Szépirodalom

3 LOUISE GLÜCK versei: Esős reggel; Kána; Télemakhosz vétke; Télemakhosz dilemmája
6 TOR ULVEN versei: Egy költő; Kötelező oktatás; Két tévé
11 MICHEL HOUELLEBECQ verse: Osztozkodás
13 ANTONIO FIAN prózaciklusa: Álmomban
18 THOMAS STANGL: A 105-ös szoba halottai (novella)
25 ERNST GOLL versei: Nyárutó; Sirám
26 GERARD MANLEY HOPKINS versei: Kínlépcső; Vígaszdög; Hogy a tűz és a feltámadás vígaszáról
28 EDWIN MORGAN versei: Alkonyatok; Reggel Nápolyban
30 JEAN-MICHEL RIBES drámái: Monique; Hörgők
40 JERICHO BROWN versei: A. D.; Hátország
41 CORNELIUS EADY versei: A taxis, aki átvert; Varjak erős szélben; Az üres tánccipő
46 ANNE CARSON versciklusa: Kisbeszédek
49 JAIME GIL DE BIEDMA verse: Jaime Gil de Biedma ellen
50 WOLE SOYINKA verse: Óh, gyökerek!
53 FRANÇOIS VILLON versciklusa: Nagy Testamentum

Kilátó

56 ÁDÁM PÉTER: „Én, François Villon…” (Valóság és fikció Villon költészetében)
59 BIERNACZKY SZILÁRD: Ogun isten képviseletében (Wole Soyinka mint egy toleráns vallás igehirdetője)
62 IMREH ANDRÁS: Mediterrán hétköznapok (Jaime Gil de Biedma költészetéről)
66 KUN ÁRPÁD: „Gondolkodó érzés, érző gondolkodás” (Tor Ulvenről első magyar nyelvű kötete, a Türelem megjelenésekor)
69 KŐRIZS IMRE: Jelenlét és jelentés (Billy Collins fordítása közben)
72 RÁKAI ORSOLYA: A vers igényei (Louise Glück)

Tanulmány

76 KOÓS ISTVÁN: A groteszk esztétikája Hugo és Jókai műveiben (A magyar és a francia Victor Hugo)
96 KERBER BALÁZS: Az „áramlás” mint forma (Pirandello, Szentkuthy és a modern irodalmi látásmód problémája)

Szemle

109 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Aszpirint a naplementébe (Frank O'Hara: Töprengések vészhelyzetben, ford. Gerevich András, Krusovszky Dénes; John Ashbery: Önarckép konvex tükörben, ford. Krusovszky Dénes, Lanczkor Gábor, Mohácsi Balázs)

117 TÓTH SÁRA: „Vizes sötétség" (Marilynne Robinson: Háztartás, ford. Szabadkai Bernadett)

123 DÉZSI FRUZSINA: A haladás tagadása (Andreas Kotte: Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok, ford. Berta Erzsébet és Edit Kotte)

126 BAKA L. PATRIK: Dél-Szlovákia belakása és metamorfózisa a szlovák irodalomban (Halász Iván: Dél-Szlovákia az irodalomban. Sztereotípiák és interetnikus összefüggések – Južné Slovensko v literatúre. Stereotypy a interetnické súvislosti)

132 VIDA GERGELY: Az „úgynevezett" szlovákiai magyar irodalomról (Csehy Zoltán: Arctalanság, arcadás, arcrongálás. Önláttatási stratégiák és diskurzusretorikák kisebbségi kontextusban)

135 FODOR GYÖRGY: Eredet (Maticsák Sándor: A magyar nyelv eredete és rokonsága)

139 JUHÁSZ TIBOR: Most lenne időben (Bartusz-Dobosi László: Csengey Dénes)

• • • • • •

Képek: STARK ISTVÁN monotípiái

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, a Petőfi Irodalmi Ügynökség 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
SZABÓ BERNADETT szerkesztőségi asszisztens

Louise Glück

Esős reggel

(Rainy Morning)

Nem szereted a világot.
Ha szeretnéd a világot, lennének
képek a verseidben.

John szereti a világot. Van egy
mottója: „Ne ítéljetek,
hogy ne ítéltessetek!”

Ne vitasd ezt az értelmezést,
miszerint nem lehetséges
szeretni azt, amit az ember
nem hajlandó megismerni:

a beszéd tagadása nem
a tudatosság elnyomása.

Nézd meg Johnt, még ilyen
nyomasztó napon is dolgait
intézi odakint a világban.
Az, hogy te nem akarsz elázni,
hasonlít a macska patetikus

preferenciájára, miszerint
halott madarakra vadászik, ami

tökéletes összhangban van
megszelídített spirituális témáiddal,
ősz, veszteség, sötétség stb.

Csukott szemmel is képesek vagyunk
írni a szenvedésről. Mutass meg
többet magadból; mutasd meg titkos
szenvedélyedet a vörös hús iránt.

Kána

(Cana)

Mit mondjak neked, amit nem tudsz,
ami újból megremegtet?

Aranycserje
az útszélen, nedves
kövek között, jácinttal
beültetett töltéseken –

tíz éven át boldog lehettem.
Te ott voltál; bizonyos értelemben
viszont mindig itt, velem. A ház, a kert
folyton fényben állt,
nem égi fényben,
hanem jelképes, sokkal
erőteljesebb fényben,
néhány földi holmi
burkoltan átalakítva –

ez mind eltűnt,
felszívta egy érzéketlen folyamat. Mi
fog nekünk világítani
most, hogy a sárga fáklyák
zöld ágakká váltak?

Télemakhosz vétke

(Telemachus' Guilt)

Az a türelem, amit anyám
apámon gyakorolt
(amit apám önámításában
elismerésnek vett, pedig valójában
a düh egy fajtája volt – gondolt-e
valaha arra, miért nem tette
szóvá hazája elhagyását?): megfertőzte
gyerekkorom. Anyám türelmesen
etetett; viselkedésemtől függetlenül
türelmesen felügyelte a gondjaimat viselő
kedves rabszolgákat, mely

feltételezést egyre növekvő
arroganciával teszteltem.
Számomra egyértelműnek tűnt,
hogy az ő szemszögéből nézve
nem létezem, mivel
tetteimben nem volt meg
az őt zavaró erő: irigykedtek
rám játszótársaim.
Az eljövendő évtizedekben
büszke voltam apámra,
amiért távol maradt,
még akkor is, ha ezt
rossz indokkal tette;
rutinosan mosolyogtam,
amikor anyám sírt.
Remélem, most már képes
megbocsátani ezt a kegyetlenséget;
remélem megértette, hogy mi is volt ez
saját hidegségéhez képest:
a függetlenség megtartásának
eszköze – attól,
amit az ember igazán szeret.

Télemakhosz dilemmája

(Telemachus' Dilemma)

Soha nem tudom eldönteni, mit írjak
szüleim sírkövére. Tudom,
apám mit akar: a *szeretett*
szót, mert lényegre törő, feltéve, ha
minden nőt
számításba veszünk. De ez
kirekeszti anyámat,
aki azt állítja, hogy
ez őt
egyáltalán nem érdekli;
kívánatosabbnak tartaná,
ha saját eredményei
képviselnék. Tapintatlanságnak
tűnhet emlékeztetni őket,
hogy a halottakat nem
hiúságuk megörökítésével és

nem a saját magukra vetett fénnyel
tisztelik meg. Ízlésem
szószátyárság nélküli
hitelességet diktál; ők
a szüleim, következésképpen
együtt látom őket,
néha *férjnek és feleségnek,*
máskor *szemben álló feleknek.*

GYUKICS GÁBOR FORDÍTÁSA

Tor Ulven

Egy költő

(En dikter)

Rég abbahagyta, hogy papírt és tollat használjon. Helyette rengeteg apró, fekete hangyát enged rá egy fehér márványlapra, amitől szinte magától egy új nyelv születik. Annyi az egész, hogy a megfelelő pillanatban leönti az írást olvadt üveggel.

*

Az élet elmarad.

Aludjunk tovább
a következő
eonig.

A nap úgyis mindjárt
szupernova lesz,
tök mindegy.

Kötelező oktatás

(Obligatorisk undervisning)

Felfordítasz egy követ a nedves földön, mert szereted nézni a hangyákat, a halványsárga férgeket és fülbemászókat, amik várhatóan alatta nyüzsögnek. Hogy te legyél az első, aki felfedezi és tetten éri ezeket az apró csúszómászókat. De most a kő alsó felén egy arc van. Az arc kásás hangon beszélni kezd, miközben földmorzsák peregnek le körben a szájról. Lassanként megérted a csikorgó, de parancsoló beszédből, hogy te következel, neked kell arccal a földre feküdnöd addig, míg valaki jön, és véletlenül visszafordít gyerekes kíváncsiságból.

*

Zuhanok és
zuhanok
a saját aknámban,
önmagamon át,
romvárosok
rétegein át,
ahol csak egy alvó foglár
maradt,
nyelv előtti szálláshelyeken át,
barlangokon át,
ahol a falon látszik
az első kéz nyoma: a te kezedé.
Zuhanok.
Zuhanok.
Pedig nekem is
van alapom.
De az alap
velem együtt
zuhan. És zuhan
a zuhanás. Senkié
se lesz
az utolsó
szó.

*

Víznek lenni a
vízben.
Kőnek lenni a
kőben.
Vagy szeretni a kezet,
ami megfogja a követ
a víz alatt.

*

(Arra ébredtem, hogy el vagyok felejtve.)

*

December, délután. Havazik, finoman, mintha éjjel lenne, és aludnánk, és nélkülünk esne a hó, vagy nem léteznénk, és többé senkinek se havazna, egy szemfehérjének születés előtt vagy halál után.

*

Tarts ki, jön már
a segítség

az erdőkön át
nagyon régóta.

*

Szóródj szét.

Senki nem vesz körbe.

Senki nincs nálad.

Senki nem vagy.

*

Ha az eltűnés elég
erősen világít,

értelmezni tudjuk
a saját

karmolásainkat.

A sötétséghez
hozzábutulunk.

Hozzá az ásvány-
világhoz.

Az eltűnéshez
képződni kell.

*

Nem féltem.

El voltam tűnve.

Két tévé

(To fjernsyn)

Két tévé, ami egymással
szemben havazik
a néma éji szobában,
az lettünk mi ketten,

és rákezdett a hó
kinn is, egyenest a házra,
káprázatos hóesés
mint kozmikus zaj,

és végre nem kellett
egymást megértenünk.

*

Egyetlen
egyet
se kérsz

a szívdobbanásaid közül. Maguktól
jönnek.

Gazdaszervezet vagy.

Ezeket az élősködőket, amiket
anyaként ellátsz,

hadd érezzem
mégis.

*

Alszom. Alszol.

Egymással beszélünk.

*

Akkor majd
üres lesz a szem.

Tele lesz a nap.

*

A legnagyobb
félelem,
hogy élve ébredsz, megint,

még az se segít
a szavak
szűkössége ellen.

*

Ha meg lennék
halva, nem éltem
volna át

e júniusi nap túlzott
fényét, a szinte mozdulatlan,
zöld lombkoronát,

akkor egyszerre lettem
volna mindez.

*

A nyírek levele reszket
a szélben. Fehér az éjszaka,

és mindenki más
alszik.

Hirtelen nagy bizalmat
érzek
a fák iránt,

akik hatalmas
lélekmankók voltak,
hogy a rokkant óriás végre
elmehessen

messze, messze.

KUN ÁRPÁD FORDÍTÁSA

Michel Houellebecq

Osztozkodás

(Répartition – Consommation)[1]

I.

A vér a hasfalon át vájta ki magát,
az előzmények adtak rá okot,
eltérő igazságok szülik a vitát,
a szerelmes szó hagyhat csak nyomot.

A szomszédom elhagyta a lakásomat,
a konyhásnő megérkezett.
Ha magamnak vettem volna bútorokat,
nem történnének mindezek.

De minden történésre van okunk,
Jean egy macskaszembe vájta a kést.
Sodródó monádokat alkotunk;
osztozkodásért boldog lebegést.

II.

A mikrók közepére rejtik el.
A fogyasztók sorsa kikalkulálva,
minden pillanatra figyelni kell,
mert minden hibának túl nagy az ára.

Felírtam magamnak ma, hogy
holnap kell mosogatószer, hiszen
én is csupán ember vagyok:
az olcsóbb szemeteszsákot veszem.

Az életem állandó libikóka
a boltban, mert hiába haladok,
mindig egy lesz az indulási pontja,
csábítóak a színek, illatok.

Pult mögött álló, bajszos hentesek
mosolyognak mint a ragadozók,

1 A fordítást Tótfalusi Ágnes lektorálta.

a kerek arcuk foltokkal fedett:
csillogó szemekkel behódolok.

III.

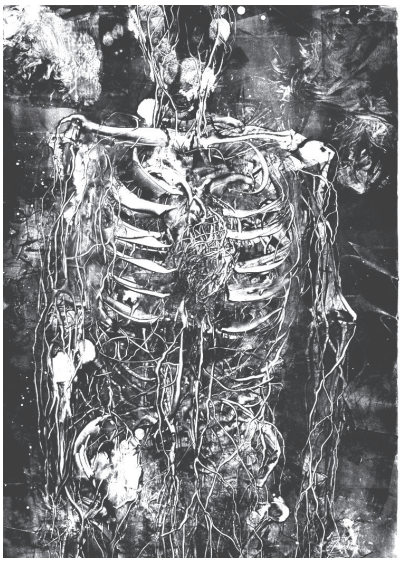
Egy kóbormacska mellett mentem el,
üveges szemmel néz előre.
A macska a poros utcán hever,
rovarok másznak ki belőle.

Fiatal oroszlánfóka a térded,
ráfeszül a neccharisnya, ahogy
akarom az az, ahogyan te kéred:
a hiány az éjszakában ragyog.

Egy öreg proletárt látok, de haladok
tovább; keresi az eltűnt fiát,
a biztosítótól a már hitehagyott
forradalmárok sírhelyein át.

Asztalok közt cikázik a szemed
mint cső, egy tankfedélzeten,
volt, amikor kívántalak, lehet,
de nekem most lett elegem.

SZEDER H. RÉKA FORDÍTÁSA



Antonio Fian

Álmomban

(Im Schlaf)

Jogosítvány

A Luchterhand Könyvkiadó két mérvadó személyisége, egy férfi és egy nő, felkeresett szüleim S-ben levő házában, hogy közösen végső döntésre jussunk egy prózakötet kiadásáról. A hosszadalmas megbeszélés végén félszívvel ugyan, de a kiadás mellett döntöttek. Elégedetten dőltem le az ágyra, hogy egy kicsit kipihenjem magam, miközben azok ketten átmentek a másik szobába, ahol, úgy tűnik, már türelmetlenül várta őket anyám, ugyanis hallottam, ahogy a férfi beszámolt a tárgyalások pozitív lezárásáról, majd hozzátette: „És a jogosítvány sem jelent problémát." Ekkor legnagyobb rémületemre eszembe jutott, amit tudtam, de teljesen elfelejtettem: hogy a jogosítvány, pontosabban a teherautóvezetői engedély elengedhetetlen feltétele a Luchterhand Kiadóval megkötendő szerződésnek, hogy tehát velem, akinek még személyautóra sincs jogosítványa, és aki soha nem is tudná letenni az autóvezetői vizsgát, ez a kiadó eleve nem is köthetne szerződést. „Vissza az egész, nincs jogosítványom!" – kiáltottam át a másik szobába, anélkül, hogy felkeltem volna az ágyról, és azok ketten szemrehányó arckifejezéssel, amiért ilyen helyzetbe hoztam őket, visszajöttek hozzám, és elmagyarázták – még egyszer! én ezt már tudtam! –, hogy a Luchterhand Könyvkiadó csak azért tud könyveket kiadni, mert fő tevékenységként sikeres szállítmányozó céget működtet, ezért a szerzőknek a könyvük kiadása fejében teherautóvezetésre is szerződést kell kötniük a kiadóval. Teherautóvezetői jogosítvány nélkül nincs könyv a Luchterhandnál, szállítmányozó cég nélkül nincs kiadó, ezek a piac törvényei. Aztán elköszöntek tőlem, még mindig mérgesen, és néztem az ablakból, ahogy kimennek a házból. A ház előtt beszálltak egy LUCHTERHAND FUVAROZÁS feliratú teherautóba, és elhajtottak.

Csillár

Ébren feküdtem az ágyban, és a mennyezetet néztem, az oda felszerelt csillárt, amely nem volt túl díszes, viszont meglehetősen koszos volt, és tudtam, hogy ez a csillár nagyon messze van, nem a plafonon lóg, hanem a Hold felénk forduló felszínén. Hosszú ideig feküdtem így, mozdulatlanul, becsuktam a szemem, kinyitottam, megint becsuktam, kinyitottam, egyszer csak kiszakadt a csillár a helyéből, és zuhanni kezdett a Föld felé, be a szobámba (miért nem égett el?), és végül hatalmas csörömpöléssel becsapódott az ágyam mellett, de meglepő módon semmiféle kárt nem okozott. Jellemző az amerikaiakra, gondoltam, továbbra is a mennyezetre meredve, el tudnak repülni a Holdra, és ott fel tudnak szerelni egy csillárt, de úgy felcsavarozni, hogy biztosan lógjon, amit nálunk egy inas is meg tud csinálni, arra nem képesek.

Bahamák

E. és én egy házaspároknak szóló tévés kvízműsorban egyhetes bahamai nyaralást nyertünk, és a mindig nagyon speciális ráadáskérdés megválaszolásával, ami ebben a műsorban csak nagyon kevés résztvevőnek sikerült, ráadásul még tízezer euró „zsebpénzt" is. (Nagy szerencsém volt a kérdéssel, amely így hangzott: „Ki állította be 1990-ben a már semmit el nem döntő 1–3-as végeredményt az SVS – Rapid Wien kupaelődöntőn?") Rögtön a Bahamákon voltunk, és a civilizált őserdőben sétáltunk, miközben nem is annyira az egzotikus táj kötötte le a figyelmünket, hanem az a kérdés, hogy azt a zsebpénzt elverjük-e (az én javaslatom), vagy inkább vegyünk belőle egy új autót (E. javaslata). Ahogy így sétáltunk, és teljesen nyugodtan és racionális érveket felvonultatva beszélgettünk, egyszer csak figyelmeztető táblákba ütköztünk, amelyeken egy halott, vagy mi az, hogy halott, egy széttépett, szörnyű módon darabjaira szaggatott európai turista volt látható. A kép alatt udvariasan arra kérték a turistákat, hogy ne távolodjanak el túlságosan a szállodától, az őserdőben szigetlakók fosztogató bandái rejtőznek, és állandó veszélyt jelentenek a vigyázatlan vendégekre. Innentől a szálloda vezetősége nem vállal felelősséget.

Így hát nem fejeztük be a vitát, hanem sarkon fordultunk, és visszasiettünk a szállodába, de mielőtt megérkezhettünk volna, felébredtem, tényleg egy szállodában, Villachban, és persze zsebpénz nélkül.

Megvetés

Az S-ben megrendezett felolvasásomra sokan eljöttek. Egy olyan verset olvastam fel, amely Günter Eich *Leltár* című híres versének hagyományát követte, de hosszabb volt, és ezekkel a szavakkal kezdődött: „Ez az a kéz, amely a gyűrűt tologatja, / ez az az ököl, amely nem talál soha, / ez az apám, aki megvet engem". Hogy hogyan folytatódott, azt nem tudom, de tetszett, a közönség figyelmesen hallgatott, és hangosan tapsolt, amikor véget ért a vers: „És most várok, / egyedül, / apámra, / hogy majd belép / és hozzám lép, / hogy megvessen engem." A taps elülte után még ott maradtam az asztalnál, néhány hölgy a hallgatóságból odajött, és dedikációt kért, és hirtelen – felolvasás közben észre se vettem, hogy itt van – apám állt előttem, bólintott, félrevont. A vers tetszett neki, mondta, mégsem volt jó ötlet itt felolvasni. Ő persze tudja, hogy egy irodalmi én valójában nem azonos a szerzővel, és ennek megfelelően ennek az énnek az apja sem azonos a szerző apjával, az s-i közönség azonban nem ért az irodalomhoz, és azt fogja gondolni, hogy ő megvet engem. Még az a szerencse, mondta apám, hogy nem volt itt Schleißné, aki egyébként minden felolvasásra elmegy, mert akkor holnap az egész város erről beszélne.

Egyenlítés

A barátaimmal elmentem megnézni az SVS meccsét az Admira Mödling ellen a kicsi, ám szép mödlingi stadionba, ahol mindegy, hol állunk, mindenképp közel vagyunk az eseményekhez. Nem volt jó meccs, ráadásul az SVS null-egyre állt, és alárendelt szerepet játszott, úgyhogy a sörivás volt az egyetlen örömünk. Körülbelül a második

félidő felénél rajtam volt a sor, hogy utánpótlást hozzak, úgyhogy elindultam az oldalvonal mentén a mödlingi kapu felé, mert arra volt a büfé, miközben azért követtem a pályán zajló eseményeket. Hofer, az egyik csatár megszerezte a labdát, és nyargalni kezdett vele a jobb oldalon szintén a mödlingi kapu felé, de a felezővonal után nem sokkal elgáncsolták, és elesett. A bíró a sípjába fújt, Hofer szokása szerint a földön fetrengett, mintha nagy fájdalmai lennének, nyilván abban reménykedett, hogy a bíró sárga lapot ad az ellenfél játékosának. Én, aki az esemény közelében voltam, annyira mérges lettem a(z értékes időt elvesztegető!) viselkedése miatt, hogy rákiáltottam: „Hofer, ne bénázz, állj fel, ki kell egyenlíteni!", ami az itt, idegenben, három-négyszáz néző előtt név szerint megszólított focistát annyira meglepte, hogy mintegy felvillanyozva talpra ugrott, maga elé tette a labdát, beívelte a szabadrúgást az ellenfél tizenhatosára, és a labdát a Devescovi nevű söprögető (biztos, hogy Devescovi? nem, nem biztos, hogy Devescovi) könnyedén és védhetetlenül a hálóba fejelte, amivel kiegyenlített, és – mint én rögtön sejtettem – a végeredményt is beállította.

Vártam, hogy felébredjek, de nem történt semmi, továbbra is Mödlingben voltam, és sört hoztam magamnak és a barátaimnak, koccintottunk az egyenlítésre, amely – mint mindannyian tudtuk – az én érdemem volt, a meccs lefújása után visszamentünk Bécsbe, ahol egy vendéglőben tovább ünnepeltünk, s végül holtrészegen hazamentem, lefeküdtem és elaludtam. Másnap reggel fájó fejjel ébredtem, felhoztam az újságot, és kinyitottam a sportrovatnál. „Admira Mödling – SVS 1–1". Rögtön vártam megint, hogy felébredjek.

Olvasmány

Egy krimit olvastam, oldalról oldalra, sorban egymás után. Az volt a címe: *Áramszünet a Városi Könyvtárban*. Unalmas.

Kutatás

Elfogadtam egy irodalmi folyóirat felkérését, hogy írjak egy esszét a *Les Indépendants du Ciel* című korai, kevéssé ismert Buñuel-filmről, a filmrendezőnek Egon Schiele festészetéhez való viszonyáról, és elutaztam Franciaországba, hogy a Carcassonneban található Buñuel Archívumban az esszéhez kutatást végezzek. A carcassonne-i Buñuel Archívum egy csodaszép kastélyban működött, és rengeteg anyagot őrzött. Öt vagy hat alkalmazott dolgozott ott, akik semmi mással nem foglalkoztak, csak Buñuel műveinek és hagyatékának feldolgozásával, abszolút specialisták, akik nemcsak szakmailag, hanem nyelvileg is fölényben voltak velem szemben, ugyanis míg nekem meglehetős fáradságomba került, hogy félig-meddig helyes franciasággal tegyem fel a kérdéseimet, ők hibátlan német nyelven, akcentus nélkül válaszoltak. A *Les Indépendants du Ciel* iránti érdeklődésem rögtön felkeltette az övékét, halomszámra tették elém az anyagot az archívumból, gratuláltak a tervemhez, legfőbb ideje, hogy valaki foglalkozzék ezzel a mindmáig alulértékelt remekművel, melyik folyóirat közli a tanulmányomat, a *Cahiers du Cinéma,* vagy esetleg önálló könyvként jelenik meg? Megilletődve vallottam be, hogy egy osztrák irodalmi folyóiratnak készül az esszé, akkor a levéltárosok kissé csalódottnak tűntek, de továbbra is – igaz, némi leereszkedéssel – udvariasak és segítőkészek maradtak, nem tesz semmit, egy kis

publikáció is jobb, mint egy semmilyen publikáció, főleg ha alapos kutatást végeznek hozzá. És egyre csak hozták ki nekem az archívumban őrzött anyagokat, könyveket, CD-ket, újságcikkeket, amik már megjelentek a *Les Indépendants du Ciel*ről, de nem feleltek meg a Buñuel-levéltárosok igényeinek. Ezek legfeljebb közelítések, alapjában véve nevetséges, együgyű kísérletek, hogy mondjanak valamit erről a rendkívül komplex filmről. Például egyik szerző sem vette a fáradságot, hogy felkeresse azokat a szállodákat, amelyekben Egon Schiele a cselekmény idején lakott, és amelyek némelyike még biztosan megvan, pedig ezt ahhoz, hogy a *Les Indépendants du Ciel*t valamennyire is megértse az ember, mindenképp meg kellett volna tenni. Megtekinteni a szobákat, régi fényképeket előkeresni, amelyeken a már nem létező hotelszobák láthatók, az egy ilyen munkához elengedhetetlen.

Én sűrűn bólogattam, és mondtam, még mindig franciául, hogy ez a legkevesebb, épp ez volt nekem is kezdettől a tervem, aztán az anyag nagy részét bepakoltam egy óriási szatyorba, miközben már tudtam, hogy nem fogok belenézni, hanem néhány hét múlva minden megjegyzés nélkül visszaküldöm az egészet, a folyóiratnál visszamondom a megbízást, és Buñuel remekművét, amilyen gyorsan csak tudom, elfelejtem.

Szerető

Lefeküdtem egy fiatal, kicsi, fekete hajú nővel, akit először láttam életemben, de akiről tudtam, hogy barátságban van E-vel, és nem voltam valami ügyes. Nekem ez nagyon kellemetlen volt, duplán kellemetlen: elvégre nem azért csalja meg az ember a feleségét, hogy aztán szeretőként csődöt mondjon. Szégyenkezésemet túljátszva mentegetni kezdtem magam a partnerem előtt: valószínűleg túl sokat ittam, rossz napom volt, stb. Csak arra kérném, próbáltam tréfálkozni, hogy amikor legközelebb találkozik E-vel, ne panaszkodjon rám, mire ő komoly arccal azt válaszolta, hogy erre nem lesz szükség, E. mindent tud, hiszen ő maga E. Zavartan néztem rá, nem, hazudott, nem E. volt, egyáltalán nem hasonlított a feleségemre. Ezt meg is mondtam neki, de ő felnevetett, és azt mondta, akkor már nem csodálkozik, én tényleg semmit nem tudok a nőkről. Hát ő persze, hogy nem E., hanem önmaga, de ugyanakkor, mint minden más nő, ő is azonos minden más nővel, tehát E-vel is. Akkor hát a világ összes nője tud rólunk, kérdeztem, és ő egy bólintással jelezte, hogy ez teljesen magától értetődő.

Barbie

A játékboltban születésnapi ajándékot kerestem a hétéves lányunknak, és megpillantottam egy Barbie-készletet azzal a névvel, hogy „Barbie meztelenül térdel a házioltára előtt, és a Bibliát olvassa". Levettem a polcról, hogy közelebbről is megnézzem (Barbie meztelenül térdelt egy házioltár előtt, és a Bibliát olvasta), ekkor mögém lépett egy eladó, és gratulált a választáshoz, ez egy különlegesen szép darab, mondta, amely egyszer majd a gyűjtők körében bizonyosan nagyon keresett lesz. De figyelmeztet, hogy ezt a babát nem adhatom gyerek kezébe, ennek a játéknak a használata csak tizennyolc éves kortól megengedett. Visszatettem a helyére a babát, és mondtam, hogy teljesen abszurd, hogy egy játékboltban olyan dolgokat árulnak, amelyekkel nem játszhatnak fiatalok, de az eladó azt mondta, nem tehet róla, nem ő találja ki a szabályokat.

Kíváncsiság

Hogy miért, nem tudom, de Peter Handkével kerültem össze egy kétágyas szobába. Nem mertem megszólítani, ő meg nem vett rólam tudomást, egyfolytában csak írt egy jegyzetfüzetbe. Meg akartam nézni, mit és főleg hogyan ír, ezért mögé osontam, de olyan feltűnően, hogy magam is csodálkoztam, miért nem vett észre, vagy ha észrevett, miért nem csinált semmit. Egyszer sikerült belenéznem a füzetbe: néhány olvashatatlan írással leírt mondat között hajókat rajzolt.

Sláger

Valami ünnepségen, üzemi vagy születésnapi ünnepségen kellett szórakoztatnom a jelenlevőket két számomra ismeretlen, tízéves forma kisfiúval együtt, akik közül az egyik virtuóz módon, de nagyon röviden zongorázott; alig hogy elkezdődött a Chopin-szerű, akkordokkal telezsúfolt darab, már véget is ért, és most nekem kellett a másik fiúval együtt énekelnem. De nem tudtam, mit, csak azt, hogy nem tudok énekelni, soha nem is tudtam (de akkor miért kértek fel, hogy énekeljek?), és kibúvóként néhány gyenge vicc után feltettem a közönségnek a kérdést, hogy nem akar-e valaki helyettem énekelni, mire rögtön jelentkezett Sch., a bankigazgató, aki a valóságban is egy zenei tehetség volt, és követték mások is a színpadra, hamarosan egy egész együttes összeverődött, Sch. volt az énekes, és ők aztán, a közönség legnagyobb örömére – az emberek lelkesen tapsoltak és összekarolva ringatóztak –, előadták a „hatvanas évek egyik legnagyobb német slágerét" (Sch.), a *Csütörtöki dongótangó*t, amely számomra eddig az álomig ismeretlen volt, talán azért is, mert valamilyen oknál fogva sajnos nem sikerült hanghordozón rögzíteni.

Kormány

Minden címlapon ugyanaz a hír: Burger, a filozófus lett a kancellár, Menasse, az író lett a köztársasági elnök. Nem értettem, hogyan kerülhette el a figyelmemet ez a nyilvánvalóan előkészületet igénylő fejlemény, ezért felhívtam egyik barátomat, akiről tudtam, hogy napról napra követi a politikai eseményeket. Melyik bolygón élek – kérdezte nevetve –, hogy nem tudom, az Osztrák Köztársaság már régóta nem létezik? Ma már egy jelentős összegű pénz befizetésével bárki vehet magának egy időre valamilyen magas állami tisztséget, amellyel persze nem jár valódi hatalom, az egész csak egy pénzszerzési akció, olyan, mint az autók egyéni kívánságra kiadott rendszáma. Ettől az információtól egyrészt megnyugodtam, mivel Burgernek és Menassénak nem volt igazi hatalom a kezében, másrészt mérges lettem, mert ezek szerint ez a két ember szégyentelenül gazdag volt, és ilyen hülyeségekre szórta el a pénzét. Hogy az Osztrák Köztársaság már régóta nem létezett, az a legkevésbé sem foglalkoztatott.

SZIJJ FERENC FORDÍTÁSA

Thomas Stangl

A 105-ös szoba halottai

(Die Toten von Zimmer 105)

Úgy kell elmesélnem, mintha történet volna, anekdotikusan, elbeszélő múltban, addig a pontig, ahol a történet széttörik. Valami megmozdul, valami feloldódik a test belsejében.

– Hagyjuk meghalni? – kérdezte hanyagul az orvos, aki hetente kétszer (szinte fölöslegesen, mert az osztályos nővér jobban kiismerte magát, az orvos pedig csak azt tette, amit a nővér mondott neki) elnézett az otthonba. Nem tudom már, melyik haldokló betegről beszélgettek a nővérszobában, a sovány Vrbanéról a 101-es szobából vagy a nemrég még vidám és bőbeszédű Laska asszonyról a 112-es szobából, akinek az a kellemetlenül katonás megjelenésű hetvenéves fia van. Nem, felelte az orvos saját magának, ugyanazzal a hanghordozással, a magasföldszinten senki nem hal meg.

Játékból kérdezte saját magát, és játékból felelt.

Csak én hittem neki. Furcsán idillikus képet őriztem abból az időből, amikor barátságos-ügyetlen ápoló voltam *a magasföldszinten*; mintha senki nem halt volna meg, vagy legalábbis úgy tudtam volna, hogy ott senki nem hal meg. Időtlen, zavaros beszédek vesznek körül, szelíd tekintetek, lassú körmozgások, bottal vagy járókerettel a kicsi, zárt teremben, amelyben éppen tartózkodom (szabadon, hogy majd újra és örökre elhagyjam). Mintha álombeli volna a kép, végtelen, együtt átélt és közösen elfelejtett álomból vagy mindig megismételhető filmből való, amiből csak néhány sötét nap és hét, néhány kínzó jelenet hull ki. Lehet, hogy ezek az egyes jelenetek pusztán azt bizonyítják, milyen hamis ez az idilli kép, de talán azt is, hogy csakis bennük őrződnek meg, általuk kapnak alapot és keretet.

A képet lényegileg határozza meg az egyik kórterem, a 105-ös szoba. Nekem ugyanis úgy tűnt, mindegyik szobának megvan a saját jellege, több semleges szoba, néhány gonosz szoba is volt ott, mindenekelőtt a 107-es (vagy valamiféle, titokzatosabb módon a 115-ös szoba is, ahol egy diplomataözvegy emlékezett a nemzetiszocialista időre), aztán néhány barátságos terem, a 108-as, 113-as, a 116-os, de a legbarátságosabb szoba a 105-ös. Abban lakott a nyolcvannégy éves Lapinskiné és a kilencvenéves Hönigné, akik mindketten teljesen különbözőképpen voltak kissé őrültek.

Azokban a hónapokban alig olvastam vagy írtam, minden leírt mondat erőtlennek és üresnek hatott, ehelyett inkább hangos zenét hallgattam, PJ Harvey-t, Nick Cave-et, Nomeansnót vagy Copshootcopot, otthon a lemezjátszón, az Arenában, a Szenén vagy a WUK-ban: dübörgés a fejemben, a gondolatok helyettesítésére; dübörgés, kiabálás és nyögés, akárha kegyelem: mindent elvesz, undort és félelmet, minden kétségbeesést, saját magam érzékelését. Mindenekelőtt ezt, saját magam érzékelését, soha nem szabadultam meg tőle annyira, mint akkor.

Minden héten négy vagy öt nap korán reggel hatkor az autóbuszban ülök, négy vagy öt órát aludtam. Azok közé a munkások közé tartozom, akikhez nem tartozom, táskámban a *Standard* és egy könyv, amibe nem olvasok bele, vagy beleolvasok, és azonnal elfelejtem, amit olvastam; átszállok a metróra, majd megint egy autóbuszra (ha

az utolsó egy vagy két kilométert nem gyalog teszem meg a város szélén az otthonig). Emlékszem a Karlsplatz metróállomásainak vasárnapi üres járataira, mozgólépcsőire és peronjaira, a narancssárga, piros és zöld tájékoztatótáblákra, U2, U1, U4, néhányan szombat estéről maradtak itt, nagyon lassan mozognak, néhány vasárnapi munkás eltűnődve üldögél, emlékszem az üres peronokra Hütteldorfban és a pályaudvar melletti vendéglőre, bejáratán a Hubertus-szarvasra, a szinte üres metrókocsikra, amik a keskenyen csordogáló Bécs betonárka mentén dübörögnek végig. Minden annyira fénnyel teli, hogy nincs szükségem beszédre.

Nelly Lapinski ágya az ajtónál állt, Franziska Hönigé (akit Lapinskiné mindig Hönignénak vagy *a König*nek nevezett) az ablak mellett. Amikor beléptem, Lapinskiné, aki bot vagy járókeret nélkül is tudott járni, zuhanyozott már, és próbált felöltözni. Többnyire a zűrzavarnak abban a pillanatában találtam, ami őt magát is felvidította kissé. Számtalan variációja volt annak, ahogyan a felöltözés kísérletei közben képes volt összekavarodni: ha már felhúzta a harisnyát a lábára, mihez kezdjen az alsóneművel? Minek volt még (vagy megint) a pizsamája egyik része a testén, ha a másik felén már teljesen felöltözött (de hogy melyik kosztüm melyik napszakot rejtette, burkolta, melyik leplezte le a másikat, felkelni készült-e éppen vagy aludni?). Mit csináljon a bugyival vagy a melltartóval, ha már van rajta blúz? És miért keverte a törülközőt vagy az ágynemű egyik darabját a ruhái közé, miközben (másrészről meg) a ruhát, amit éppen sürgősen keres, az ágyneműk, fehérneműk, harisnyák és törülközők kupaca alá rejtette el? Minden megoldási kísérlete új zűrzavarhoz vezetett. Ilyenkor az ember kézen fogta, és lassan kiszabadította a kombinációk végtelenségéből, ő pedig jóindulatú csodálkozással és apró kommentárokkal kísérve figyelte a segítő igyekezetét, aminek eredményét végül mégis magától értetődőnek tekintette. Szekrénye kidagadt a ruháitól, amik egy kicsit érdekesebbek, kicsit színesebbek, kicsit extravagánsabbak voltak, mint az otthon többi lakóié.

Nem volt kétségem afelől, hogy kissé már őrült, egészen enyhe, lebegő módon, kedveltem miatta; nem volt kétségem afelől sem, hogy ő volt az egyetlen páciens, aki számára már viszonylag közömbössé és érthetetlenné váltak a polgári élet szabályai. Nem emlékszem, hogy valaha is lettek volna látogatói; volt talán valami unokaöccse vagy unokahúga, talán egy külföldön élő (úgymond kirepült) fia.

Ahogy Hönignét mindig *Königné*nek nevezte, Nelly Lapinski engem következetesen *Boris*nak szólított.

Akárcsak a többi szobában, a két beteg alig szólt egymáshoz, mintha két, egymástól független szférában éltek volna. Látta ugyan egyik a másikat, és kommentálni is tudta, amit az csinált, de csakis a nővéreknek és az ápolóknak vagy a hozzátartozóinak, akiknek bejárása volt, vagy valahogyan bejutottak az ő szférájába.

– Azt hiszem, Königné már vár, Boris – mondta Lapinskiné.

– Ugyan, ráér még – mondta Hönigné, aki érdeklődve pillantott át a saját szférájából.

Miközben a gonosz 107-es teremben Kurzné állandó figyelő tekintete és időnkénti kommentárjai, Canaris asszony némán csodálkozó pillantásai és Mackné sötét védekezése *(Hagyjon! Nem tudok nyelni! Mit akar! Segítség! Nem tudok nyelni!)* közepette mindent rosszul csináltam, lassú voltam és ügyetlen (ezek az asszonyok összedolgoztak, mindegyik a maga szférájában, anélkül, hogy egymáshoz szóltak vagy egymást észlelték volna), itt minden mozdulat és tevékenység magától értető-

dőnek tűnt; én nyugodt voltam és barátságos, mindegyik nap ugyanolyan volt, mint a másik, nem volt semmiféle kihívás.

Hönignéhez fordultam, kiszabadítottam a hálóingéből, és segítettem neki felállni (eközben ő félig elegánsan, félig ügyetlenül egyik lábát átvetette a másikon), majd karon fogva vagy a járókerettel elkísértem a fürdőszobába; az apró aranykeresztet mindig viselte, zuhanyozás közben is. Minden reggel zuhanyozott. Ráncossárga bőr, fehér mosdókesztyű, folyékony szappan, egy nagy törülköző. Csípőjén a combnyaktörés műtétjének hege. Hönigné ruhái decensek voltak és polgáriak, feltűnés nélküliek és mintegy elmosódottak; szoknyák, blúzok (egyikről hiányzott egy gomb), kötött mellények; *csak különleges alkalmakra* – állt a cetlin, amit a hozzátartozói egy kék selyemkosztümre tűztek. A „kék selyemkosztüm" szavakat akkor jegyeztem fel, és még valamit a hozzá tartozó blúzról és a bonyolultan (vagyis számomra lehetetlenül) záródó szalagról, a kosztümre, a blúzra és az uszályra nem emlékszem. A jegyzetben két pár cipőt is leírtam: apró lyukas, fehér cipő és fekete lakkcipő, ennél többet a cipők kinézetéről nem lehet mondani.

Azokra az elárvult cipőkre gondolok. Azokra az elárvult blúzokra és kosztümökre, amiket huszonöt évvel ezelőtt kirámoltak a szekrényből, és feltehetőleg konténerekbe hajítottak azonnal vagy a gyászidő határideje után.

Hönigné gyakran járt az otthon földszintjére a fodrászhoz. Miközben arra várt, hogy egy ápoló levigye, csendben ült, mosolyogva, állát a kezébe támasztva, eltartott kisujjal, amitől inkább tűnt várakozónak és félénknek, semmint művészien előkelőnek. Daueroltatta a haját; a dauerhullámnak és feltűnés nélküli, agyonmosott ruháinak köszönhetően jól tartotta magát; nem keretben, nem valami határozottban élt, inkább egyfajta szövevényben, ami az életére emlékeztethetett, mintha az még mindig változtathatatlanul jelen volna.

Néha a nővéréről mesélt, aki a nyitott ajtón keresztül, a 105-ös terem előtti folyosón látott feküdni, beköszönni vagy integetni. Odanéztem, és nem mondtam ellent. Vagy *ezekről az állatokról* kérdezett, milyen állatok?, kérdeztem vissza, nyilvánvalóan eléggé barátságos állatok voltak, macskák vagy idegenebb állatok, amiket meg lehetett volna simogatni, ha közelebb jönnek, és ha Hönigné képes lett volna lehajolni vagy leguggolni. Látta betegtársát, Jostit, a teljesen zavart, nyugalmazott hivatalnokot és hobbifestőt, amint sokkal fiatalabb barátnőjével elhalad a folyosón, azt mesélte róluk, hogy mindketten színészek, hogy ő az Akadémiai Színházban látta őket, nem mondtam ellent, miért is ne húzhatna összekötő vonalakat a korábbi életéhez, ahhoz, amit továbbra is valóságos életnek tart; miért azokat kellene észrevennie, akik semmit sem jelentenek számára, és ne azokat, akiket felismerhetett.

Mint ahogy én magam is szüntelenül eltöprengek azon, ki is vagyok valójában, ő is elgondolkodott, hogy valójában kicsoda, ő viszont logikusabb módon tette. Egyszer az éjszakai nővérek mesélték a reggelinél, Hönigné éjszaka csengetett, és arra kérte őket, készítsék elő a szép kosztümjét *(csak különleges alkalmakra!)*.

Ma ugyanis férjhez megyek, mondta örvendezve.

Kihez mész hozzá?, kérdezte az éjszakai nővér.

Hönigné eltöprengett, nem tudom, mondta aztán tanácstalanul. Néhány perc múlva, mesélte a nővér, Hönigné ismét csengetett:

Tudom már, mondta.

Igen?

Hönig úrhoz.

Nevettünk, a reggeliasztalnál ülve a nővérszobában, kávé és zsemle és cigaretta mellett, de a nevetésben volt valami üresség, parányi távolság önmagunktól.

Hönigné teste, ez a törékeny alkatú, idős női test és az a kicsi mozgástér, amelyen túl valószínűleg soha nem akart gondolkodni és járni, szinte egybeesett: finom háló- és koordinátarendszer: fodrász és színház, család és ismerősök, tusfürdő, kosztüm különleges alkalmakra, veríték, vizelet és az elhalt és folyton újraházasulandó Hönig úr, akitől a nevét kapta, amit a világban viselt. Az ember belegabalyodik a saját hálójába, a szálak és a nevek biztosnak tűnnek benne. Biztosabbak, mint a valóság.

Hönigné nem tartotta különösebben nagyra önmagát, a finom hálót és fonatot sem, ami őt tartotta, nem szólt, ha fájt a feje vagy szédült (ami egyre gyakrabban fordult elő, estében felfogtam, hát ön egy angyal, mondta aztán, mire jó, ha az ember angyal). Naponta zuhanyozott, mégis bűzleni kezdett; izzadtság- és vizeletszag lengte körül, új, finom háló az utolsó néhány hétben. Nem vettem róla tudomást.

Valakit estében felfogni és valamit hozzá elképzelni; felfogni megtartás nélkül, a magasföldszinten senki nem hal meg, gondoltam félangyalként. Angyal voltam, tehát semleges, nem akartam semmit, egyfajta objektív rokonszenvvel viszonyultam ezekhez az arcokhoz, testekhez, ezekhez a nőkhöz. Továbbra is így kellett volna lennie, összezavarodhatott, magába fordulhatott, összehurkolódhatott az idő. Mindegyik nap lehetett volna ugyanolyan, mint egy korábbi; a napszakok szabadon járkáltak át egymásba. Lapinskiné olykor már megint vetkőzni kezdett, mire Hönignével visszatértem a fürdőszobából, mert azt hitte, este van, vagy csodálkozott, hogy a reggelit, amit éppen elfogyasztott, még mindig nem szolgálták fel.

November végén, egy szombaton igen jókedvűen mentem be az otthonba. Volt két szabadnapom; még csak egy hetet kellett dolgoznom, már készültem a rákövetkező időre utazást tervezni, lehetőleg valahová messzire, mintha egy másik életbe (így képzeltem akkor ezt naivan). Mexikót választottam, egy óriási várost, amit labirintusként képzeltem el, és egy távoli hegységet északon, amiről különös dolgokat olvastam.

Nem történhet már semmi, gondolom, ezen az utolsó héten, ülünk a nővérszobában a reggeli kávéval, milyen szép, a korai szolgálat miatt megkapom a kedvenc szobáimat, köztük a 105-ös termet. November van, de úgy érzem, mintha világos és napsütötte volna, bemegyek a terembe, először csak a reggelit kiosztani, és Hönigné ágya üres. Kérdem a kollégát, aki velem van. Igen, Hönigné tegnapelőtt gutaütést kapott. Súlyos gutaütés, ezért kórházba vitték. Nem úgy, mint W-né a 102-es szobából (láttam, egyik kedvenc páciensem ő is, a ferde szájával, képtelen felkelni vagy beszélni, de lágy és szeretetteljes a tekintete), akinél talán még itt is érhető el javulás. Odaadtam a reggelit Lapinskinénak, aki nagyon csendesen feküdt, szinte nem is volt jelen; később segítettem neki felöltözni, alig szóltunk egymáshoz, csak egyszer kérdezte meg: Hogy van a Franzi? Nem tudom, feleltem, de feltűnt, hogy ezúttal nem *Königné*t mondott. Dolgoztam, véget ért a reggeli műszak, ebédeltem, délután a szünetben a nővérszobában kávéztam három vagy négy kollégával, köztük az osztálynővérrel, amikor az ajtóban megjelent egy középkorú nő. Nem ismertem fel, pedig Hönigné menye volt az.

Csak azt akartam mondani, mondta halkan és úgyszólván óvatosan, hogy a Hönigné ma meghalt.

Az osztályos nővér megölelte talán, és később, amikor már elmentek a hozzátartozók, talán sírt is, vagy lehet, hogy nem aznap sírt; mindenesetre arra emlékszem, hogy egy délután a nővérszobában az egyik *(a magasföldszinten nem hal meg senki)*-nél olykor minden elkerülhetetlen haláleset ellenére sírt, el tudom képzelni, hogy ez az volt. Én nem sírtam, csak akkor mertem sírni, amikor egyedül voltam, már otthon, a fürdőkádban sikerült vagy mertem sírni, úgy tenni, mintha sírnék.

A menye és a fia kipakolták Hönigné szekrényét: a két pár cipőt, a ruhákat és a kosztümöket, a kék selyemkosztümöt a szalaggal *(csak különleges alkalmakra!)*.

Lapinskiné visszavonult a folyosóra, a szoba ajtaja nyitva állt. Elképzelem a folyosóról a szobába vetett pillantásokat, óvatosak, mint az az egy mondat, amit Hönigné menye a nővérszoba ajtajában mondott. Az Akadémiai Színház színészei haladnak el a folyosón, fejüket gyorsan elfordítják, egy idősebb úr, egy szőkére festett, tupírozott hajú nő; kicsi, barátságos szőrállatok (talán macskák, akik amúgy is hozzászoktak más világokhoz) gombolyodnak a padlón, ahol Hönigné nővére fekszik és integet, és talán maga Hönigné is jelen van, átegyensúlyoz az állatok között, a nővére fölé hajol, visszanéz a szobába, a helyre, ahol hiányzik, és megpróbálja láthatóvá tenni magát, de senki nincs már ott, aki őt észrevehetné.

Hétfőn vagy kedden új páciens költözött be a 105-ös terembe, Pettersné, egy nagyon kicsi asszony, aki szakadatlanul beszélt. Csak felét értettem annak, amit mesélt, miközben segítettem neki mosakodni és felöltözni, a fiáról beszélt, asztrológiáról, mindegyre a férjéről, aki már meghalt vagy másik felesége volt, vagy egyidőben volt halott és volt másik felesége; Pettersné nyilvánvalóan nyugtalan volt, és igyekezett a helyzetét, az új életet, amit mostantól élnie kell, értelmezni. Ki az a nő, aki vele együtt volt a szobában. Ki vagyok tulajdonképpen én, a fiatalember, aki vele beszélek. Kérdezte.

Segítő. Civil, mondtam.

Viking?, kérdezett vissza (ezt el kell majd mesélnem).

És ez az asszony, Nelly Lapinski, őt nem kellett kérdeznie, nem is kérdezhette, mert Pettersné és Lapinskiné újra saját külön szférájában élt, egymástól messzibbre, mint valaha, de ő így is tudta, hogyan illik bele a képbe az a nő, és hová sorolja a saját életében.

Ez itt a férjem szeretője, mondta Pettersné, a második felesége.

Zavartalanul rámutatott Lapinskinéra, aki már csak az ő átdolgozott emlékeiben létezett, a halott férje oldalán.

Ne mondjon neki semmit, nem tudja, hogy én vagyok az. Ne mondjon neki semmit, nekem úgysem számít.

Nelly láthatóan semmit nem értett Pettersné beszédéből és gyanúsításaiból. Hönignét gyászolta, aki most már *Franzi* volt számára.

Én vagyok a következő, mondta az osztályos nővérnek, nem ő volt a következő.

Mindenki belakja saját képi és emlékezetterét, fóliákat helyez egymásra, pozíciókat cserélget, figurákat illeszt be, olyan már, mint a mennyben vagy a pokolban, ez már a menny, és ez már a pokol. Senki nem hal meg, mert a játék – a gondozó

munkája, egyik elmegy, más jön a helyébe, ahogy a betegek is elmennek, és helyettük más lesz – egyre csak folytatódik tovább. A termek ott maradnak, mindegyik a maga számával és identitásával. Pettersné tehetetlen locsogásával együtt kedves asszony volt, aki jól beleillett a terembe és elődje ágyába.

Belementem a játékba, de nem teljesen; az ember akkor van teljesen benne, ha a hivatását gyakorolja, én azonban némán és udvariasan, arcomon állandó buta mosollyal, idegen hivatást űztem, és mindig volt egy másik tekintetem tartalékban; abban a hitben, hogy létezik számomra egy valódi játék, egy másik élet. Ez jó volt és rossz, sőt jó volt és gonosz (a hasznosság síkján, a morál síkján).

A fejemben üvölt, a testemhez oly közel PJ Harvey: *You're not rid of me. I'm coming up man-size. 50 foot Queenie.* Egy vékony, fiatal nő, erősen széles szájú és vastag szemöldökű, aki akkor közelebb áll hozzám, mint bármelyik valóságos nő; aki ígér valamit, amiben a valóságban alig hihetek (az életet, nem, az életen túli intenzitást).

Lehet-e valakiről így beszélni, lehet-e valakiről így írni, „vékony, fiatal nő, erősen széles szájú", „enyhén őrült", „decensen polgári", „egy kicsi asszony, aki szakadatlanul beszélt", lehet-e valakit így nézni, valakire így emlékezni, nincs valami teljesen más, amire inkább emlékeznek?

I'll make you lick my injuries, I'm gonna twist your head off, see.

Az utolsó munkanapomon, ez megint egy szombat, egy héttel Hönigné halála után, bementem a szobába, hogy összeszedjem a reggeli edényeket. Pettersné nem volt az ágyában, de megette már a zsemléjét, és kiitta a híg betegkávét; bemegyek a fürdőszobába, ott találtam, kissé görcsös és ügyetlen testtartásban állva, keze az ajtótokot karmolja. Kiszabadítom a testhelyzetéből, és válla alatt megtámasztom.

Nem tudja elmagyarázni, miért áll ott, és miért nem bír egyedül elmozdulni onnan.

Lassan vezettem vissza az ágyához, újra beszélni kezdett, és mesélni, de három vagy négy lépés után teljesen váratlanul eldőlt. Történt valami a teste belsejében, érzem, valami elveszett, az az erő és feszesség, mintha egészen más lény volna az, amit most a karomban tartok. Nem tudott már járni, nehezen lélegzett, épp csak meg tudtam akadályozni, hogy leessen, az ágyába cipeltem és lefektettem. Ott volt még, de többé nem bírt mozdulni, mondott valamit, de úgy tűnt, nagyon messziről: mintha elveszett volna testének belsejében, és egészen más helyről beszélt kifelé, mint ahonnan egyébként kifelé szólnak és érintkeznek az emberek. Hasonló messzeségből hallottam egyszer váratlanul hangot a teljesen lebénult és mintegy teste páncéljába merevedett T. úr belsejéből (egy hangot, ami akkor trágár szidalmat zúdított egy indiai ápolóra).

Maradjon itt, ne menjen el, Pettersné viszont ezt suttogta, mindjárt visszajövök, mondtam, és segítséget hoztam, Hanna nővért, az osztályos nővért, az orvost, segítséget hoztam, de nem maradtam ott, hanem elmentem onnan. Pettersné valamikor hányni kezdett, hívták a mentőt, és kórházba szállították.

Délután a búcsúzásomat ünnepeltem, pezsgőt ittam, és már rendesen berúgtam, amikor megjelent Pettersné fia és annak felesége, nagyon rosszul van, iratokat kértek, amiket Hanna nővér és én nem találtunk meg. A szuverenitás és a méltóság nevetséges érzésével meséltem a reggel eseményeiről. Semmit sem csináltam roszszul; úgy tettem, mintha jelentősége lenne. Tudtam, hogy Pettersné meg fog halni; mindannyian alig ismertük, úgyhogy nem is sírt senki.

De az az egy pillanat nem megy ki a fejemből, nem, az a két pillanat: az összecsuklása és a mondat, amit nekem mondott. Azt hiszem, a reggel eseményeit (semmit sem csináltam rosszul) pontosan elraktároztam: de miért vezetem az egyértelműen a fejemben elraktározott képben Pettersnét, aki nem tud már járni, Lapinskiné ágyához, az ajtóhoz közelebb eső ágyhoz, miért fektetem le és hagyom ott? Miért abban az ágyban látom még mindig, amikor a segítséggel visszatérek a szobába, a segítséggel, ami nem segíthet? Miért tűnik úgy, mintha elfordult volna a szoba?

Ne menjen el, mondta, de mégis el kellett mennem. Csak másodpercekre, segítséget hozni, de milyen végtelenek voltak ezek a másodpercek. Megközelítőleg, két vagy három keringési elégtelenség után el tudom képzelni, mit érzett Pettersné: ezt a csodálkozást és ezt a félelmet; ezt az egyedüllétet. Amint ott volt a segítség, már el is távolodtam onnan, sikeresen megszöktem, de mi állhatott volna szemben ezzel az egyedülléttel? A kezem, amely a kezét tartja; a koncentráció olyan formája, amit csak megsejdíteni vagyok képes?

Néhány másodperce, végtelen másodperce van Pettersnének. És ha még mindig ott vannak ezek a másodpercek, és nem azért, hogy kioltsák az iszonyú félelmet, amit ezekben a másodpercekben érez? El tudom képzelni ezt a félelmet, valójában nem a két vagy három keringési elégtelenség óta, hanem kezdettől fogva; minden képzetemnek ez a célja, vagy inkább: ez az, amit minden mondattal, amit leírok, minden sörrel, amit megiszok, minden napsütötte pillanatban, amit megélek és végtelennek szeretnék tartani, félretolni igyekszem. Ez az, ami a játéknak nem része.

Arra a pillanatra gondolok, amelyben Pettersné testében valami történt, kioldódott és feloldódott; minden feszesség elveszett, mindaz, ami összetart és a világban megtart egy embert. És hogy ez kívülről érezhető volt. Hogy ilyesmi tényleg érezhető.

Itt az ideje, hogy abbahagyjam a kényelmes mesélést, és megfordítsam a perspektívát. Hogy az összpontosítást keressem, ami sejlik bennem. Lapinskinének kell lennem, Hönignének, Pettersnének. Rajtam nem segítesz azzal, hogy leírsz. Nem hozol vissza. Halott vagyok. Te viking, te valaha fiatalember, hagyd abba, ne bízz a szavaidban és a szavaidban lévő feszültségben, az izmaid feszességében. Amilyen kevéssé segített Pettersnén saját hiszékeny fecsegése, éppoly kevéssé segít a hiszékeny írásod rajtad. Másféle feszültségre van szükség.

I'll make you lick my injuries. (És tovább?)

A magasföldszinten nem hal meg senki. Játék, egy időtlen kép, körülvesznek a halottak, a mondataik, a mozdulataik, egy keret. És a pillanatok beszivárognak, kiszivárognak, beszivárognak, kiszivárognak. Nem érek hozzá senkihez, kezem az üresség be kap. Ne menjen el.

BENKŐ GITTA FORDÍTÁSA

Ernst Goll

Nyárutó

(Später Sommer)

Ez a nyár végső hálaimája:
Hol fülledt álmokkal telve most a lég,
Halk pírba fordul lombkarimája,
Habár az erdő még déli tűzben ég.

Ezüstfelleg gomolyog a tájon
S bukik a nap bűvkörébe boldogan –
Fáradt kezünk nyugtatjuk egymáson,
S szívünkön a szűk földi lét súlya van.

Sirám

(Klage)

A mai nap is elszaladt hát,
S hogy nem hozta üdvözlésed,
Most titkos félve virrasztom át
A hideg, álmatlan éjjelt.

De reggel a nap újra felkél,
S kiönt reményem folyója. –
Add, Uram, hogy oszoljon az éj,
Mint álom a kakasszóra.

KISS DÁVID FORDÍTÁSA

Gerard Manley Hopkins

Kínlépcső

([No Worst, there is None...])

Nincs, hogy legalja, ilyen. Ahol elfáj *egy* fullánk,
rá bántóbb – már előrelátóbb –, mindig mélyít egy.
Hol, Vígasztaló, hol, hogy vígasztalja?
Hol, Mária, enyhed, édesanyánk?
kezd *egy*, bele másik; lesz bőgbarom összkar, hullámhegy,
lesz földrét fájdalom; a vén szólamokat csépeli, dallja,
majd zsong, majd szakad. Résen a fúria: Nem köti egybe! Kell neked úgy! Szabatos vagyok és alja.

Ah, hullámok, hegycsúcsok: hogy csupa szakadék,
mord, sívó, alja-sehol. Olcsó, lógott
ott, aki soha, lehet annak; arasznyi öltőnket
sem terheli túl soká az ügy. Vígasz végett,
ez alá!, ebcsont, csússz, ha bekerit a szél: vet,
mint halál vet élőknek, napnak az alvás véget.

Vígaszdög

(Carrion Comfort)

Nem, vígaszvész, Reménytelenség – koncod nem
lesz lakomám; mint akit, önboncolván, kételye esz,
e foszló életgúzst, hogy nincs több erőm. Lesz;
lesz várni, ezt-azt, lenni még – nem választani, nem.
De ah, te sörényes, mire föl reng, míg rúg, durva velem,
bele jobbod, a földfacsarék? csesz mancsod csontig? vesz
szemed élésmustrát porcról, percről? s lendítesz,
ó, viharra vihart rájuk, míg nem tudom eszemet sem?

Mért? a termésért; vetkőzzön ki a búza.
S lám meritett, csalt, hisz kézcsókoltam, a cséplő fát
is (szinte), a szív, föl szuszt, föl hahotát, föl hajrát is hozzá.
De hova is? Rám, kit az égjogar-öklös hős lök, s lát
el lába? vagy őrá? Jaj, hová az a hajrá? ahova ő birkóz:
a fényüres éjre, egy éven is, (istenem!) Istenem, át.

Hogy a természet hérakleitoszi tűz és a feltámadás vígaszáról

(That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection)

Fent piherajt, mint párnák, mint pöfeteg, ráz pamatot a kövelég közre a felhő: szét duhajjal, szét lökődő lumpok, szét magaveti hévvel;
tele mészt, át vakitó vakolást, egy szilfa hol eléjük ível,
míg fény-árny huzalok hosszú sora fúr, fércel, s fűz.
Lent vigadozva a friss szél, vehemens, ver végig; szint dögönyöz
a föl-fölráncolt csatakon; köti gitté, tömi gletté; szív el
dágványt; legyen aszalék, pikkely, por; s ezt minden művel,
talpmaszk-minták hadával, ugyanígy, gürc és gőz
mit beletaposott. Kozmikus ünnep: sohasem szűnő máglya.
De kincsét-lelkét vesd ki, a tűzrőlpattant egyedet,
magadat, s hol van a táp, hogy az éjt örökre vágja?
Fullad a feneketlenbe, a fénytelen űrbe elegyedett
az is. Ó, szégyen s tékozlás! Se írja, se magja
csillagcsóvás, egyszeri műnek; s mint minden egyebet,
feketiti folttá jegyedet,
és táblát töröl a halál. Csak a szívfanfár int: fel
hogy támadsz! hogy félre a tartós megsüllyedtséggel;
fényt hogy fároszi jel
vet tutajom törekein át. Hogy illesd testem, hullám,
a másodörökös Férget; ha világnyi hamu is hull rám,
egy roppant kürt, egy villám,
s hozzá lényegülök, mert Krisztus is emberré lett,
s e rongyos-gyújtós lomfilkónak: gyémánt-élet
jut, gyémánt-élet.

OLTY PÉTER FORDÍTÁSA

Edwin Morgan

Alkonyatok

(Twilights)

A sötét sötétséget még csak tudjuk kezelni,
de a világos sötétség összezavar minket:
a nemtudás homálya, a szürke latolgatás,
a rejtett és elrejteni kívánt várakozás,
a már nem nappal és a még nem éjszaka,
a megbetegítő vaküge tés, és a fantomok
lassan ránk hulló színtelen üledéke.
A csónakot megtöltő köd rosszabb, mint a víz.
Láttam, ahogy néhányan fejvesztve kimerték,
mintha ki tudnák kényszeríteni a kiszámíthatatlant,
de elsüllyedtek. Na igen, a türelem látszatára szükség
van, még a legmeredekebb helyzetekben is.
Ahogy hajnalodik, ha nehezen is, elenyésznek a démonok;
ezt ki nem állhatják, ezért vonaglanak kínjukban,
de átlátszóak, idomulnak a változáshoz, mintha
valami könnyebb anyaggal lennének megtöltve,
egyedül a nap fénye képes elpusztítani őket, igen,
a felszakadó sötétség, mint amikor az érett gubóból
kipattan és vörösen izzani kezd az előbukkanó virág,
a horizonton a hullámok megtelnek fénnyel, a célba érés
és szerencsés hazatérés újra felajánlott ígéretével.
A zajos szél ilyenkor belekap a vitorlákba, s mi
visszakormányozzuk magunkat a nappali fény világába,
és húzzuk a köteleket, csuromvizesek vagyunk,
és rohanunk, csak rohanunk a felhőkkel tovább.

Reggel Nápolyban

(Morning in Naples)

Reggel hatkor egy üres mellékutcában vártam
a repülőtérre szállító autót. Hűvös vasárnap volt,
körülöttem galambok, egy fehér macska épp a
macskaköveken somfordált, az idegtépő nagyváros
korai nyugalma áradt mindenünnen. Szemben egy
toronyból ősi perpatvarok visszhangjai szóltak,
a repedezett falak mögött újabb repedések,

a magas kőfalak között kiirthatatlan gyomok.
A friss levegő kárpótolt mindenért, a világosodó kék felhőtlenül pezsdítő nyugalma fölöttem az égen, ahogy lassan keleti irányba fordult, az elfátyolozott Vezúv felé. A lábamnál heverő táska tökéletesen megfelelt a helyzetnek: minden átmenet, minden megálló, minden repülés, időtlen volt és időszerűtlen, akár a város hamisan konduló harangjai. És én ott álltam egy fehér kocsira várva, és nem figyeltem semmi másra, csak arra, jön-e egy trombitaszó nélkül újrakezdődő világ, azt lestem újra és újra, bármennyire valószerűtlen, hogy nem tűnnek-e fel az öböl vizének párafelhői mögött a görög városalapítók. Egyenetlen kövek, mancsok és karmok a kövön, harangzúgás a napsütésben, és én még nem izzadok, és nem vagyok biztos benne, hogy egy közeledő kocsi miattam lassít, de igen, a sofőr felém int. Felemelem a táskát, a kocsi megáll, megtörik a varázs. Száguldottunk a forgalom nélküli városon át. Mögöttünk beszélgetés foszlányai, akár egy zászló, sál, vagy ki tudja, mi, belengték a teret, amit mi közben serényen áthelyeztünk a kielégíthetetlen távolságok bűvkörébe.

TURCZI ISTVÁN FORDÍRÁSA

Jean-Michel Ribes

Monique

(Monique)

Valérie Bouchez-nek

Szereplők:
Apa
Lány

Szalon. Az Apa újságot olvas. A Lánya átsétál a szobán. Az Apa, az újságból fel sem pillantva, megszólítja.

APA: Monique!
LÁNY: Igen, apa?

Az Apa leereszti az újságot, és furcsa pillantást vet a lányára.

APA: Szabad tudnom, miért válaszolsz, ha Monique-nak szólítalak?
LÁNY: Tessék?
APA: Jól hallottad a kérdést.
LÁNY: Nem értem, apa.
APA: Ha azt mondom, „Monique", miért jössz ide hozzám?
LÁNY: Apa, most ugratsz?
APA: Dehogyis, kislányom, dehogyis...
LÁNY *(nevetve):* Dehát Monique a nevem!
APA: Monique a neved? Egyszem leányom, hát tényleg Monique-nak hívnak?!!
LÁNY: Bizony, apa, már tizennyolc éve!
APA: Tizennyolc éve! És hány éves is vagy?
LÁNY: Éppen tizennyolc.
APA: Éppen, éppen! Nem könyvelő vagyok, hanem az apád, egyszerűen csak az apád, ha esetleg elfelejtetted volna. És szabad tudnom, kitől kaptad a neved?
LÁNY: Tőled, gondolom.
APA: Tőlem?? És mégis mikor?
LÁNY: Biztos akkor, amikor megszülettem.
APA: Én neveztem volna el a gyermekemet, a saját véremet Monique-nak? Hallgass ide, kislányom! Messze nem vagyok tökéletes. Szeretem a sört, goromba vagyok a szomszédokkal, titokban borjúragut eszem, és való igaz, nem rajongok a színházért sem, de hogy Monique-nak nevezzem el a lányomat?! Ráadásul a születésekor, amikor még védtelen kisbaba? Nem, drágám, nem, apád erre nem lett volna képes.
LÁNY: Akkor anya volt?
APA: Anyád?
LÁNY: Ha nem az apa, akkor az anya ad nevet a gyereknek, nem?
APA: Jól figyelj, mit felelsz, kicsim! Azt állítod, itt előttem, hogy a saját anyádtól kaptad a neved?

LÁNY: De mégis mi van veled, apa?
APA: Pompás! A végére járunk a dolognak! *(Felemeli a telefonkagylót, idegesen tárcsáz.)* Halló! Halló drágám, én vagyok... Nem zavarlak?... Két perc az egész... A nagylányunkról van szó... Az előbb azt állította, hogy Monique a neve... Igen, jól hallottad, „Monique"... Én is... *(a Lányához)* Meg van döbbenve! *(a feleségéhez)* Szerinte te adtad neki ezt a nevet, amikor megszületett. Igen, te! Tudtad ezt?... Hát persze, hogy hiszek neked!... Dehát te is tudod, milyen makacs... Persze, menj csak! *(Leteszi a telefont.)* Rengetegen vannak a boltban.
LÁNY: Mit mondott?
APA: Azt kérdezte, viccelek-e.
LÁNY: Én is pont ezt kérdezem, apa!
APA: Szóval ragaszkodsz ahhoz, amit mondtál.
LÁNY: Mégis mit akarsz? Mutassam meg az útlevelem?
APA: Az útleveled? Hát persze, most már értem! Mekkora barom vagyok! Monique a férjed neve, vagyis a te neved Madame Monique, azaz Monique-né! *(Felnevet.)* Te kis hamis! Mit szólsz, milyen gyorsan rájöttem!
LÁNY: Nem vagyok férjnél, apa.
APA: Nincs férjed?
LÁNY: Nem, barátom van.
APA: Akkor hogy viselheted a nevét? Hogyan hívhatnának valakit Madame Monique-nak, ha nem ment hozzá Monique úrhoz? Mégis mit próbálsz megetetni velem?
LÁNY: Semmit a világon.
APA: Ó, már világos! Az új törvény lesz az, amit a homoszexuálisok miatt hoztak, a házasság nélküli házasság, igen!... Így már világosabb... A férjed homokos, és te szégyellted megmondani, erről van szó. Szegény drágám, nem jól ismered apádat! Ha te boldog vagy, akkor én is, ezt ne feledd, bárkivel élsz is együtt! Kész szerencse, hogy nem Monique-nak kereszteltünk, látod, akkor most Monique Monique lenne a neved!
LÁNY: Pihenned kéne, apa!
APA: Pihenni? Pihenni most, amikor a tulajdon lányom nem hajlandó elárulni a keresztnevét? Ez még annál is felháborítóbb, mint hozzámenni egy buzihoz! És ha már itt tartunk, szerintem ezt finoman kéne közölnöd anyáddal! Tudod, milyen vaskalapos, ha valami csak egy kicsit is eltér a szabályoktól, rögtön dühbe gurul. Csak jusson eszedbe, milyen volt az esküvőnk!
LÁNY: Akkor még meg sem születtem, apa.
APA: Meg sem születtél!? Amikor elvettem anyádat, te még meg sem születtél?!!
LÁNY: Nem, apa.
APA: Tudod, hogy miattad házasodtunk össze? Anyád mindenáron gyereket akart, de persze ott voltak a szabályok, úgyhogy az esküvőnek meg kellett lennie. Nem tudom elhinni! Miattad házasodtunk össze, és te el sem jöttél?
LÁNY: Nem, apa.
APA: A lagziba se? Még egy koccintásra se? Egy pohár italra sem, hogy, nem is tudom... hogy sok boldogságot kívánj nekünk? A francba már, a szüleid vagyunk!
LÁNY: De apa, ez még a fogantatásom előtt volt! Tudod, hogy anya sosem lett volna hajlandó terhesen férjhez menni.
APA: Hát igen, ez igaz. Nem tudom elképzelni Yolande-ot, ahogy egyértelműen kerekedő pocakkal az anyakönyvvezető, sőt, ami még rosszabb, a pap elé járul. Azt hiszem, igazad van.

LÁNY: Ki az a Yolande?
APA: Hát anyád.
LÁNY: Anya neve Nathalie, apa...
APA: Nem, drágám, anyádat Yolande-nak hívják, ahogy a nővérét, az anyját, a nagyanyját, a nagynénjét és az unokanővéreit...
LÁNY: De... dehát én azt hittem, ő az egyetlen, akinek nem Yolande a neve.
APA: Nem, drágám, nem tört meg a hagyomány. Mint minden lányt a családban, őt is Yolande-nak hívják... Tudom, nem lehet most könnyű neked.
LÁNY: Viccelsz? Tizennyolc év után tudom meg, hogy anyám neve nem is Nathalie! Gondolhatod, mit érzek.

A Lány zokogásban tör ki.

APA: Mindent megtettem, hogy a lehető legkésőbb tudd meg... de tudtam, egy nap el kell majd mondanom.
LÁNY: Dehát miért? Miért hazudtatok?
APA: Én akartam, hogy Nathalie-nak szólítsuk anyádat, miután te megszülettél. Attól féltem, csúfolni fognak az iskolában, a barátnőid meg kinevetnek, ha megtudják, hogy anyádat Yolande-nak hívják, ahogy az ő anyját, az unokanővéreit, a nővérét, hogy ő a huszonhetedik Yolande a családban, és majd megkérdezik, miért nem voltak képesek másik női nevet választani... Aztán, mivel nem tudsz észszerű választ adni, majd kételkedni kezdesz benne, egyáltalán épeszű-e a családod, hogy nem csak egy rakás retardált-e, akik minden egyes leányt Yolande-nak neveznek el, egyiket a másik után. Az én drága kicsi lányom voltál, és nem akartam, hogy olyan gondolataid támadjanak, amik nem valók egy kislány fejébe. Egy leánykának a mezőn kell futkároznia, verseket olvasnia, spanyolul tanulnia, az elsőáldozására készülnie és a szőke hercegről álmodoznia, aki egy nap majd eljön és feleségül veszi, még ha homokos is... Egyébként meg ahogy ezek a szőke hercegek kiglancolják magukat, nem is csoda, ha inkább a fiúkat szeretik, a fiatal lányok meg hiába várják őket... Neked, aranyom, viszont sikerült egyet elcsípni közülük. És miért? Mert jól érzed magad a bőrödben, és ez azért van, mert sosem tudtad meg, hogy anyádat Yolande-nak hívják.
LÁNY: És azért, hogy eltitkoljátok előlem, én is Yolande vagyok, azért szólítottatok Monique-nak?!!
APA *(kifakad):* Dehát nem is Monique a neved! És Yolande se!
LÁNY *(üvöltve):* Hát akkor hogy hívnak?!!
APA: Ez itt a kérdés... jó kérdés!
LÁNY: Csak szólítottál valahogy, adtál nekem egy nevet, amikor megszülettem. Vagy rám sem fütyültél?
APA: Mégis minek nézel te engem? Hát persze, hogy adtam neked nevet!
LÁNY: És nem emlékszel rá?
APA: Ennek már tizennyolc éve, drágaságom, tizennyolc! Te emlékszel rá, mit csináltál tizennyolc évvel ezelőtt?
LÁNY: Akkor jöttem a világra.
APA: Ez így túl egyszerű és nem elég konkrét! Pontos emléket akarok, egy hangot, szagot, képet! Emlékszel például, ahogy a bölcsőd fölé hajoltam?

LÁNY: Nem.
APA: És a névre emlékszel, amin szólítottalak? Amit a füledbe suttogtam? Úgy nagyjából?
LÁNY: Nem.
APA: Látod, az újszülött, friss neuronoktól duzzadó agyaddal meg sem jegyezted a nevet, amit apád mondogatott, amikor odanyújtotta neked a cumisüveget, és most te teszel szemrehányást nekem! Nekem, akit nem kíméltek az évek, amiért elfelejtettem a....
LÁNY: Bocsánatot kérek!
APA: Semmi baj... csak az ifjonti hálátlanság. Mindenki átesik rajta, tizenhat éves korban ez teljesen normális.
LÁNY: Tizennyolc.
APA: Tizennyolc micsoda?
LÁNY: Tizennyolc év, apa!
APA: Ja igen, tizennyolc éves korban, elnézést. Anyád lánya vagy, épp olyan precíz, mániákus... *(A Lány hirtelen lehajtja a fejét.)* Kicsim! Mi baj? Gond van? Olyat mondtam, amit nem kellett volna?
LÁNY: Semmi baj, apa.
APA: Úgy ismerlek, mint a tenyeremet, a lányom vagy, az egyetlen gyermekem. Jó, arra mondjuk nem emlékszem, hogy hívnak, de egyébként ismerlek, a lábujjad hegyétől a fejed búbjáig. És most látom, hogy hirtelen elgondolkodtál...
LÁNY: Azt hiszem, igazad van Henri-val kapcsolatban.
APA: Henri? Ki az az Henri?
LÁNY: A barátom.
APA: Henri a neve? Látod, ez tetszik. Ha fiúnak születsz, Henri lett volna a neved. Henri! Henri! Ismerd el, ez mégis máshogy hangzik, mint a Monique!
LÁNY: Csak eltöprengtem.
APA: Micsodán?
LÁNY: Néha azon gondolkozom, vajon nem kellett volna-e Henri-t inkább Monique-nak nevezni.
APA: Henri-t?
LÁNY: Igen.
APA: Ugyan már, dehogy!
LÁNY: Épp most nyitottad fel a szemem! Most jövök rá, hogy néha tényleg úgy viselkedik, mint egy lány...
APA: Drágám, mondtam már, ez nekem nem jelent problémát.
LÁNY: Semmit nem vettem észre, semmit! Vak voltam, pedig... Tudod, mit csinált legutóbb?
APA: Henri?
LÁNY: Igen. Meghívott egy gerelyhajítót, aki az olimpiára készül.
APA: Szerintem jó ötlet volt.
LÁNY: Azt hiszem, nem érted. Beköltöztette a lakásába!
APA: A felszerelésével együtt?... Azt azért mégsem, a gerelyhajítóknak elég terjedelmes a felszerelése... Azt hinné az ember, csak egy zsákjuk van, benne a gerely meg a cipőjük, de ez egyáltalán nem igaz.
LÁNY *(megdöbbenve):* Érdekel a gerelyhajítás?

APA: Nem igazán. Mondjuk úgy, hogy nem ez a kedvenc sportom. De azért figyelemmel kísérem, és be kell vallanom, nem értem, miért nem tudtunk soha egyetlen nyomorult érmet sem nyerni ebben a sportágban... Az nem lehet, hogy fociban mi vagyunk a legjobbak, gerelyhajításban meg szart sem érünk! Itt valami nincs rendben. Szerinted sem?
LÁNY: Teszek rá!
APA: Nincs igazad, kedvesem! Nem hiszem, hogy örök időkre elbújhatnánk a valóság elől, és úgy tehetnénk, mintha nem lenne baj. Nem mondhatnám, hogy bármit is tettem azért, hogy a helyzet megváltozzon. Nem, a kisujjamat sem mozdítottam azért, hogy kimásszunk a gödörből. Bezzeg Henri! Amit elmondtál, aszerint ő tett is valamit érte. Senki nem vethet ezért követ rá.
LÁNY: Vagyis te egyetértesz ezzel?!!
APA: Figyelj, befogadja azt a sportolót, szállást ad neki, szeretettel veszi körül. A szeretet nagyon fontos a versenyek előtt, hogy ne érezze egyedül magát. Szerintem Henri a legjobb úton halad, hogy javuljon a helyzetünk.
LÁNY: Kinek a helyzete?
APA: Hát Franciaországé, drágám, és a francia gerelyhajításé.
LÁNY: És velem mi lesz?
APA: Te is francia vagy, igaz? *(A Lány lesüti a szemét.)* Boldogtalan vagy vele? Nagyon boldogtalan?
LÁNY: Igen.
APA: Igaz, biztos nem lehet könnyű együtt élni egy sportolóval, főleg, ha élsportoló.
LÁNY: De Henri nem sportoló, apa, hanem egy sportolóval hál! Ez nem ugyanaz!
APA: Nem ugyanaz, nem ugyanaz... kicsit előreszaladtál, kedvesem! Adva van egy férfi, aki felismerte, hogy véget kell vetnie az elszigeteltségnek, a gyötrelmes magánynak, amivel ezek az atléták oly gyakran szembesülnek, főleg a szabad levegőn végzett edzéseik során, a hegytetőkön, ahol esténként egyedül hajtják álomra a fejüket, valami nyomorúságos kis kunyhó aprócska szobájában. Az a fiú, kedvesem, tetszik vagy sem, igenis nagy sportember! És ha még több ifjú sportolót venne körül az őket megillető szeretet, a gerelyhajítás már rég emelt fővel járhatna! Részemről tehát le a kalappal Henri előtt! Büszke vagyok a vejemre!
LÁNY: Attól félek, apa, hogy sosem jön vissza...
APA: Nem kell olyan tragikusan felfogni!
LÁNY: Egyre távolabb kerül tőlem...
APA *(kicsivel később):* Elmondtad neki, hogy Monique-nak hívnak?
LÁNY: Szerinted ez az oka?
APA: Lehet, hogy ez is közrejátszott.
LÁNY: Sosem tett szemrehányást. Esküszöm!
APA: Talán elfojtotta magában.
LÁNY: A nevemet?
APA: Azt, hogy gyűlöli a neved... Tudod, nehéz lehet együtt élni valakivel, akit egész nap Monique-nak kell szólítani. Az embernek gyilkolni támadhat kedve. Ezért hát elfojtja... elfojtja magában. Megváltozik a viselkedése, hogy gyilkos indulatát elrejtse. A felejtéshez környezetváltozás kell neki.
LÁNY: Például gerelyhajítás?

APA: Még az is meglehet.
LÁNY: Szóval a „Monique" miatt van.
APA: Micsoda?
LÁNY: Hát, hogy homoszexuális lett.
APA: Képzeld el, ahogy egy nap így szól magában: „Végül is, akár az összes nőt hívhatnák Monique-nak!"
LÁNY: Értem.
APA: Képzeld magad a helyébe! Igazán nem lehet hibáztatni... Különösen azért nem, mert határozottan sportos jellegű homoszexualitásba menekült, úgy értem, hogy a hanyatló sportág szempontjából hasznos, igazi áldás a hazai atlétika számára. Tudod, Henri akár meg is ölhetett volna. Hidd el nekem, ez a történet a lehető legjobban alakul. Nem lehet okod panaszra!
LÁNY: Most már világosabb... Szegény Henri!
APA: Igen, szegény Henri, neki sem lehetett mindig könnyű.
LÁNY *(kevéssel ezután):* Apa?
APA: Igen?
LÁNY: Azt hiszem, mi még sosem beszélgettünk ennyit egymással.
APA: Lehetséges.
LÁNY: Soha nem éreztem magam annyira közel hozzád, mint ma.
APA: Így még bosszantóbb, hogy nem jut eszembe a neved...
LÁNY: Sajnálom.
APA: Nem, nem, kicsit az én hibám is... Emlékeznem kellene rá.
LÁNY: Mindkettőnknek emlékeznie kellene.
APA: Végül is, vannak az életben fontosabb dolgok is, mint a keresztnév.
LÁNY: Mindketten egészségesek vagyunk, és ez a fontos.
APA: Igazán annak örülök, hogy ma este mind együtt megyünk étterembe, te, Henri, a gerelyhajító, Yolande és én!
LÁNY: Remek ötlet, apa!
APA: Mindannyian, együtt, egy igazi családi vacsorán! Megkeressük a férjedet meg a barátját, aztán felvesszük anyádat a boltnál.
LÁNY: Anya imádja a meglepetéseket, el lesz ragadtatva!
APA: Igyekezzünk, szerdánként korábban végez a boltban!
LÁNY: Ma kedd van, apa.
APA: Ó, vagy úgy! Biztos vagy benne?
LÁNY: Biztos. Szerdánként járok sportolni az egyetemre.
APA: Egyetemre jársz? Melyikre?
LÁNY: Az ittenire, a kerületünkben.
APA: A kerületünkben? Ugyanabban a kerületben lakunk?
LÁNY: Ugyanabban a házban, apa...
APA: Házban?
LÁNY: Igen, apa.

Az Apa egy pillanatra elgondolkodik.

APA: Ma tényleg sokat beszélgettünk... Elmondtuk egymásnak, ami a szívünket nyomja.

LÁNY: Apukám!

Megöleli az apját.

APA: Remélem, eszembe fog jutni, hol parkoltam le az autót ... *(Felkapja a kabátját, a lányát a kijárat felé húzza. Hirtelen megáll és a lányára néz.)* Hélène? Nem lehetne Hélène?
LÁNY: Nem.
APA: Trójai Szép Heléna?
LÁNY: Nem.
APA: Medici Katalin? Antigoné? Cosette? Fiatalkoromból emlékszem ezekre a nevekre, amikor annyi idős voltam, mint te, az iskolából, amikor még kicsi voltam... Françoise Dorléac? Sévigné márkiné? *(Reménykedve.)* Tetszik a Sévigné márkiné?
LÁNY: Nem, apa.
APA: Nagy kár.
LÁNY: Igen, az.
APA: Szeretlek, kislányom! Tudod, ha nem szeretnélek, már régen leléptem volna.
LÁNY: Én is szeretlek, apa!
APA: Madame Hanska! Madame Hanska, Balzac kedvese volt. Azt hiszem, most megvan! Ne, várj, gondold meg, mielőtt válaszolsz!
LÁNY: Meggondolom, apa...
APA: Majd a desszertnél elmondod! Ez lesz a születésnapi ajándékom. Imádom Balzacot!

Sietve kimegy.

LÁNY: Nem 26-án van a születésnapod?

Követi az apját.

(Párizs, 2000. május-június)

Hörgők

(Bronches)

Jean-Claude Camors-nak

Szereplők:
Jean
Claudine

Claudine és Jean az utcán mennek. Sebesen haladnak, gyorsan beszélnek. Jean egy XV. Lajos-stílusú parókát visel. Nagyon izgatott.

JEAN: Azt akarod, hogy újrakezdjem? Hogy megint visszaessek, igaz? Mi sem egyszerűbb, Claudine, majd' belepusztulok, annyira szeretném.
CLAUDINE: Én nem ezt mondtam.
JEAN: Tényleg, hát akkor mit mondtál? Rajta, ismételd meg! Szerinted süket vagyok?
CLAUDINE: Én azt mondtam, hogy legalább egyszer megpróbálhatnád kibírni nélküle, legalább addig, amíg megvesszük a szárítógépet. Amíg eljössz velem a boltba, a nagyáruházba, csak egyszer!
JEAN: Az igazság az, hogy zavarlak! Ez az igazság! Feszélyezlek és szégyellsz, szégyellsz engem! Válaszolj, Claudine!
CLAUDINE: Három évig dolgoztam a háztartási részlegen, három évig az alagsorban, a háztartási nagygépeknél, egész pontosan.
JEAN: Igen, ezt tudom!
CLAUDINE: És most először megyek vissza, ráadásul vevőként és férjes asszonyként! Én, aki csak egy kis eladó voltam, az örök hajadon a részlegen. Képzeld magad a helyembe! Gyerünk, Jean, próbáld meg!
JEAN: Ha bottal, mankóval vagy éppen tolószékkel közlekednék, akkor is ezt kérnéd?
CLAUDINE: Ne hasonlítsd a XV. Lajos-korabeli parókát egy tolószékhez!
JEAN: Világos. Szívesebben mutatnál be a volt kollégáidnak egy olyan férjet, akinek használhatatlanok a lábai és akit fel kell tolnod a mozgólépcsőn, mint olyasvalakit, aki enyhén őszes műhajat visel! Álmodom, Claudine? Mondd, hogy álmodom!
CLAUDINE: Annyira nehezedre esik, hogy a kedvemre tegyél, csak egy kicsit, egy negyedórára?
JEAN: És ha nem bírom ki?
CLAUDINE: Tizenöt percet ki fogsz bírni, Jean, megígérem, nem tart tovább! Csak üdvözöljük Mercier urat, a részlegvezetőt: „Nicsak, Claudine! Claudine! A férjecskéjével, Claudine, ki hitte volna, Claudine!"
JEAN: Tessék?
CLAUDINE: Ezt mondja majd, ha meglát. Mercier úr, a részlegvezető már csak ilyen spontán ember. Rögtön megrendeljük tőle a ruhaszárítógépet: „Nahát, Claudine! Claudine! Szárítógépet vesz, ki hitte volna, Claudine!" Ad egy puszit és még csak sorban sem kell állnunk, ismerem Martine-t, a pénztárost. „Mennyire örülök, Claudine!"

(Halkan.) „Te, micsoda jóképű fiú!" Csak ennyi, nem mond többet. Martine nem beszél sokat, amikor azt mondja, „jóképű", azzal elmondott mindent, aztán megyünk is. Csak tizenöt perc, leveszed a parókát egy negyedórára, aztán visszateheted. Kérlek!!!

JEAN: És ha hirtelen rámjön, hogy szükségem van rá, ha nem bírom tovább, ha elkezd hiányozni...
CLAUDINE: Légy szíves! Annyira szeretném, ha büszke lehetnék rád az áruházban! Kicsit olyanok ott, mintha a családom lennének. Jean...

Jean megáll, elgondolkodik.

JEAN: Esetleg máshol?
CLAUDINE: Máshol?
JEAN: Máshol is vehetnénk szárítógépet, nem csak a... családodnál.
CLAUDINE: Olyan sokat adtam el belőle! Most venni szeretnék egyet.
JEAN: Visszavágásnak szánod?
CLAUDINE: Pontosan! A férjemmel az oldalamon teljes lesz a revans!
JEAN: És ha rajtam van a paróka, akkor nem lesz teljes?
CLAUDINE: Nem. Ki fognak gúnyolni, azt mondják majd, hogy egy nemes a férjem.
JEAN: Egy nemesember annyira szörnyű?
CLAUDINE: Egy parókás nemes, az igen. Avítt. Olyan régimódi.
JEAN: Csak nem kommunisták azok ott a boltban?
CLAUDINE: Nem akarok több kérdést, Jean, azt szeretném, ha örömet szereznél nekem, örömet az áruházban. Olyan lehetne, mint egy nászút. Igen, mint egy nászút!
JEAN: Mindent megpróbáltam, Claudine, tudod te is, mindent, hogy leszokjak a dohányzásról, de semmi nem működött! Semmi, a parókát kivéve! Mit csináljak? MÉGIS MIT CSINÁLJAK???
CLAUDINE: Szerelemmel bármi lehetséges, kibírsz negyedórát dohány nélkül. A szerelem védőpajzs!
JEAN: Nálam a cigaretta legyőzi a szerelmet, Claudine. Három éve imádlak, és te láttad, milyen színűek a hörgőim! Mint a szén! Két bányaakna, csak rágyújtok, és jön a sújtólég. Minden felrobban! *(Claudine zokogni kezd.)* Ne sírj, édesem, meglesz a revansod! Elmegyünk az áruházba, aztán elmagyarázom a dolgot az ottaniaknak. Meglásd, büszkék lesznek rád, Claudine! Büszkék lesznek arra a nőre, aki inkább elnézi, hogy a férje XV. Lajos-stílusú parókát hordjon, mintsem hogy tüdőrákot kapjon. Igen, büszkék lesznek rád!
CLAUDINE: Az a baj, Jean, hogy a parókád nem XV. Lajos-stílusú.
JEAN: XVI. Lajos-stílusú talán?
CLAUDINE: Nem.
JEAN: Akkor XVIII.?
CLAUDINE: Nem, buzis.
JEAN. Buzis?
CLAUDINE: Nagyon buzis, ratyi, homokos. A környékbeliek mondják, Jean. Akárhányszor arra sétálsz, ezt mondják.
JEAN: Kommunisták azok ott, a kerületben?

CLAUDINE: Én mindent elmagyaráztam nekik, de azzal riposztoztak, hogy a férfi nem is férfi, ha felhagy a dohányzással, és hogy az igazi férfiak úgy füstölnek, mint Churchill.
JEAN: Igaz, ő tényleg tökös gyerek volt. Egyedül szembeszállni több ezernyi német repülővel, ehhez keménynek kellett lenni.
CLAUDINE: Én olyasvalakit szeretnék elvinni az áruházba, mint Churchill. Olyan nehéz ezt megérteni?
JEAN: Nem, persze, hogy nem...
CLAUDINE: Az lenne csak az igazi elégtétel! Visszamegyek szárítógépet venni az urammal, Churchill-lel.
JEAN: Teljesen érthető, Claudine.
CLAUDINE: És nem egy buzeránssal.
JEAN: Világos.
CLAUDINE: Jean?
JEAN: Igen?
CLAUDINE: Nem szeretném, ha meghalnál, tudod...
JEAN: Való igaz, ha azt szeretnéd, hogy meghaljak, akkor most nem vennénk szárítógépet.
CLAUDINE: Ha már nem veszed le a parókát, akkor a háztartási részlegen legalább... nem beszélnél angolul?
JEAN: OK.
CLAUDINE: Egy „OK" nem lesz elég.
JEAN: As you like.
CLAUDINE: Ó, köszönöm! Nagyon köszönöm!
JEAN: You are welcome.
CLAUDINE: Remek, ez lesz az igazi revans!

Kéz a kézben elindulnak.

JEAN: Happiness is letting your laundry dry at the window.
CLAUDINE: Ez mit jelent?
JEAN: Winston egyik régi mondása, most jutott eszembe: „Ha boldog akarsz lenni, szárítsd a ruhát az ablakban!"

(Párizs, 2001. március)

KISS ÁDÁM LÁSZLÓ FORDÍTÁSA

Jericho Brown

A.D.

[A.D.]

Mind megsebzett, de egy se fájt jobban,
Mint a legelső fiú.

Túl keskeny volt az ágy,
Alig fértetek el. Azt hitted, elnyelte

A lepedő, a párna –
Most nézz magadra: huszonnyolc év királyság,

Egy férfi jár a fejedben, amikor ébredsz,
Egy fej pihen a mellkasodon, és mindketten

Összehúzzátok magatokat,
Hogy elférjen a másik.

A lábad hosszú, lelóg tíz éve, néha összegabalyodik,
Mégis rémálmok

Kísértenek. Mély levegőt veszel,
Mintha az elmúlt évtizedben
Rajtad feküdt volna.
Egy férfi a mennybe száll. Megfulladsz a súlya alatt.

Hátország

[Heartland]

Ez három betegség könyve.
Ha befejezed, menekülni fogsz
Az életem elől, ami közelebb ért
A végéhez, most, hogy megtetted
Az utat egy férfiért, akinek vérében,
Bal tüdejében és elméjében a fertő.
Minden reggel rá gondolok,
Zihálva ébredek, mint a futó,
Amikor megdönti saját rekordját.
Izzad. Szemben áll meg a leégett

Vörös téglás ház hűlt helyével,
Az üres telekkel, hol gyerekek
Játszottak: két fiú, akiknek az apja
Valóban hazatért. Anya főzött,
Mintha joga lenne a keze között
Lobogó tűzhöz, a kenyérhez, amit ettem,
Mielőtt az orvosok megvizsgáltak,
És segítettek elhitetni veled,
Bármire képes vagyok, csak arra nem,
Ami emberi. A szív ver, amíg meg nem áll.
Minden utolsó szó fertőz.

GEREVICH ANDRÁS FORDÍTÁSA

Cornelius Eady

A taxis, aki átvert

(The Cab Driver Who Ripped me off)

Pontosan, mondta a taxis,
miközben a körforgalomnál
befordult a sarkon.
Azok a hülye, kibaszott koldusok,
tudod, azok a fickók,
akik előre nyújtott kézzel
lépnek a taximhoz
papír poharaikkal?
Tudod, milyen gondjaik vannak?
Tudod, mi a bajuk?
Az, hogy agyatlanok.
Mert semmit nem tudnak,
mert ha lenne agyuk,
megpróbálnának
munkát találni.
Tudod, mit mondott egyszer az egyikük?
Azt mondta, hogy amit csinál,
a koldulás,
azt mondta, hogy az munka.
A koldulás.
Munka.
Erre azt mondtam neki,
bele az arcába:
hogy az nem munka.

Azt gondolod, hogy ez munka?
Hagy mondjam meg neked, mi a munka:
a munka az, ha amit csinálsz,
az értékes
valaki számára.
Látom, érted.
Amit én csinálok,
ahhoz kell agy.
Tudod, mi a véleményem?
Az a véleményem, hogy
ezeket a koldusokat el kellene
küldeni egy másik országba,
akármelyikbe,
tök mindegy, melyikbe,
3-4 évre,
kolbászoljanak
egy másik országban.
Lássuk, mit szólnának.
Olyan program kellene,
ami elküldi őket
egy másik országba,
hogy ott kolbászoljanak
pár évig.
Ott kolduljanak,
lássuk, mire jutnak.
Emlékszel, van az a fickó,
tudod, híres volt a
hatvanas években,
az a kábszeres fickó.
Timothy Leary?
Igen, illegalitásba vonult,
a tengerentúl élt.
Tudod mi történt?
Pár év külföld után
már jött volna
haza.
Akármilyen feltétel mellett.
Nem érdekelte,
hogy letartóztatják-e.
Azt mondta,
Amerika jobb
a Föld
akármelyik országánál.
Küldd oda őket
pár évre.

Úgy járnának, mint ő.
Ez a legjobb ország
az egész világon.
Timothy Leary
halálboldog volt,
hogy visszajöhetett.
És jól megvan.
Nézz meg engem.
Én is voltam olyan.
Éltem illegalitásban.
Visszajöttem.
Szerintem ezek a koldusok
mentálisan teljesen leblokkoltak.
Szerintem tenned kéne valamit.
Gondolom, szereted
amit csinálsz.
De tenned kellene valamit.
Valami hasznosat.
A közösségnek.
Ezeknek az embereknek.
A tarhálóknak,
a csalóknak,
szélhámosoknak,
kábszereseknek,
a segélyt kicsalóknak,
az élősködőknek.
Ezenkívül
senki ellen nincs
semmi kifogásom.
Hiszen téged is felvettelek.

Varjak erős szélben

(Crows in Strong Wind)

Felszállnak a varjak a tetőről.
A varjak képtelenek egy helyben maradni.
Akár egy olajfolton is
gubbaszthatnának.

Milyen esetlen tánc,
ezek az urak
foltos fekete zakóikban,
milyen kótyagos tánc.

Mintha nem tudnák, hol vannak.
Milyen vicces tánc.
Ahogy meg akarnak oldani dolgokat,
ahogy a szél megtizedeli őket.

Milyen szomorú tánc,
milyen szégyenteljes a szerelem,
amikor mindenki szeme láttára

tönkremegy.

Az üres tánccipő

(The Empty Dance Shoes)

Barátaim,
amint az a laboratóriumban bebizonyosodott,
egy pár üres tánccipő
szemölcsként fog a földön ülni,
amíg nem kap okot a költözésre.

Mi, akik a tehetetlenséget tanulmányozzuk
(mi, akik vad szőrzettel borítva alszunk),
félelem nélkül állíthatjuk, hogy
egy nyugalmi állapotban levő cipőpár energiája
majdnem azonos azzal a bohócéval,

akit egy homokzsák küldött padlóra.
Ezt biztosan elmondhatjátok a barátaitoknak.
Egy hátán fekvő bohóc
igen hasonlatos egy pár
üres tánccipőhöz.

Egy pár üres tánccipő
egy könyvbe préselt levélhez
is igen hasonlatos.
Így most megtudtatok egy egyszerű igazságot.
Egy préselt levél, mondjuk Sylvia Plath
*Kolusszus*ában,
nem különbözik egy pár üres tánccipőtől.
Még akkor sem, ha azok a cipők a Stardust Bálterem kellős közepén vannak,
minden reflektor szórja a fényt, és érzéki, intenzív zene rázza az

ablakokat
háztömbön innen és túl.
Ez a tehetetlenség titka.
A cipő saját érzékei alapján lépdeli földi életét.
Szimpatizál avval a kővel, amit a gyerekek
kacsáztatnak a tó vizén,
miután megállapodott az iszapban.
Nem a vízfodrokkal,
hanem a kővel.

A tehetetlenség gyakorlati és személyes alkalmazása
megtalálható a kérdésben:
Legközelebb Ki Viszi
Ki A Szemetet?
Egy pár üres tánccipő
igen hasonlatos ennek a kérdésnek a válaszához,
csakúgy, mint egy Közép-Nyugat Amerikában játszódó,
könyvhosszúságú vershez.

Összefoglalva:
egy pár üres tánccipő
igen hasonlatos ahhoz a homokhoz, amit a 44 kilós nyápic
letöröl az arcáról,
amikor a kötekedő bunkó elcipeli a barátnőjét.
Később,

miután kilesi a képregény hátsó borítóján a kupont,
már más tudományos elvek alapján fog cselekedni.
Táncra kész.

GYUKICS GÁBOR FORDÍTÁSA

Anne Carson

Kisbeszédek

(Short Talks)

Bevezetés

Kora reggel volt, és hiányoztak a szavak. Azelőtt nem voltak szavak. Tények voltak, arcok voltak. Arisztotelész azt mondja, egy jó történetben minden valaminek a következtében történik meg. Három öregasszony hajladozott a mezőn. *Mi értelme megszólítani minket?*, kérdezték. Majd hamar világossá vált, hogy mindent tudnak, amit csak tudni lehet a havas mezőkről, a kékeszöld hajtásokról és a „vakmerőségnek" nevezett növényről, amit a költők ibolyának néznek. Elkezdtem felírni az elhangzottakat. A jelek fokozatosan hozzák létre a természet egy pillanatát, a történet unalma nélkül. Kihangsúlyozom. Mindent meg fogok tenni, hogy elkerüljem az unalmat. Ez egy élet feladata. Sosem tudhatsz eleget, nem dolgozhatsz eleget, nem használhatod kellőképp furcsán a főnévi és melléknévi igeneveket, nem akadályozhatod elegendő hévvel a mozgást, gondolataidat elég gyorsan el nem hagyhatod.

A Homo Sapiensről

A cro-magnoni ember szerszáma nyelén ejtett kis vágásokkal jegyezte fel a hold alakzatait, és munka közben csak rá gondolt. Állatok. Horizont. Arc egy fazék vízben. Amikor történetet mondok, mindig eljön az a pont, ahonnan nem látok tovább. Gyűlölöm ezt a pontot. Ezért nevezik vaknak a történetmondókat – élcből.

A kromoluminarizmusról

Az európaiak lelassulnak a napfényben. Nézzétek csak Seurat elbűvölt figuráit! Figyeld, milyen mélyen ül a monsieur. Hová megy az európai, amikor „gondolataiba feledkezik"? Seurat – az öreg vakító! – lefestette ezt a helyet. A figyelem másik oldalán terül el, egyetlen hosszú, ráérős evezésre innen. Inkább vasárnap van ott, mint szombat délután. Seurat ezt egy különleges módszerrel tette egyértelművé. Ma méthode, morogta, amikor kérdeztük felőle. Rajtakapott minket, ahogy a hűs, zöld árnyékok közt surranunk, mint a házasságtörők. A folyó kitátotta, majd ismét összezárta kőajkait. A folyó ajkához préselte Seurat-t.

Parmenidészről

Büszkén állítjuk, hogy civilizált emberek vagyunk. És ha teljesen máshogy neveznénk a dolgokat? Vegyük például Olaszországot. Van egy Andreas nevű barátom, ő olasz. Élt Argentínában, Angliában, egy ideig Costa Ricán is. De akárhol is éljen, mindenhol vacsoravendégeket fogad. Ez temérdek munka. Articsókás tészta. Őszibarack. Mosolya mélyről tör fel, kiapaszthatatlan. Mi lenne, ha Olaszországról kiderülne, hogy valójában

Brzoy a neve – Andreas továbbra is úgy járna-kelne a világban, mint a vándorló hold, kölcsönvett fénnyel? Attól tartok, nem értettük meg a mondandóját vagy az indítékait. És ha minden alkalommal, amikor azt mondta, *városok*, igazából *káprázatot* értett alatta?

A MEGBECSTELENÍTÉSRŐL

Az életben oly kevés a cselekvés. Bemenni, menni, titokban menni, átkelni a Sóhajok Hídján. És amikor meggyaláztál, én a gyalázatot folyamatában láttam. Velencében történt, ahol a hangszálak megduzzadnak. Átdörögtem Velencén, a hidak alatt és fölött, de nem voltál sehol. Még aznap, valamivel később, felhívtam a bátyádat. *Mi baj a hangoddal?*, kérdezte.

A *D'ETRE BIEN AIMÉE* BOLDOGSÁGÁRÓL

Minden reggel te vagy az első gondolatom. Valaki madárkiáltásokat aggatott az égre, mintha drágaköveket.

A HELYESBÍTÉSRŐL

Kafka szerette, ha az órája másfél órát siet. Felice mindig helyreigazította. Ennek ellenére öt éven át majdnem összeházasodtak. Kafka listát írt a házasság mellett és ellen szóló érvekről, köztük szerepelt a saját élete ellen elkövetett erőszak elviselésének képtelensége (mellett), és a 10:30-kor a szülei ágyára kikészített hálóköntösök látványa (ellene). Végül a vérzés megmentette. Amikor a szanatóriumban az orvosok azt javasolták neki, inkább ne beszéljen, üvegmondatokat hagyott mindenfelé a padlón. Az egyik azt állította, Felicében túl sok meztelenség maradt.

A MONA LISÁRÓL

Minden nap beletöltötte a kérdését, ahogy vizet egyik edényből a másikba töltesz, és az visszaömlik. Nekem ne mondd, hogy az anyját, vágyképét stb. festette meg. Van egy pillanat, amikor a víz épp egyik edényben sincs benne – micsoda szomjúság, és gondolta, majd abbahagyja úgyis, ha a vászon kiürült. De a nők erősek. És ez a nő jól ismerte az edényeket, a vizet és a halálos szomjúságot.

SYLVIA PLATH-RÓL

Láttad az anyját a tévében? Szimpla, odakozmált dolgokat mondott. Azt mondta, szerintem kiváló vers, de nekem nem esett jól. Nem mondta, hogy dzsungelfélsz. Nem mondta, hogy dzsungelgyűlölet, vad dzsungelzokogás, üsd, vágd, nem apád. Azt mondta, önuralom, azt mondta, az út vége. Nem mondta, hogy zümmögés a levegőben, amit ütni-vágni kell.

A TOTÁLIS GYŰJTÉSRŐL

Gyerekkora óta arról álmodott, hogy egy nap övé lesz a világ összes tárgya, és felsorakoztatja őket polcain. Tagadta a hiányt, a felejtést, az elveszett darabok lehe-

tőségét is. Noétól özönlött a parancs kék háromszögekben, és ahogy a besorolás tiszta dühe szétáradt körülötte, elnyelve életét, mások hullámzásnak nevezték, azok, akik megfulladtak, belőlük egy világ.

A hedonizmusról

A szépség engem kétségbe ejt. Nem érdekel a miért, csak szabadulni akarok. Amikor Párizs városára nézek, arra vágyom, hogy lábaimmal körbefonjam. Amikor téged nézlek tánc közben, egy szívtelen tágasságot látok, ami egy matrózra emlékeztet a halálnyugodt tengeren. Egész éjjel barackded vágyak nyílnak bennem, és már nem állom, ami hullik.

Az olvasásról

Vannak apák, akik utálnak olvasni, de szeretik ide-oda vinni a családot. Vannak gyerekek, akik utálnak ide-oda menni, de szeretnek olvasni. Vicces, milyen gyakran lesznek ezekből utastársak. A Sziklás-hegység éles, lélegzetelállító bérceit én a *Bovaryné* passzusai közt lestem. Felhők árnyai szálltak alá bágyadtan a hatalmas sziklák torkába, kószáltak fenyvesekkel borított lankáin. Azóta sem tudok nő húsán szőrszálra nézni anélkül, hogy fejemen át ne futna, *Lombhullató*?

A királyról és az ő bátorságáról

Kétségektől görnyedve emelkedett fel, hogyan is kezdje. Visszanézett az ágyra, azon hevert a malomkő. Kitekintett a világra, ez volt az ő korának a leghíresebb kísérleti börtöne. A kínzócölöpökön túl semmit sem látott. De látott.

Arról, hogy ki vagy te

Tudni akarom, ki vagy te. Mondják, egy hang kiált a vadonban. Az Ótestamentumban végig hallani a hang kiáltozását, nem Istenét, hanem azét, aki tudja, mi jár az Ő fejében. Amíg várakozom, tehetnél egy szívességet. Mondd meg nekem, ki vagy te?

FENYVESI ORSOLYA FORDÍTÁSA

Jaime Gil de Biedma

Jaime Gil de Biedma ellen

(Contra Jaime Gil de Biedma)

Mire jó, kérdem én, költözni már megint,
egy enyhén szólva még a hírnevemnél
is lehasználtabb lakást hátrahagyni,
venni egy csipkefüggönyt,
bejárónőt keresni,
és elhagyni a bohém életet,
ha aztán jössz nekem, te bunkó,
kidobhatatlan vendég, fajankó, a tőlem lenyúlt ruhákban,
haszontalan here, szélhámos agymenő,
a puha kis kacsóddal,
ha tányéromba nyúlkálsz és kuplerájt csinálsz?

Veled vannak a záróra előtti
bárok stricijei, virágárusai,
a kihalt éjszakai utcák,
a kivilágított lift,
amikor megjössz részegen,
megállsz és belenézel a tükörbe,
az arcod szét van esve darabokra,
vérágas szemedet nem akarózik
lecsuknod még. És ha leszidlak,
vigyorogva emlékeztetsz a múltra,
és azt mondod, öregszem.

Elmondhatnám, hogy a humorod nem a régi.
Vagy, hogy a stílusod, a laza flegmaságod
így harminc év fölött
eléggé vérfagyasztó,
és hogy elbűvölő,
álmatagon kamaszos mosolyod
– egykor biztos recept – ma szánalmas kísérlet,
kínos lomtári kellék.
Mindeközben ártatlan bociszemmel
nézel, és szipogva fogadkozol,
hogy nem és nem, hogy soha többé.

Csak ne lettél volna ekkora kurva!
Csak rájöttem volna időben,
hogy erős vagy, mikor elgyengülök,

és támolyogsz, amikor tombolok.
Ha visszasompolyogsz, mindig valami enyhe
pánikban vagy, kínban, elégedetlen,
hitehagyott,
türelmetlen, és előre neheztelsz,
amiért újra csak a szenvedés vár,
a túl közellét megbocsáthatatlan
gyalázata.

Nagy nehezen cipellek majd az ágyba,
mint aki a pokolra száll alá, hogy
veled aludjon.
Tehetetlenül vonszolódom,
bútorokat borogatok föl,
végigtámolygunk a lakáson
összekapaszkodva, az alkoholtól
és a csukló sírástól tántorogva.
Embereket szeretni milyen alávaló!
De a legnyomorultabb,
ha magunkat szeretjük.

IMREH ANDRÁS FORDÍTÁSA

Wole Soyinka

Óh, gyökerek!

(O Roots!)

Gyökerek, gerincemen legyetek horgony,
A makacs orkán ellen támasszátok combom.

A szeleket hordozó messzeséget érjétek el a földi térben,
Az erőket végtelen szomjaimmal szemben.

Felszíni patakjaid vakon végződnek, iszapba fulladnak
Lefolyásaid, posványai lettek emberi szitkoknak.

A térképre rótt tavaknál megállnak a zarándoklábak
Balzsamot keresve. Megmerítik, szomjas csészéikre várnak.

A korrupció buborékjait, a gonoszság iszapját
Idézzétek fel, a sírokat: könnyekkel borítva siratják.

Gyökerek, imádkozom hozzátok, vessék ki a patakok
E szennyes szivárgásokat, nehogy én e bűnös salakot,

A közös tűzhelyből szétszóródott hamuba végzetesen
Belehullt, bemocskolt közösségi földből, magamra vegyem.

Gyökerek! Vezessetek el a sötétség árulásától,
Az elfogadás gödrétől, a csalétkek cölöpkarójától,

Meglátni a csalásokat szülő kígyót neki ne engedjetek.
A világfájdalom-mocsarakban tespedő szörnyeteget

Ne engedjétek, kérkedjetek izomkötegekkel, messze
Titkok között, sőt, ha meg is köt a felszín bűnös félelme,

Töröljétek el a köpetzáport, a kapzsiságot ragadjátok nyakon,
A zölden ébredő írótollak puzdráiból vakon.

Óh, Gyökerek, gerincemen legyetek horgony,
Csévéljétek gondolataimat kifeszített, sziklavarró orsón.

Az új szeleket hordozó messzeséget érjétek el a földi térben.
Átható látású villásrúddal hasogassátok szét kincsestárait időtlen.

Öblítsétek ki a halál örök tócsájába beesett,
Poshadt órákat. Ébresszétek a fogságba esett lélegzetet

Forrásokból és égbolt fedte tavakból, vizet húzzatok
Kézi palántázáshoz, a szérűskert céljaihoz saját magatok.

Gyökerek, hatalmas tervem hálózata ti legyetek,
Tartsátok magatokban a titkos megbízatást, mi tietek.

Az alapkő építészetet mind gyógyításra megtettétek
Sivatagi jajkiáltások, sivatagi kínzatások ellen; pecsétek

Korok kérgén, tesztpróba gránitkalap
Alkotta faltörő kosaitokon, óh, ki összetöri a gátakat.

Harangok csengését sziklatölcsérekben zúzzátok össze,
Földhabarcsban, legyenek enyémek mind közötte

Az Idő füzérei, örök létezésetekbe szorítsátok.
E belső talpakat vettem fel, nem tűrve az oktalanságot

A csapdába esés sötétben megbújó pillanata ellen,
A délidőben elcsattanó mennydörgés ellen!

Mutassatok utat az alvilág felé, lábamat
A magházhoz vigyétek, lássam benne a magvakat.

A földi alkímia olvasztótégelyeihez, a kő és fém
Szülőhelyeihez húzzatok engem, azok ösvényén

Hangvillátok rezgéseihez. Verjétek össze e tenyereket,
Csatlakozzanak a beszélgetéshez, ha megreked.

Emlékekben, látványokban, a vakon elfutó sok képre,
A bordagály rohamokban örök bankettre visszanézve

Hagyjátok, hogy összefonódjék kezem az övékkel,
Tiszta és sötét életnedvvel, vörös hússal és szellemszőrzetével.

Sejtláncok, mint falevél és faág, faág és szikla
Vénája, a gabonamag anyaméhben, szemek titka,

Hogy impulzusok szűrőjéhez szőjék a csontjaikat,
A magkövek rejthetik csontvelővel telt bordáimat.

Az égből a világosság gyökereit fogadjátok be,
Eltárolva figyelmezzetek visszatérő szemük fényeire,

Hozzatok le a földre minden halálos impulzust. Olykor
Poharam visszhangozza a tüzes harmóniákat, és kortyol

Ég és föld házasságának ünnepein. Fűzzétek ereire
Kezemet, a tavaszi rítusokra, a halottak zöld kezeire.

Óh, Gyökerek, Gyökerek. Ha nem tudná, hogyan ellenálljon!
Ha szélbe süppedne, ha belefulladna a vadon

Homoktengerébe, ha elhamvadna, mert elérkezik,
Berobban az ínség, spiráljaitok majd kimentik

A zsilipek utolsó védelme alatt! Ha fut feléd
A hajóorr, megmutatja a hullámtörések vonzerejét.

Szürke zuhanás a csend öbleibe, béke,
Régmúlt utazóké, gyors váltást hozó hágó átlépése.

Megtisztulva várnak rá, központok kiszáradását
A kutató elérje, csúszásgátlók segítsék kapaszkodását,

És a szív elengedheti a furcsa feláramló lökéseket, jó sokat,
Ígérve távolból, megsemmisíti az örök szomjúságokat.

BIERNACZKY SZILÁRD FORDÍTÁSA

François Villon

Nagy Testamentum

(Grand Testament)

22.

Jaj, siratom az eltékozolt ifjúságot,
mert míg az öregség utol nem ért,
mindenki másnál többet mulattam.
Az ifjúság osonva hagyott faképnél,
és nem gyalogszerrel indult útjára,
de nem is lóháton. Akkor hát hogyan?
Csak hirtelen, huss, elrepült,
én meg üres kézzel bámultam utána.

23.

Egyszer csak eltűnt, én meg maradtam,
búsan, züllötten, reménytelenül,
tapasztalást, tudást nem szereztem,
nincs se hűbéri, se fix jövedelmem.
Aki a családomban legszerényebb,
még az se ismer el rokonának,
és azért tagadja meg az atyafiságot,
mert nekem annyim sincs, mint őneki.

24.

Pedig nem szórtam én a pénzt soha,
se lakmározásra, se nyalánkságra,
szerelemféltésből nem lettem áruló,
ilyesmit ne is vessetek a szememre,
nagy bajt én nem hoztam soha jó barátra,
ezt lehető legőszintébben állítom.
Védekezésül csak egyet mondhatok:
miért is gyónjon, akinek tiszta a lelke?

25.

Volt idő, amikor sokat szeretkeztem,
és szeretkeznék én örömmel ma is,
csak hát szomorúan, korgó gyomorral,
– ami jó, ha harmadában van tele –,
ugyan ki gondolna szexre?
Azt se bánom, ha ez kapóra jön annak,
kinek, mint a hordó, úgy tele a hasa;
mert jóllakottságtól lesz a tánc tüzes.

26.

Tudom jól, ha rendesen tanulok
átdorbézolt fiatal éveimben,
és tisztességes emberként élem az életem,
ma már volna házam, puha ágyam.
De én, elvetemült csirkefogó,
nagy ívben kerültem az iskolát,
és most, hogy ezeket a sorokat írom,
érzem, hogy a szívem majd megszakad.

27.

Bizony – lehet, hogy nem kellett volna –,
de komolyan vettem a bölcs tanítását;
ezt mondja: „örülj az életnek, fiam,
míg fiatal vagy"; bár az is igaz,
hogy máshol meg egészen mást mond,
azt, hogy fiatalság és kora férfikor
– hiszen se többet, se kevesebbet nem állít –
merő tévelygés és ostobaság.

28.

Az életem olyan gyorsan elszelelt,
amilyen gyorsan lesznek semmivé
Jób szerint a vászon szélein
a kiálló szövetszálak, amikor
a takács egy szalmacsomó lángjával,
egy pillanat alatt leperzseli őket.
Ezért se félek semmi sorscsapástól,
a halállal úgyis minden véget ér.

29.

Hol van már a sok kedves jó barát,
akikkel nemrég még együtt mulattam,
a nagydumások és dalos kedvűek?
Mennyit nevettünk, hogy ugrattuk egymást!
Sokan közülük már merev halottak,
eltűntek, mintha sose lettek volna,
bár csak bocsánatot nyernének a mennyben,
és üdvözülne az is, aki itt maradt.

30.

Egyesek földbirtokosok lettek,
Istennek hála, dúsgazdag nagyurak,
mások meg rongyokban koldulnak,
és csak kirakatban látnak kenyeret.
Páran kolostorba vonultak, egyesek
celesztinusok lettek, mások karthauziak,
lábukon combközépig ér a csizma,
ilyen nagyok a különbségek köztük.

ÁDÁM PÉTER FORDÍTÁSA

Ádám Péter

„Én, François Villon…”

Valóság és fikció Villon költészetében

Amióta a francia romantika újra felfedezte, Villonnak változatlanul erős a varázsa. Ez a varázs sokat köszönhet az életműben megszólaló lírikus és drámai Énnek, amely – azzal, hogy saját kudarcairól, gondjairól, fájdalmairól, szerelmi csalódásairól beszél – olyan hitelesnek *látszik*, hogy Villont még a XXI. századi olvasó is méltán érzi közel magához. Pedig a XV. századi költő korántsem elszigetelt irodalmi jelenség, csak folytatója annak a XIII. századtól kiteljesedő Én-költészetnek, amelyet a *Rózsa-regény*t jegyző Guillaume de Lorristól Charles d'Orléans-ig olyan költők képviselnek, mint Alain Chartier vagy Eustache Deschamps. De ha Villon követésre méltó mintát látott is ezekben a költőkben, ez mit sem változtat azon, hogy az Én sehol máshol nem szólal meg olyan drámai intenzitással, olyan kitárulkozó őszinteséggel, de olyan érzelmi nyomatékkal sem, mint az ő költészetében.

Ez a kitárulkozó őszinteség jó ideig az irodalomtörténészeket is félrevezette, akik Villon esetében szoros kapcsolatot tételeztek fel az életmű meg a költői Én között. Nem csoda, hogy a XIX. század végén és a XX. század elején annyi energiával próbálták feltárni a költő életét. Ami korántsem volt könnyű vállalkozás, tekintettel arra, hogy még a legkritikusabb Villon-életrajz is csak hipotézisek láncolata. Ráadásul, míg a középkor nem egy költőjének a nevét se tudjuk, Villont a dokumentumok három néven is emlegetik (míg az egyetemi dokumentumokban François de Moncorbier-ként, a periratokban és jegyzőkönyvekben nemegyszer François des Loges néven szerepel). A kutatók két kútfőből próbálták rekonstruálni a költő életét: az életműből meg a levéltári dokumentumokból. De míg az első esetben egyáltalán nem biztos, hogy a műből kihámozható életrajzi adatok többsége csakugyan a költő életére utal, abban sem lehetünk teljesen bizonyosak, hogy a feltárt periratok ugyanarra a személyre vonatkoznak. Probléma az is, hogy nehezen lehet elválasztani a történelmi valóságot a vele összefonódó legendáktól.

Tovább nehezíti az életmű irodalomtörténeti kútfőként való felhasználását az állandó kétértelműség, a sok szójáték, a mindkét *Testamentum*ot belengő irónia meg a gyakori antifrázis. Vajon a költő mindenkit személyesen ismert, akire hagyott valamit? Amit anyjáról ír, az feltehetően hiteles, de amit a nevelőapjáról…!? Mert az sem teljesen kizárt, hogy a hálás szavak fordítva értendők, és ahogyan Jean-Claude Mühlethaler is feltételezi, nem *laudatio*val, hanem – épp ellenkezőleg – *vituperatio*val van dolgunk, vagyis Guillaume de Villon a Saint-Benoît-le-Bétourné templom káplánja és a gyermek költő gyámja valójában visszaélt pártfogoltja védtelenségével… (Újabban a költő feltételezett homoszexualitását is ezzel a szintén feltételezett gyermekkori traumával hozzák kapcsolatba.) Jellemző, hogy még a Meung-sur-Loire-i börtön kapcsán is vannak kérdőjelek (ennek emlegetésével kezdődik a *Nagy Testamentum*), a börtönbüntetésnek ugyanis egyetlen korabeli dokumentumban sincs nyoma.

Ugyanilyen nehéz megmondani, mennyi az igazság az életműben említett csalódásokban, szerelmi élményekben. A korabeli Párizs ugyanis – a XV. század derekán

vagyunk! – a nőtlen férfiak és hajadon nők társadalma. A házasság ugyanis, amit csak a tehetősek engedhettek meg maguknak, nyílegyenes út az eladósodáshoz. A klerikus, ha nagyon akart, megházasodhatott, csakhogy ebben az esetben már nem számíthatott sem egyházi javadalmazásra, sem az egyházi bíróság védelmére. A cölibátusnak tehát nagyon is megvoltak az előnyei. Ami annyit jelent, hogy testi szerelemre vágyó fiatalemberek – a pénzért vásárolható szerelmet nem számítva – legfeljebb azokat a bolti eladólányokat vagy a kocsmai felszolgálólányokat kaphatták meg, akik előnyös partira nem számíthattak. Villonnak is ilyen lányokkal lehettek kalandjai. Az akkori Párizs a futó szerelmek, rövidéletű kapcsolatok, röpke álmok világa, a költő érzelmi csalódásait is eszerint kell értelmeznünk. Ami annyit jelent, hogy a *Nagy Testamentum* „Vastag Margója" csak szexuális fantázia!

És mégis, az a tény, hogy érdekel minket, hogy fontos nekünk ez a rendkívül gazdag életmű, nyilván szorosan összefügg az olvasó bizonytalanságával, vagyis azzal, hogy az olvasó sohase tudhatja, miről van szó, fikcióról, vagy életrajzi tényről. Igaz, a költői Én viszonylag sok információt ad önmagáról, és emellett egy sor valóságosan létező kortárs személy is feltűnik az életműben (hogy dátumokról, korabeli eseményekre való célzásokról és történeti személyiségek említéséről már ne is beszéljek). Nem csoda, hogy az olvasó olyan érzéki csalódásnak esik áldozatul, amelynek következtében a sok információ és valóságos személy minden levéltári dokumentumnál hihetőbben tünteti fel a *Nagy Testamentum*ot egy rossz útra tévedő férfi hiteles és őszinte „vallomásának", holott a mű, mindent összevéve, nem önéletrajz, hanem fikció. Már maga az a tény is erre vall, hogy az Én sokszor kilép örökhagyó szerepéből, megsokszorozódik, párbeszédet folytat önmagával vagy másokkal, ha ugyan teljesen el nem tűnik, és másik Ént tol előtérbe, miként az öregsége miatt kesergő volt fegyverbolti eladólányét vagy az akasztófán lengő hulláét...

Mindebből az következik, hogy Villon esetében nem is annyira az életmű referenciális háttere, mint inkább költői-képzeletbeli „valósága" az igazi probléma. Villonban az az izgalmas, hogy egy költő, akiről gyakorlatilag semmit sem tudunk, milyen költői-nyelvi eszközökkel tudott magának egy egész életutat létrehozni, ráadásul olyan életet, amely mégiscsak közel áll mindahhoz, amit a költő az életében átélt, látott, megtapasztalt. Más szóval az a probléma, hogy Villon miképpen teremti meg azt az ellenállhatatlan szuggesztiót, azt a meggyőző erőt, amely minden sorát áthatja. Hogy miképpen csalja lépre az olvasót, és hiteti el vele, hogy igazi életrajzról van szó. Mígnem az olvasó enged a kísértésnek, és a mű tényanyagából kiindulva saját használatra újra meg újra megalkot, elképzel, kitalál egy olyan életet, amely lehetett volna akár a francia költőé is...

*

Az előttünk járó két-három nemzedék Villon-képét – legalábbis az életmű gerincét alkotó *Nagy Testamentum* tolmácsolását illetően – három költő-műfordító alakította ki: Mészöly Dezső, Szabó Lőrinc és Vas István. A három formahű – vagy legalábbis rím- és szótaghű – Villon-fordítás a rímkényszer miatt gyakran távolodik el az eredeti vers logikájától, a jelentés fontos elemeitől, és az értelmezési nehézségek miatt a fantáziált sorok sem mennek ritkaságszámba. Márpedig érdemes azon elgondolkodni,

mi is adhat többet Villonból, a szöveget híven követő rímtelen fordítás, amihez azért könnyű hozzáképzelni a formát, vagy az a formai hűségre törekvő fordítás, amely a kényszerek miatt csak elmosódva adhatja vissza a jelentésnek az eredetiben még világos körvonalait. Ezért merült fel bennem kísérletként az ötlet, hogy prózafordító létemre, visszafogottan és dísztelenül, csakis a szöveghűségre törekedve fordítsam újra a francia költőt.

A fordítással semmiképpen se szeretnék vetélkedni a három költőével, akinek patinás munkája ma már klasszikusa a hazai fordításirodalomnak. Mindössze az a célom, hogy a lehető leghívebben tolmácsoljam a francia szöveget. A pontosság kedvéért még a jambikus lejtésről is lemondtam. A villoni oktávákat rímtelenül, nyolc és tizenkettő közt változó szótagszámú sorokban adom vissza. A fordítás a Jean-Claude Mühlerthaler által rekonstruált eredeti szöveget követi (Paris, Champion, coll. „Champion Classiques", 2004). Mindehhez hadd tegyem hozzá, aligha lett volna merszem ebbe a munkába belevágni Nádasdy Ádám Dante-fordítása és baráti biztatása nélkül. Emellett az is sokat nyomott a latban, hogy Villon műveit sok más nyelvre is rímtelen sorokban fordítják. Ma már Franciaországban is mellékelik a Villon-versekhez a szöveg modern francia fordítását (az itt közölt magyar tolmácsolás azonban nem mindig követi a francia kritikai kiadások értelmezését).

*

Végezetül a *Nagy Testamentum* (e lapszámban közölt) kilenc oktávájából háromhoz fűznék rövid kommentárt. A 24. oktávában feltehetően a Navarrai kollégium kirablásáról van szó, illetve arról, hogy a költő arról biztosítja barátait, hogy nem „köpött". (Mivel egyik cinkostársa, Guy Tabary kocsmai beszélgetésben kikotyogta, hogy részt vett a Navarrai kollégium kirablásában, 1458 júniusában letartóztatják, majd kínvallatásnak vetik alá, ekkor elárulja, hogy Villon is részt vett a bűncselekményben.) – A 25. oktáva 6. sora az értelmezési hagyomány szerint utalás a költő szerelmi vetélytársára, Ytier Merchant-ra, de az sem kizárt, hogy Villon nem Ytier Merchant-ra, hanem saját volt szeretőjére céloz; ebben az esetben Ytier Merchant nem 'degeszre tömi a hasát', hanem Villon volt szeretőjét 'tömi', azaz dugja a pincében. – A 28. oktávában Villon Jób könyvére hivatkozik (Vulgáta, Jób könyve, 7:6. „Napjaim gyorsabban szaladnak, mint a takács vetélője, és remény nélkül eltűnnek."), a bibliai képet azonban megváltoztatja. Őnála nem az ide-oda cikázó vetélő jelképezi az élet gyors elmúlását, hanem a már kész vászonszövetből kiálló szálak perzselése, mintha a költő nem is a gyorsaságra, hanem az idő romboló munkájára helyezné a hangsúlyt. Az utolsó sorban csendül fel először a *Nagy Testamentum*ban az elmúlás, illetve az *Ubi sunt qui ante nos fuerunt* ('Hol vannak már, akik előttünk jártak...') népszerű irodalmi témája.

Biernaczky Szilárd

Ogun isten képviseletében

Wole Soyinka, mint egy toleráns vallás igehirdetője

Amint ezt már többször összefoglalóan megjegyeztem, Wole Soyinka, a Nobel-díjas nigériai joruba drámaszerző, regényíró, költő és közéleti személyiség (politikai aktivista) kritikusai szerint, mi több, teljes mértékben egybehangzóan a rá vonatkozó rendkívül gazdag szakirodalommal, két jelentős szellemi forrásból táplálkozik művei megalkotásakor, összefüggésben kettős neveltetésével. Az egyiket a keresztény kultúra (például anyját, aki a gyermek Soyinkával együtt tért át, életrajzi regényében a Vad Kereszténynéként ábrázolja), a másikat a hagyományos afrikai, pontosabban joruba kultúra jelenti a számára (amely nem kis részben nagyapja aktív hagyománytiszteletének és hagyományőrzésének a következménye).[1] Kritikusai azt is meg szokták említeni írásainak szemléletmódjával kapcsolatban, hogy a keresztény neveltetés nyomai – a szelíd Soyinka, ahogyan egy kis cikkében Gergely Ágnes megjegyzi –[2] inkább az önéletrajzi-életrajzi műfajú írásaiban érhetők tetten.[3]

Míg költészetében, két (igazi) regényében és számos drámájában, nem is említve gazdagon áradó esszéit és világmagyarázó dolgozatait, legnagyobbrészt eredeti kultúrájának világa tárul fel, de számba véve a művekben tetten érhető mitológiai vonatkozásokat, Soyinkának a joruba istenek közül főként Ogunnal, a Vas istenével való különleges kapcsolatára figyelhetünk fel.

A nemrégiben elhunyt (az USA-ban professzorkodó) kiváló nigériai joruba Isidore Okpewho az afrikai szóbeli hagyományokról írott könyvében a következőket jegyzi meg:

> Soyinka kedvenc istene Ogun, és a vele kapcsolatos útmutató a következő. Kezdetben hatalmas szakadék volt az istenek és az emberiség között, és az istenek folyamatosan nem tudtak kapcsolatot teremteni velük. Ám Ogun felállt az istenek tanácsában, és önként vállalta, hogy véget vet ennek a különválásnak. A földbe temetett vasércekből készült fémrúddal kitisztította az utat a közbeeső dzsungelben az emberek világába; hálából az istenek megpróbálták őt az istenek királyává koronázni, de elutasította az ajánlatot, és magányba vonult vissza.[4]

Hasonlóképpen beszél Soyinka talán legkiválóbb monográfusa, Biodun Jeyifo is az írónak a joruba istennel való különleges kapcsolatáról, Ogun istent ezúttal nem kedvencnek, hanem egyfajta anti-múzsának minősítve (az első jelentős verseskötet címadó költeményének elemzése során):

1 Biernaczky Szilárd, *Wole Soyinka mint Ogun isten prófétája?*, Helikon, 2020/4., 545–566.
2 Gergely Ágnes, *A szelíd Soyinka*, Nagyvilág, 1982/11., 1632–1633.
3 Ld. például a magyarul is megjelent kötetben: Wole Soyinka, *Aké*, ford. Garaczi László, utószó Göncz Árpád, Európa, Budapest, 1987, 344.
4 Isidore Okpewho, *African Oral Literature. Backgrounds, Character, and Continuity*, Indiana University Press, Bloomington, 1992, 319.

> A Múzsa azon boldogító látogatásának sugallata – amelyre a kötet címversével, „Idanre", Soyinka múzsájára, Ogunra utal – azonban ellentétben áll a zűrzavaros, véres átmeneti rítusokkal és ellentmondásossággal [ami a költeményben megfogalmazódik – B. Sz.]. Mint Soyinkától és kritikusaitól az elmúlt évtizedek során megtudtuk, ez a joruba isten a háború és a lírai költészet, a pusztulás és a teremtés istene nem éppen egy múzsa, aki nyugalmas felségében érkezik kedvelt híveihez zavartalan királyi látogatás során.[5]

Bár nyilvánvaló, hogy az immár 54 (más számítások szerint 55) afrikai ország mind gazdagabbá váló irodalmi termését itthon mi képtelenek vagyunk átlátni, mégis örömmel említhetjük, hogy Soyinkának van hazánkban egy (ugyan újabban pályaelhagyónak számító) kritikusa Kármán Marianna személyében, aki nemcsak több írást, elemzést közölt már az afrikai szerzőről, de doktori dolgozatának is Soyinka írásművészete volt a témája. Kármán Marianna miközben igen érdekfeszítő elemzések során mutatja ki, hogy a joruba alkotó milyen mélyen merít a száj-, illetve vallási hagyományokból, az előbbiekhez hasonlóan az isten és költő kapcsolatának újabb oldalát emeli ki: „Ogun nem utolsó sorban a művészetek és művészeti alkotások istene is, ezért is válhatott Wole Soyinka kedvenc joruba istenségévé. Ogun mitológiai szerepe, személyisége Soyinka teljes életművét áthatja."[6] Állításának főleg második részével teljes mértékben egyetérthetünk. Más kérdés, hogy még mielőtt a jeles alkotó Ogun-kultuszának konkrét megnyilvánulásaira (a mitológiai figura nevének konkrét említésére) rálelnénk, az istenre irányuló allúziók már korábbi alkotásaiban felbukkannak, ahogy első ismert versének (*Hajnal*, keletkezése talán 1960) képeiből joruba irodalmárok kimutatták.

A jelen lapszámban közreadott költemény Soyinka börtönverseinek indító darabja (a biafrai háború árnyékában eltöltött börtönévek dátuma: 1967–1969), amely a nigériai alkotó költészetében ritka alkalommal páros rímű versformában íródott, és amelynek címe és tartalma – a nemzetközi kritika egybehangzó állítása szerint – Alex Haley *Gyökerek* című 1976-os világsikerű regényére is hatott.

Soyinka már itt is, ahogyan más műveiben, mondhatni világmegváltó váteszként, ha nem egyenesen Ogun képében lép elénk. Vagyis e versében a joruba mitológia istenei nem szólítódnak meg, mint mondjuk nevezetes *etnológiai* drámájában, az *Erdő táncá*ban, nem idézi meg sajátos lírai-epikai stílusban múzsáját, kedvenc istenét, emberi és alkotói erőinek vaskeménységű forrását, mint az 1965-ben keletkezett, de kötetben csak 1967-ben megjelent *Idanre*[7] vagy az *Ogun Abibimañ*[8] című hosszabb lírai és egyúttal epikus karakterű poémáiban. Ugyanakkor a *gyökerek*től mint szimbolikus jeltől a költő súlyos társadalomkritikai felvetésekig jut el, amikor a világ bajai vagy áttételesen a korrupt hivatalnokok ellen szólal meg (vagyis a többes számú fogalmat akár behelyettesíthetnénk Ogun nevével: gyökerek = Ogun = Soyinka), mellbevágó poétikai megfogalmazásokkal telezsúfolt költeményében. A kiváló nigériai alkotó

5 Biodun Jeyifo, *Wole Soyinka*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 221.
6 Kármán Marianna, *Tradíció – rituálé – emlékezet / A joruba népi hagyományok jelentkezése Wole Soyinka életművében avagy Ògún, az* egúngun és a sàarà *találkozása az íróasztalon*, PhD értekezés, 2011, 64.
7 *Selected Poems*, Methuen, London, 2001, 61–91.
8 *Ogun Abibimañ*, Rex Collings, London – Ibadan, 1976, 24.

Ogun-kultusza egyébként napjainkig tart. Az utolsó években majd' fél tucat tanulmány-, illetve esszékötetet jelentetett meg, amelyekben mindig felbukkan a Vas istene, méghozzá sok esetben a joruba mitológia főalakjaival a háttérben. Így például L. Joseph Celucien, az író egyik jelentős kritikusa a teokratikus (istenhívő) gondolkodásúnak ítélt, a világvallások agresszivitását, a vallási imperializmust elítélő Soyinka írásos üzeneteit számba véve a következőket írja: „Soyinka azt igyekszik elhitetni velünk, hogy általában a vallás az emberi szenvedés és erőszak forrása az emberiség történetében. Másrészt bemutatja a joruba vallási hagyományt, mint lehetséges megoldást az emberi nehézségekre és a modern világ vallási toleranciájának problémájára."[9] Majd idézi Soyinka egy tanulmányának fontos gondolatát a joruba mitológia és istenhit toleráns természetéről, amelyről mi magunk is meggyőződhetünk.

> A fanatizmus és a közösség közül az Orisa a közösséget választja. Az Orisa egy közösség. A közösség az emberi társadalom alapvető egysége, közös nevezője és ragasztója – ez az Orisa tanulsága. A közösség szabályozásának és megőrzésének stratégiáiban pedig az Orisa átengedte a választás jogát az emberiségnek és intelligenciája adta következtetéseinek – elfogadva az intuíciók és értelmezések szerepét, de még a legfelvilágosodottabb papságnak sem alávetve. A hit kollektív megnyilvánulása, az akart vagy akaratlan fanatizmus táptalaja – egyház, mecset, templom vagy kegyhely – maga a tagság, amelynek korlátozása vagy a kizárás bizonyítás útján történik, ellentétben a világi renddel, olyan közösség, amely értelemszerűen átfogja az egészet – ez, amit az Ifa támogat, és ami meghatározza meggyőződésének univerzumát. A vallás vagy a hit gyakorlása nem szolgálhat az emberi együttélés közös alapjaként, kivéve természetesen a kényszer elvének elfogadását mint annak alapelvét, és ennek következményeit – képmutatását – egy külsődleges konformizmust, amelyet a félelem diktál, a kedvezettség vágya vagy valóban a fizikai túlélés igénye által. Végül a végtermék konfliktus és a kultúrák pusztulása. Ezt értsék meg azoknak a teokráciáknak a bajnokai, ahol a vallás és az ideológia találkozik, és befogadják egymást. Az Orisa figyelmezteti őket: nem fogják a világot még egyszer a tűzvész szélére sodorni. Az Orisa lényege a zsarnokság, a fanatizmus és a diktatúra ellentéte – ennél a tiszteletben tartásnál, az alkalmazkodásnak eme szelleménél milyen nagyobb ajándékot követelhet az emberiség a szellem világától?
>
> Így az igazi közösség békéje és biztonsága, valamint a nyugalom térsége után kutatók számára, amely lehetővé teszi az igazság utáni törekvést, könyörögve Orisához megértésért, örök hittérítésük megsértésének eme vétségéért, ismételten azt az egyszerű utat szorgalmazzuk, amely a Joruba [kultúra és vallásosság – B. Sz.] talajáról az afrikai szárazföldön át a szomszédos nemzetekig, az ellenséges óceánokon át az amerikaiak

9 L. Joseph Celucien, *The Arrogance of Faith and Religious Imperialism: Soyinka's Radical Theistic Humanism and Generous Tolerance*, Journal of Pan African Studies, 2015, Vol. 8, No. 5, 19–63; 34.

világának széléig vezetett már el – *Menj el az Orisához, tanulj az Orisától és légy bölcs.*[10]

Az a Soyinka írja e sorokat, aki pályafutása első éveiben kritikusai szerint nem többre törekedett, mint hogy az afrikai hagyományok világát tárja a közönség elé (persze már azokban is dominál a joruba hagyományok középpontba állítása), és csak a későbbiekben jelent meg írásművészetében az éles, az emberek felemeléséért oly erőteljes elhivatottságot magába foglaló társadalomkritika, amelynek része a régi-új erőszakmentes vallás meghirdetése. E versében persze nem véletlenül tapasztalhatjuk különösképpen ezt az attitűdöt (még ha ezúttal az Ogun istennel kapcsolatos hagyományokra utalás csak közvetett és perifériku is), hiszen a börtönbüntetés évei nagyban hozzájárultak politikai aktivizálódásának elmélyüléséhez.

Imreh András

Mediterrán hétköznapok

Jaime Gil de Biedma költészetéről

A XX. század második felének spanyol költészete – kis túlzással – Jaime Gil de Biedma pongyolájából bújt elő.

Vasárnapi költőnek vallotta magát, hétfői tudattal. Az élet szabad napjairól írt, jobbára munkanapokon, mert hétvégén élte az életét. Hétköznap pedig munkába járt. Nem mintha rászorult volna: spanyol nagypolgári családból származott, apja a Fülöp-szigeteki Dohánytársaság vezető tisztviselője volt. Biedma is itt helyezkedett el. És a verseit is itt írta, de nem tördelve, hanem margótól margóig, / jellel elválasztva a sorokat, hogy ha valaki belenézne a papírjaiba, azt hihesse, hivatalos levelet fogalmaz. Állítása szerint volt olyan verse, amit elejétől a végéig fejben komponált, miközben egy értekezleten a cég éves beszámolóját ismertette. Ezt leszámítva szokványos szürke költőkarriernek is tűnhet az övé, mint oly sok költőóriásé – Kavafiszé, Pessoáé, Elioté vagy Vas Istváné. De az övé sem volt az.

Biedma hétköznapjai mediterrán hétköznapok voltak. Az aranyifjak átlagos életét élte, miközben egyáltalán nem volt átlagos. Barcelonai volt, de spanyol – katalánul kiválóan értett ugyan, de nem beszélt. A spanyol költészet nagy megújítójaként tartják számon, miközben sokkal inkább otthon érezte magát a katalán, mint az andalúz vagy a latin-amerikai költők között. Azt mondta, olyan identitása lehet, mint egy argentínai olasznak. Némileg irigyelte katalán pályatársait a kétnyelvűségükért („Pere Gimferrer spanyolul ironikus, katalánul meg komoly"), miközben pontosan tudta, hogy ő maga akárhány nyelvű lenne, mindegyiken ugyanazt a verset írná.

Nagyjából két témája volt: az idő múlása és saját maga. Egyik fontos verse a *Jaime Gil de Biedma ellen*, egy másik a *Jaime Gil de Biedma halála után* címet viseli.

10 Wole Soyinka, *7. Spirituality of a Continent = Of Africa*, Yale University Press, New Haven – London, 2012, 224.

Életműve egyáltalán nem mondható gigantikus méretűnek. Életében mindössze három jelentős kötete jelent meg: az *Útitársak*, az *Erkölcsök* és a *Poszthumusz versek*. Ezeket összegyűjtve is kiadta *Az ige személyei* címmel. Valamennyi kötetcím rafináltan provokatív. Magyarul elvétve jelent meg egy-két verse.

Pályája kezdetén egyértelműen Baudelaire és Eliot tették rá a legnagyobb hatást (a *Négy kvartett*et le is fordította), de Baudelaire-től csupán az urbánus pusztulást tanulta, a dandységet, Eliottól pedig a zenét – az ő költészete menthetetlenül személyes. Franco Spanyolországában nagypolgár létére baloldali volt, sőt talán marxista, de költészete azért forradalmi, mert lemondott az elkötelezettségről. Sokszor hangsúlyozta, hogy az új spanyol költészetből a '27-es nemzedék (elsősorban Luis Cernuda és Jorge Guillén) mellett a szocialista realizmus tette rá a legnagyobb hatást. Ám bármilyen komolyan mondta is, lehetetlen nem iróniának hallani. Hacsak nem úgy, hogy az '50-es, '60-as évek szociálisan elkötelezett költőitől azt tanulta meg, mit és hogyan *nem* akar csinálni. „Vannak spanyol költők" – nyilatkozta egyszer –, „akik folyamatosan hitet tesznek a valóság mellett, de sosem róla beszélnek. A valóság kellemetlen, mert szülőanyja a halál. Milyen legyen, akinek ilyen az anyja."

Az előző generációnak nemcsak a valóságábrázolásával, hanem ezzel összefüggésben a társadalmi elköteleződésével is komoly baja volt. Nem az, hogy beszélnek az alul lévőkről, hanem hogy, lévén szinte valamennyien (Blas de Otero, Gabriel Celaya) középosztály- vagy felső középosztálybéliek, biztos anyagi háttérrel, kiváló iskolákkal, diplomával, ebből következően igen kritikusak, Biedma szavaival „lelkiismereti okokból önkritikusak", ez a beszéd óhatatlanul hamis. Az '50-es nemzedék (Biedma, Ángel González és mások) nem tudtak mit kezdeni azzal, hogy az előttük járók a munkások, a nép vagy általában a spanyolok nevében beszélnek. Biedma így emlékszik arra, hogy mit érzett, amikor először olvasta Oterót: „Azta, de jó kis versek! De mi van ezzel a fazonnal? Hogy a francba tekeredett rá így Spanyolországra? Nem is beszél másról. Csak van valami más is. Nem kérdés, hogy szar a helyzet, teljesen egyetértek, na de hát hogy lehet valaki ilyen búvalbaszott? Mást se csinál, csak Spanyolországot siratja".

Szükségszerű volt hát, hogy Biedmáék a hatalmas spanyol költészetből új hagyományt teremtsenek maguknak. A nagy mártírköltő Antonio Machado helyett öccse, Manuel verseit ásták elő a totális feledés homályából (mintha Arany Lászlót kanonizálnák az apja helyett). Rajta kívül az élete utolsó 30 évét mexikói emigrációban töltő Luis Cernudát és az argentin Borgest hozták be vagy vissza az ibériai spanyol költészetbe. És nem csak spanyolokat: latinokat (Catullust, de nem Horatiust), Eliotot és Audent – és voltaképp ők fedezték fel és fordíttatták le az akkor még csak franciául és angolul létező Kavafiszt.

Az '50-es nemzedék tehát nem tudott mit kezdeni a készen kapott spanyol költészettel, ezért másokat és máshogyan olvasott. És másokat és máshogyan írt. José Hierro, Ángel González, Francisco Brines és a többiek legnagyobb érdeme a szubjektivizmus visszahódítása. Magánzók voltak, de kényszermagánzók, hiszen költészetüket részint épp a düh mozgatta, amiért a fél életük elrohadt.

„Úgy tűnik, számít az, hogy életben vagyunk" – írja Biedma *„Úgy tűnik"* című versében, majd néhány sorral később: „És nem szabad elfelejtenünk a leckét / egy pillanatra sem: hogy minden mozdulatunk / titkos fegyver lehet, hogy életben va-

gyunk / még". Van áthallás: „akkor a csendünk / el nem fordult tekintet / akkor jelenlétünk" – fogadkozik Petri évekkel később, és az esélytelen próféta hasonló haragja nemcsak a szituációból, hanem a vérmérsékletből is adódik. A hangfekvés közelsége egyébként – mutatis mutandis – kettejük eksztatikusan antiklimaktikus szerelmi költészetében is feltűnő.

Hogy mennyire magánjellegű költészetre törekedtek, arról Biedma így ír: „olyan verseket kezdtünk írni, amelyekben valaki, egy bizonyos helyzetben, meghatározott időben, mond valamit."

Attól, hogy valaki beszél benne, egy vers személyes lesz, de nem feltétlenül vallomásos. Már csak azért sem, mert egyáltalán nem biztos, hogy maga a költő beszél. A '60-as évek spanyol költészetében különösen népszerű lesz a drámai monológ. Ez elsősorban az angol nyelvű költészet hatását mutatja Wordsworth-től Browningon és Froston keresztül egészen Eliotig és Audenig (utóbbi kettőt – nem árt eléggé hangsúlyozni – épp Biedma fordította). De nemcsak az angol drámai monológ hatása érezhető, hanem Kavafisz és Pessoa ilyen jellegű versei is, valamint, legalább ennyire, azoké a hispán költőké, akikhez a legközvetlenebbül fordultak Biedmáék: Cernudáé (*A háromkirályok imádása*) és Borgesé (*Quiroga generális hintón hajt a halálba*). Maga Biedma írt ugyan drámai monológokat (*Behajózás Kithéra szigetére*; *Aquitania hercege, leomlott tornyában*; bizonyos értelemben a *Jaime Gil de Biedma ellen* vagy a María Zambrano nevében és hangján előadott *Piazza del Popolo*), de nem sokat, és az esetek többségében legkésőbb a vers végére elcsúszik az álarc, a színész lelepleződik. Ennek elsősorban alkati okai lehetnek: Biedma kifejezetten romantikus szerző. Türelmetlenül őszinte. Ez nem azt jelenti, hogy kitárulkozik: a romantikát mindig nagy adag ön- és polgárpukkasztó iróniával ellenpontozza. És amikor a barátai a '80-as években arra biztatják, hogy írja meg az emlékiratait, kategorikusan visszautasítja: „amíg anyám él, a magánéletem hétpecsétes titok".

És ez egyáltalán nem véletlen. Amikor az őket megelőző generáció közéleti költészetét persziflálva úgy fogalmazott, hogy az ő jelmondata a „szabadság, erkölcs, boldogság" hármasa, akkor nem hazudott, de provokált, méghozzá egyszerre sokakat. A szabadság nála az egyéni, belső szabadságot jelentette, a boldogság nagyrészt, bár egyáltalán nem kizárólagosan az érzéki boldogságot (egyik versének címe *Az ember legjobb barátja egy test*), és hát az ő értelmezésében az erkölcs sem feltétlenül esett egybe azzal, amit polgári erkölcsnek szokás nevezni. Értelmiségi körökben mindenki tudott kicsapongásairól, szabados életviteléről, promiszkuitásáról (az életéről készült film címe *A szodomai konzul*), de az emlékiratai még a húsz év alatt sokkal elnézőbbé vált közízlés alapján is egyértelmű botrányt okoztak volna.

Spanyolországban 1978-ig büntethető volt a „természet elleni fajtalanság", de Biedma már a '60-as években sem rejtette véka alá homoszexualitását. Legalábbis éjszaka. Barátai egybehangzó visszaemlékezései szerint sosem gondolták volna, hogy természetes halállal végzi. Mintha kereste volna a veszélyt: részegen, időnként bedrogozva a legrosszabb hírű környékekre tévedt be egy-egy fiút követve, a legócskább lebujokban szedett fel ismeretleneket és vitte fel őket elegáns lakására, még a Fülöp-szigeteken is, ahol közel négy évig élt. Nappal viszont jól situált nagypolgár volt, megbecsült középvezető, tekintélyes fizetéssel. „Kétszobás lakásban lakom" – írta, egyáltalán nem metaforikusan. – „Az egyik szobában mindent széthagyok,

de a másikban kínosan ügyelek a rendre." És figyelt arra is, hogy Doktor Jekyll sose találkozzon Mr. Hyde-dal. Legföljebb versben – épp erre példa a *Jaime Gil de Biedma ellen*, vagy, kicsit másképp, egy másik nagy mű, a *Közönséges és mennyei*. Úgy gondolta, egy ilyen találkozással mindkét élete összeomlana, ezért állandó veszélyben érezte magát. Kedvencénél, Kavafisznál szerepel, de akár maga is írhatta volna: „Igyekszik, persze, hogy el ne árulja magát. / És néha majdhogynem közömbös. – / Tudja egyébként, hogy mit von magára, / felkészült rá. Nem lehetetlen, hogy ez az élete / végzetes botrányba sodorja."[1]

Az érettség művészete című versében pl. egy farmernadrágos altest feletti elragadtatásáról ír. Amikor a verset felolvasta költőtársának, Luis Antonio de Villenának, aggodalmasan érdeklődött, vajon felismerhető-e, hogy férfifarmerről van szó. „Nem mindegy?" – kérdezett vissza Villena. – „Uniszex."

Központi témája volt a testiség, az érzékiség, a szexualitás, de nyíltan homoszexuális verset sosem írt. Amikor nem sokkal halála előtt értesült róla, hogy barátja, Dionisio Cañas az erotikus verseiről tervez tanulmányt írni, szinte könyörögve beszélte le arról, hogy néven nevezze a nyelvileg kétértelműt. Azzal érvelt, hogy amikor a testi kapcsolatról beszél, akkor mindig a vágy érdekli, a birtoklás, a kijózanodás és két ember melankóliája, és ez végső soron független a nemektől, nemek fölötti.

A szexben amúgy is demokratikus volt. „A kevés dolog egyike, amiben nem értek egyet Cernudával" – írja –, „az, amikor Goethe egyik germán baromságát idézi: a melegség azzal igazolható, hogy a férfitest objektíven szebb a nőinél. Ha már erről van szó, mekkora lenne lefeküdni egy fekete párduccal! Mennyivel szebb nőnél, férfinál!"

Szintén Kavafisszal mondhatta volna: „Test, gondolj arra, ne csak, hogy hányszor szerettek, / ne csak az ágyakra, ahol hevertél, / de mind a vágyakozásra, mely érted / villámlott a megnyílt szemekben, / és remegett a hangban".[2]

Nem szerette a túlságosan explicit meleg irodalmat – a militáns katolicizmushoz hasonlította. Emellett azt is gondolta, hogy – mint Kavafisz, Cernuda vagy akár Proust esetében – a homoszexualitás gettója kiugró irodalmi teljesítményre kényszeríthet. Talán nem is olyan paradox módon épp akkor hagyott fel az írással – sok-sok évvel azelőtt, hogy alig 61 évesen meghalt AIDS-ben –, amikor Spanyolországban elvileg megszűnt a gettó.

1 *Élete huszonötödik évében* (Vas István fordítása).
2 *Test, gondolj arra* (Vas István fordítása).

Kun Árpád

„Gondolkodó érzés, érző gondolkodás”

Tor Ulvenről első magyar nyelvű kötete, a *Türelem* megjelenésekor

Versolvasás közben még mindig azt várom, hogy kapcsolatba kerülök azzal a valamivel, amit Isten híján a legizgatóbb titoknak tartok: az emberi személyiséggel. Kalandra készen még mindig arra számítok, hogy találkozom egy másikkal, akit megismerhetek.

Tor Ulven verseit olvasva titokból sokat kapok, személyiségből kevesebbet.

Személyiségből nála mintha nem a művön belül, hanem azon kívül lenne több. Nevezetesen a szerző mítoszában, amely hasonló módon nyűgözi le a norvég irodalmi és szellemi életet, mint József Attiláé vagy a közelmúltból Borbély Szilárdé a miénket.

E szerint a mítosz szerint Tor Ulven egy visszahúzódó, rejtőzködő alkat volt, aki olyan mértékben kerülte a nyilvánosságot, hogy amikor például megkapott egy irodalmi díjat, és az átadón beszédet kellett volna mondania, maga helyett mást küldött el. Továbbá, mondja a mítosz, az a fajta pesszimista volt, aki az írásaiban kíméletlenül szembesít az emberi létezés abszurdumával, majd levonja a végső következtetést, és egy sikeres írói pálya közepén, a norvég nemzeti ünnep másnapján, 1995. május 18-án öngyilkos lesz.

Kívülállónak számított. Nem végzett egyetemet, az összes képesítése egy darukezelői vizsga volt, még abból az időből, amikor fizikai munkásként dolgozott. Viszont tíz évig egyfolytában szépirodalmat és filozófiát olvasott Schopenhauertől Heideggeren át Claude Simonig és René Charig úgy, hogy ez utóbbi kettőtől még fordított is, miközben ki se lépett otthonról, abból az Oslo külvárosában álló házból, amelyben felnőtt és egész életében lakott.

A kilencvenes évek elejére ő lett az egyik legfelkapottabb szerző a norvég irodalmi körökben. Mondhatni a saját akarata ellenére, mivel mindent megtett, hogy megőrizze – saját szavával élve – az „anonimitását”. A maga szűk baráti körén kívül nem járt társaságba, nem szerepelt rendezvényeken, nem tartott felolvasásokat. Az interjúfelkérésekre nemet mondott – egyetlen kivételtől eltekintve, amikor egy akkoriban alapított, egyetemisták által szerkesztett művészeti folyóirat, a *Vagant* megkereste. Ezt az interjút csupán kísérletképpen adta, mint maga mondja ebből az alkalomból, majd siet leszögezni, hogy egy irodalmi mű nem szorul kommentárra, és különben sem szeret hülyeségeket beszélni, ahogy ez a műfaj természetéből következik. Ugyanakkor, árulja el, ha már rákérdeztek, előszeretettel olvassa a kollégákkal készült interjúkat, ahol azok a műhelytitkaikról beszélnek.

Merthogy egyébként kifejezetten foglalkoztatták a szakmai kérdések. Nemcsak mint szépírót, de mint esszéistát is. A halála után egy külön esszékötetet állítottak össze azokból az írásaiból, amelyek az irodalmon és filozófián túl festészettel és zenével is foglalkoznak olyan alkotók kapcsán például, mint Leopardi, Schopenhauer, Beethoven vagy éppen a René Char miatt megemlített George de la Tour.

Ezek után talán nem meglepő, hogy az interjúban a kezdeti fanyalgás után nagyon is bőségesen kommentálja a maga által írottakat. Fényesen bebizonyosodik, hogy egy kifejezetten tudatos, kristálytisztán gondolkodó szerzővel van dolgunk. Először a verseiről, majd a prózáiról beszél. Ez utóbbiakról annál is inkább, hiszen az interjú előtti években a *Hulladéknap* verseskötet mellett négy prózakötete jelent meg egymás után. A műnemváltást maga azzal magyarázza, hogy a verseivel érzése szerint zsákutcába jutott, önmagát ismételhette volna, amit nem akart, míg a prózában a kifejezés új lehetőségeit fedezte fel. Ugyanakkor ez a műnemváltás meglehetősen viszonylagos, tekintve hogy Ulvennél vers és próza egymásba mosódik, egy tőről fakad. Már az első, burleszk-szürrealista verseskötetében, *Az ősmadár árnyéká*ban vannak prózába tördelt versek, ahogy másfelől a prózakönyvei jórészt prózaversszerű szövegekből állnak. Mindkét műnemben ugyanaz foglalkoztatja, mondhatni a legbanálisabbnak tűnő írói feladat, nevezetesen, hogy hogyan írja le a felmerülő képzeteit. „A kép érzés és gondolkodás keveréke. Hívhatjuk ihletnek is, gondolkodó érzésnek vagy érző gondolkodásnak."

Bár akkoriban és azóta is rengeteget írtak Ulvenről, a legjobb tudomásom szerint ez az interjú változatlanul a legérzékenyebb iránytű a műveiben való tájékozódáshoz.

Az interjúban később egy filmet említ, amely huszonnégy órába sűrítve mutatja be a Föld történetét úgy, hogy az utolsó három percben bukkannak fel benne emberforma lények, és alig fél perc jut a biológiai értelemben vett mai embernek. Ez a fél perces negyvenezer év, jegyzi meg Ulven, bagatell és nevetséges, majd Heideggert idézi: „Az ember kapcsán értelmetlen bármi örökérvényűről beszélni". A *Türelem* egyik versét („A hangod // a hangszalagon / tükörkép, / ami megmutatja, // hogy / te is / egy kőkorszakhoz // tartozol.") azzal kommentálja, hogy a kőkorszak embere ugyanannyira a pillanat valóságában, az aktualitásban élt, ahogy mi – amibe már belegondolni is bámulatos.

Ulvennek ez a fajta érzékenysége, az, hogy az idő és a tér dimenzióját kitágítja, lépten-nyomon kiütközik. Például amikor a *Türelem* egy másik versében az élmény sajátosságát nem a személyesben találja meg, még ha E/1-ben fogalmaz is, hanem az egyetemesben, nem az egyénben, hanem a fajban: „Hátranéztem / a parti homokra, / ahol egy beteges emberszabású // nyomát / hagytam magam után, valakiét, / aki elsüllyedt, // aki nincs már / a hátrahagyott // nyomain kívül."

Ez a vers másfelől Ulven egy állandóan visszatérő alapképzetét jeleníti meg, amelyet az interjú alkalmával Jourdain úr prózájában is elmesél. „Miután kiment az ember a postaládához és kivette az újságot, szigorúan véve már egy másik lesz visszafele jövet. De tegyük fel, hogy esett, a postaládához vivő agyagos út felázott, a nyomok pedig megmaradtak. Ezek a nyomok egyszerre beszélnek jelenlétről és hiányról. Az előbb valaki tényleg otthagyta ezeket a nyomokat, és a jelenléte nélkül nem lettek volna nyomok. De az a tény, hogy csak a nyomok maradtak, már a hiányról tanúskodik." A tanulság pedig így hangzik: „Valami hiányzóhoz mindannyiunknak folyamatosan viszonyulnunk kell. Ez teljesen mindennapi dolog: az, ami voltunk, megszűnt, az, amit szeretünk vagy szerettünk, már nem ugyanaz, ha ősz van, elmúlt a nyár. Ezek a dolgok azonban emlékekként jelen vannak."

Annak, hogy nyomokat hagyunk, amelyek a hiánnyal szembesítenek, logikus folytatása, hogy kilépünk önmagunkból. „Mindenkinek persze az lenne a legjobb, ha meg se született volna, hogy úgy mondjam. Csakhogy az egyediség [szubjektivitás]

alapfeltétel, az irodalomban is az, de az irodalomban csinálhatunk úgy, mintha az arkhimédészi ponton állnánk, kívül az egyedin (szubjektumon), amit így egy teljesen új, viszonylagos megvilágításba helyezünk." Ez az egyediből való kilépés az, ami végül is szédítően tágassá teszi az ulveni vers világát.

Másrészt Ulven ádáz racionalista. Isten számára annyira nincs, hogy még tagadnia sem érdemes. „Isten nekem idegen méret, egy esetleges metafora – olyan metafora, amit én nem akarok használni." „A semmi van, ami embertelen, amit emberszerűvé próbálunk tenni, de nem bírjuk megszelídíteni." Szerinte a nemlétező Istent emlegetve egyfajta negatív teológiát művelünk, tömjénfüsttel illatosítjuk az irodalmat, visszatereljük valami ismerthez, pedig az irodalom feladata éppen az, hogy „bekerítse" az ismeretlent.

Az Isten kapcsán elmondottakból viszont az következik, hogy az egyediből nincs hova átlépni. Nincs egy másik, határtalan, befogadó szubjektum. A fent említett kilépés csak egy valósághűen előadott illúzió.

Az illúziókeltés más szinten is jelen van, az Ulven-versek képiségének is integráns része. Mintha a régi versengés festészet és költészet között új életre kelne, és a költészet, elirigyelve a festészet babérjait, valami különös, sajátosan értelmezett élethűségre törekedne, amitől fokozottan érzéki lesz; szaga, íze, láttató ereje van, miközben távoli és elvont is egyben.

Az illúziókeltés másik eszköze, hogy miközben a képek plasztikusak és pontosak, folyamatosan elbizonytalanodunk, honnan látjuk a képet, kinek a nézőpontjából. Vajna Ádám, a *Türelem* fordítója jegyzi meg tömör, de alapos utószavában, hogy meggyőző érvek szólnak amellett, hogy a kötet utolsó, összefüggő ciklusában, a Webern-variációkban a versek beszélője – és tegyük hozzá, az, aki leírja a képeket – maga a „tudattal bíró barlang".

Az ulveni képalkotás nemcsak úgy általában mutat hasonlóságot a festészet ábrázolásmódjával, de egészen szoros rokonságban áll egy bizonyos fajta festészeti műfajjal, a csendélettel, azon belül is a vanitas-hagyománnyal. Ulven egyrészt felújítja és átértelmezi a maga módján annak központi témáit, a mulandóságot és az emberi élet hiábavalóságát, másfelől használja a kellékeit, a koponyát, a lábszárcsontot, és modern tárgyakat tesz melléjük, napszemüveget, pillepalackot, tévéképernyőt stb.

A szavakkal leírt csendélet másik következménye, hogy az ember nincs jelen a képen, csak a tárgyain, a nyomain keresztül, vagy úgy, hogy maga is eltárgyiasult, koponyává, szoborrá, csupasz lábbá vagy sírból kiásott leletté változik. Az eleven, cselekvő személyiség ki van vonva ebből a világból, amely így fenyegető, vészterhes lesz, ugyanakkor a kívülállás mint alapfeltétel humoros, groteszk árnyalatot is ad neki időnként. Sajátos feszültségét pedig az az ellentmondás adja, hogy az ember távollétében minden más dolog és tárgy személyiségjegyeket kap.

És itt megint visszaérünk az illúzióhoz. „Leopardi úgy vélte, annál boldogabbak lesznek az emberek, minél több illúziójuk van. Maga ugyanakkor bőszen irtotta az illúziókat. Pedig az ókorról írt, amikor az emberek azt hitték, hogy driádok és nimfák népesítik be az erdőt, ahogy a vizet meg Neptunus, najádok, néreidák, ilyesmik. Leopardi megrögzött ellenzője volt a romantikus irodalomnak, amely azt a látszatot keltette, mintha a világ még mindig emberszerű lenne. Vadul kigúnyolta azokat, akik úgy írtak, mintha a szél ténylegesen ráfújna a fákra – akárha maga is személy lenne."

Ez a költészet tehát elsősorban képek által nyilatkozik meg, míg maga a nyelv eszköz, ami a pontos leírást szolgálja. Ennek a közvetlenebb átfordíthatóságnak a következménye, hogy a magyar Tor Ulven kísértetiesen hasonlít a norvég Tor Ulvenre.

Ez azonban semmit se von le a kötet fordítójának, Vajna Ádámnak az érdemeiből, aki nagyszerű, ihletett munkát végzett.

Hála neki, ünnepi pillanatot élhetnek át a magyar versolvasók.

Tor Ulven megérkezett az irodalmunkba!

Kőrizs Imre

Jelenlét és jelentés

Billy Collins fordítása közben

Sokat köszönhetek a boroknak. Például Billy Collins verseit. A tokaji Erzsébet Pince vezetőjétől, Prácser Hajnalkától hallottam róluk először. Hajni nemcsak borász – a szülei nyomdokait követve –, hanem bölcsész is: egy időben az amerikai M.F.K. Fisher „ételírásai"-ból (mint életírásokból) készült doktorálni Debrecenben. Ő ismertette meg velem Collins mellett például Carl Dennis, Theodore Roethke, Kay McKenzie Cooke és Diane Lockward verseit.

Hajni az édesapjától kapta az első verseskötetemet, és annak olvastán már akkor megsejtette, hogy tetszhetnek nekem az amerikai költő versei, amikor én még nem is hallottam róluk. (Collinsnak addig csak néhány verse jelent meg magyarul, Fogarasi György, majd Krusovszky Dénes kitűnő fordításában, 2004-ben és 2007-ben.) A legjobb pillanatban olvastam az *Introduction to Poetry*-t, vagyis a legjobbkor talált rám Collins költészete, akinek könnyed közvetlensége, humora, melankóliája, illetve – kevésbé feltűnő, de néhány olyan remekművét, mint a *Kilenc ló* vagy a *Horoszkóp halottaknak* című verseket mélyen meghatározó – tragikuma lenyűgözött. És kiderült, hogy a költészete nemcsak olvasóként jelentett nekem sokat, hanem, hogy úgy mondjam, szakmailag is: látás- és kifejezésmódja révén átsegített – hogy ne mondjam, jótékony ülepen billentéssel átlendített – az én akkor kissé elakadt költői praxisom torlaszain. Collins jó néhány versét lefordítottam folyóiratoknak: ezek képezték az alapját annak a válogatásnak, amely a Jelenkor Kiadónál tavaly látott napvilágot *Az a baj a költészettel* címmel. Úgy éreztem, a fordításokkal valamit talán viszonozhatok abból, amit az eredeti versekből a magam költői tevékenysége során profitáltam.

Az első Collins-vers tehát, éppen tíz éve, nekem az *Introduction to Poetry* volt, igazi sláger: mára már legalább hét magyar fordításban olvasható. Elsőre nem tetszett annyira, mint a többi, amit Prácser Hajni révén megismertem, ennek a versnek a kissé nyomasztó légköre nem is jellemző Collinsra. Arról szól, hogy hogyan kéne bánniuk az olvasóknak a verssel: dobjanak bele egy egeret, és nézzék, ahogy próbál kijutni, vagy tapogassák ki a vers szobája falán a villanykapcsolót. Ehelyett székhez kötözve püfölik, úgy vallatják. Az ötödik szakasz így hangzik: „I want them to waterski / across the surface of a poem / waving at the author's name on the shore."

A szerző neve, gondoltam, csak a parti fövenybe lehet beleírva – amit elmos a vízisíelő által keltett hullám. Ezt bele is fordítottam a versbe („egy hullámmal köszönt-

ve a szerző nevét"), bár amikor megkérdeztem, Collins azt mondta, hogy a „wave" szóban csak az integetés van benne, a hullámzás nincs. Úgy ragaszkodtam tehát a megoldáshoz, mint Vas István a „barbár orgonák"-hoz *A megcsalt szerető éneke* című Apollinaire-vers fordításában, azután is, hogy a tudomására jutott, az „orgue de Barbarie" konkrétan azt jelenti franciául: verkli. A fordítás munkája annyi lemondással jár, hogy bizonyos tekintetben óhatatlanul és folyamatosan szegényíti a verset – ezen az egyetlen ponton talán fordítva, hozzáadhatott valamit, ami nem is idegen Collinstól.

Egy ilyen durva szegényítésre Nádasdy Ádám mutatott rá, a figyelmességnek valami olyan kedves mozdulatával nyújtva át magyarázatát, hogy úgy éreztem, ajándékot kapok. A *Pokol* című vers beszélője és a felesége éppen ágyat vásárol egy óriási üzletben, ahol a kínálat áttekinthetetlensége és az eladó tolakodó modora miatt pokolian érzik magukat, szinte már dantei értelemben. A második és a harmadik versszakot így fordítottam: „Mégis, átgázolva a nyájas királyok, / az érzékenyebb királynők / és a bús magányosok között / nincs az a bíbor drapéria, ami eltakarná – // a *Pokol* egyik részletére gondolok, amit fejből tudok, és szó szerint / tudnék idézni, akár olaszul is". Eredetileg meg akartam keresni az *Isteni színjáték*ban azt a szakaszt, amire a vers utal, sőt, még az is megfordult a fejemben, hogy megkérdezem Nádasdyt, de aztán úgy gondoltam, fölösleges és stílusidegen lenne műfordításból idézni, hiszen az angol eredeti is nyilván szabad parafrázis.

Valójában azonban még az sem. Nádasdy, azzal a rá annyira jellemző gesztussal, amely a vaslogikát is valami sajátos gráciával ruházza fel, elmagyarázta, hogy ezek a sorok nem Dantéra utalnak, hanem az angolszász világ ágyméreteire. King Size, Queen Size, Single Bed... Ugyanebben a versben a különböző ágyakat katatón mozdulatlanságú fekvéssel kipróbáló, elgyötört vásárlókról szólva ez áll a fordításban: „karok merevek, számjegyek a sírkövön", holott az eredetiben olvasható „figures" nem a születés és halál „évszámait", hanem a „figurák"-at, az elhunytaknak a középkori lovagi sírokra vésett alakját jelenti. Azt hiszem, ez a fordítás javíthatatlan, vagyis ha valaha lenne a kötetnek új kiadása, ki kellene hagyni és másikkal pótolni. (Szótárazási hibák, banális félreértések amúgy majdnem minden terjedelmesebb fordításban vannak, de ha nincs belőlük sok, vagy nem illeszkednek valami tendenciába, akkor kicsinyesség sok figyelmet vesztegetni rájuk.)

Nádasdy egyébként – amikor még munka közben kértem ki a tanácsát – azt javasolta, maradjon ki a kötet utolsó darabja. A címe: *Vers az angol nyelv kihalása utáni első nemzedék tagjaihoz.* Az ötödik és hatodik versszak alapgondolata az, hogy az angol anyanyelvűek szemében a világ maga is angol – vagyis hogy csak volt: „English seemed for so many of us / the only true way to describe the world / as if reality itself were English / and Adam and Eve spoke it in the garden / using words like *snake, apple,* and *it's all your fault.*" Ebben az esetben magyarul nem lehet olyasmit írni, hogy „Ádám és Éva angolul mondta ki a Paradicsomban, hogy *kígyó* vagy *alma*", hiszen itt a *snake* meg az *apple* nem elsősorban a hüllőre és a gyümölcsre vonatkozik, hanem – mintegy puszta jelenlétükkel – saját magukra mint angol szóra mutatnak rá. Megjegyzetelni nyilván nem érdemes őket – a jegyzet ráadásul nem is való lírai versekbe: olyan, mintha valami nemes anyagból készült, kitűnően szabott ruhán rajta maradna az árcédula.

Végül is nem fogadtam meg Nádasdy tanácsát, és nem hagytam ki a verset. Bíztam benne, hogy az olvasók legalább az *apple* szót felismerik, és akkor már talán

azt is, hogy mi ezeknek az angol zárványoknak a szerepük a vers szövegében. Ez a felismerés – afféle oltáskánt – elég is ahhoz, hogy a valamivel később előforduló *pool*, *swallow*, *statuette*, *tractor*, *squiggly*, *surf* és *underbelly* esetében is kiváltsa az olvasóban az értelmezéshez minimálisan szükséges immunválaszt.

Egy másik vers eredeti címe: *The Lanyard.* Mindenki ismeri a tárgyat, amit a szó jelöl, de nincs igazi, közkeletű magyar neve: nyakpántnak, nyakbaakasztónak, kártyatartónak, sőt állítólag passztartónak is nevezik. A verset nem lehetett kihagyni: Collins egyik legszebb darabja, az odaadó anyai szeretetről, e szeretet fiúk általi viszonzásáról, illetve viszonozhatatlanságáról szól. Ezúttal is az a helyzet, hogy a szó szóként is érdekes: a vers elején egy szótárban bukkan fel, a maga váratlanságában, a gyermekkor világából, mint Proust madeleine-je. Magát a tárgyat mindenesetre nyári táborozás alatt fonja a fiú, színes csíkokból. Először úgy gondoltam, legyen a cím „Siba" – eredetileg, folyóiratban így is jelent meg a vers –, ami egy olyan veszszőből font korbácska, amely a magyarországi szlovákok húsvéti népszokásaiban játszik szerepet. Jó, mert tényleg fonják, és kellőképp furcsa a hangzása. Végül mégis *A fityegő* lett a vers címe, ami kevésbé izgalmas ugyan, de nem akasztja meg fölöslegesen az olvasást.

Költőről szólva banálisan hangzik, de valójában nem az: Collinsnak fontosak a szavak, a maguk szó voltában. A fergeteges humorú *Victoria's Secret* című verset az élteti, hogy az olvasó, a lírai énhez hasonlóan, csak nagyjából sejti egyes szavak jelentését. A lírai én női fehérnemű-katalógust lapoz. A vers hatása abból a feszültségből származik, amely egyrészt a magukért beszélő képekből, a modellek beszédes pillantásából, másrészt a különböző anyagok és szabások leírásának bámulatos érthetetlenségéből fakad: „Kissé felhúzza az egyik szemöldökét, / mintha azt kérdezné: na és, mi van, ha nincs rajtam / más, csak ez az elasztikus, tükörbársony body, / mély, sweetheart nyakkivágással, / varrás nélküli, öntött kosarakkal és állítható pántokkal? / Van valami bajod ezzel?" A vers fordításához, a szavak elemi megértéséhez nélkülözhetetlen volt a szakértői segítség, ami nem is csoda, ha hihetünk Collinsnak, aki szerint ez az egyetlen verse, amelyben ő sem ért minden szót.

A *Le Chien* című vers is a szavak irizáló jelentésével, illetve – ismét – a bizonytalan értelmű szavak jelenlétével játszik. A becsípett beszélő egy párizsi kutyának magyaráz olyan dolgokról, amelyeket minden amerikai ismer, de a kutya – pláne egy francia kutya – biztosan nem. A fordítás során olyan megfelelőket kellett találni, amelyekről a magyar olvasó az angol anyanyelvűhöz hasonlóan tudja, hogy az amerikai életformához tartoznak, de legalábbis sejti azt is, hogy Amerikán kívül nincsenek elterjedve. A „corn dog"-ból (sűrű palacsintatésztába mártott, olajban kisütött virsli) így lett „konyhamalac", a „white walls"-ból (az oldalsó részükön fehér gumiabroncsok) „ajtógomb", a „March of Dimes"-ból (egy jótékonysági szervezet) „visszahordás", a „tag sale"-ből (mondjuk garázsvásár) pedig „off-Broadway", tekintet nélkül az eredetiben szereplő szavak konkrét jelentésére, hiszen ebben az esetben nem ennek a konkrét jelentésüknek, hanem versbeli jelenlétüknek volt jelentősége. (A „helmet laws"-t – inkább csak tanácstalanságból, mint meggyőződésből – meghagytam „a sisakviselés szabályai"-nak.)

Idiomatic a címe Collins egy olyan verésnek, amely az elejétől a végéig merő játék a szavakkal. Olyan, mintha a költőnek támadt volna egy jó ötlete arra, hogyan

pakolhatna bele sok jobbnál jobb metaforát egyetlen versbe. A vers különlegessége, hogy a magyar olvasó előbb ismerheti fel a hatásmechanizmusát, mint az angol. (Nálunk gyorsabban már csak az észtek.) Így kezdődik a fordítása: „Nagy kérdés ilyen kora reggel / – vagy ahogy az észtek mondják: / »a madarak szőtte fényben« –, / de fel kell tennem: hol a helyem az életben, / hol – a magyarokkal szólva – / »a helyem a láthatatlan vonaton«?" Milyen plasztikus is az észtek kifejezése a kora reggelre: „a madarak szőtte fény" – gondolhatja az olvasó. De ha magyar, akkor csak a következő sorokig, hiszen nyilvánvaló, hogy a mi nyelvünkben nincs olyan kifejezés, hogy „az ember helye a láthatatlan vonaton" („seat on the invisible train") – és akkor az észt kifejezés is nyilván hamisítvány. A magyart és az észtet az átlagos olvasó persze nem ismerheti, és főleg nem ennyire, de azt már többen tudhatják, hogy nincs „svájci" nyelv („as the Swiss call him"), arra pedig mindenkinek rá kell jönnie, hogy a tenger közelében élő népeknek nincs okuk az óceánt „nagy vízgép"-nek („the water machine") nevezni. Hogy tehát mindez csak szellemes költői kitaláció, illetve, ahogy a vers a végén mintegy maga is beismeri, „zsonglőrködés vattapamacsokkal".

Budapest neve is így van jelen egy versben, sőt a vers címében is, mint egy olyan városé, amely alkalmas arra, hogy írás közben a költő elbambulva álmodozzon róla. A nevét ismeri, valamiféle homályos képzetei tapadnak is hozzá, de semmi közelebbit nem tud róla: a jelentése elmosódott, de a jelenléte intenzív. Megkísértett a gondolat, hogy lefordítsam azt, hogy „Budapest", hiszen nyilvánvaló, hogy a versben ez egy angol szó, és a magyar olvasóknak mást jelent, mint az amerikaiaknak. Olyan várost próbáltam találni, amelyről tudjuk, hogy a mi kultúrkörünkhöz tartozik, vagyis nem kimondottan egzotikus, de azért elég perifériku s ahhoz, hogy a nevén kívül szinte semmi közelebbit ne tudjunk róla. Végül mégis meghagytam „Budapest"-nek, de azt hiszem, ezzel igazából csak megúsztam valamit, amit persze különben tényleg csak elrontani lehetett volna.

Rákai Orsolya

A vers igényei

Louise Glück

Louise Glück költészetéről már sosem fogunk tudni elfogulatlanul beszélni: a Nobel-díj mellékhatása, hogy nehéz úgy megszólalni a díjazott szerzőkről, hogy az ne tűnjön túl soknak vagy túl kevésnek. Soknak, hiszen úgymond meg kell tudnunk látni, megmutatni végre bennük azt a nagyszerűséget, amely korábban is jelen volt – és kevésnek, hiszen hogyan is mondhatnánk az elért pozíciónál, a kimondottnál többet vagy legalább annak megfelelőt? Dühítő dolog egy Nobel-díj, már jó előre megvonja tőlünk a felmutatás örömét és szorongást keltő kockázatát, azét a szorongásét, amit legyőzve bátornak érezzük magunkat; kifejezetten szégyenbe hoz, amikor abbeli igyekezetünk jogosultságát, hogy a jól megérdemelt figyelemmel ajándékozzuk meg a művet, eleve érvényteleníti. Hiszen ilyen esetekben a figyelem már mintegy kötelező adó, nem önzetlen ajándék. Igazán kínos.

Pedig Glück költészete látszólag nem is állhatna távolabb ettől a „Nobel-díjasságtól". Dísztelen, komoly, és egy pillanatig sem keresi a kegyeinket. Szuverén, abban az értelemben, hogy kötetről kötetre, versről versre saját belső logikája és szándékai mentén épül, de egyáltalán nem érzi kötelességének, hogy mindig, minden sorban, minden képben összetéveszthetetlenül és megkérdőjelezhetetlenül egyedi, egyéni, eredeti és új legyen. Nehéz megfogalmazni, miben is áll, minek is köszönhető az a szabadság, amivel Glück ezt a hol kimondott, hol kimondatlan kritikai elvárást maga mögött tudja hagyni. Az olyan nagy szavakkal és általánosságokkal, hogy nem a szerzői én építése, kifejezése (és elismertetése), hanem valaminek a minél pontosabb megragadása, megfogalmazása, nyelvben való megformálása a cél, valószínűleg csak mellélőni lehet. Még akkor is így van ez, ha Glück interjúiban, nyilatkozataiban maga ad magas labdát az efféle sarkításokhoz. Mesteréről, tanáráról, a 20. századi amerikai költészet egyik legelismertebb alakjáról, Stanley Kunitzról mondta például, hogy tőle tanulta meg, hogy „alá kell rendelni az egót a vers igényeinek". A vers, a költői alkotás mégsem válik ettől valamiféle transzcendens tisztelet tárgyává, melynek állítólagos szolgálatában a szerző valójában saját hűséges és odaadó erőfeszítései mártíriumának szerez ilyen módon glóriát. Ellenkezőleg, az írásnak nagyon is húsba vágó, hétköznapi funkciója van: a megfigyelésnek, a tudatosságnak olyan állapotát, olyan módját biztosítja, aminek segítségével, mint Glück egy elhíresült nyilatkozatában fogalmazott, bosszút állhatunk a körülményeken, a veszteségeken, a rossz sorson, felülkerekedhetünk rajtuk, visszanyerhetjük a következő lépés lehetőségét azáltal, hogy megformáljuk az értelem médiumában őket, így elveszítik gyilkos hatalmukat fölöttünk. Ebben az értelemben az írás maga az élet, pontosabban, ahogy Glück mondja, élőbbnek érzi magát, ha ír, és kevésbé él, ha nem, de hogy ez a lehetőség adódik-e számunkra, és mikor adódik, nem mi döntjük el. A Pulitzer-díjat meghozó híres kötet, a *Wild Iris* írása előtt például két és fél évig nem adódott, egyszerűen nem nyílt meg ez az út, amelyen „élőbbé" lehet válni, s ez nagyon nehéz tapasztalat volt számára.

E kötetben találjuk azt a megfogalmazást is, amely a halált ezzel az elnémulással, a néma, beszédre, önnön reflexiói explikálására képtelen tudat tapasztalatával azonosítja:

> Iszonyú túlélőnek lenni,
> tudatnak,
> eltemetve a sötét földben.
> Aztán vége lett: amitől rettegsz, lenni
> léleknek, és mégse tudni
> szólni, megszűnni hirtelen, miközben a rideg
> föld kissé felpúposodik.[1]

Az a hagyomány, amelyben Louise Glück írásmódja, stratégiája létezik, nagyon idegen a miénktől. Ebben a hagyományban a költészet bizonyos értelemben tudomány: tanulható és gyakorolható, sőt, kell is tanulni és gyakorolni, hogy az ember „jó legyen" benne. Az amerikai akadémiai költészet intézményrendszere különös,

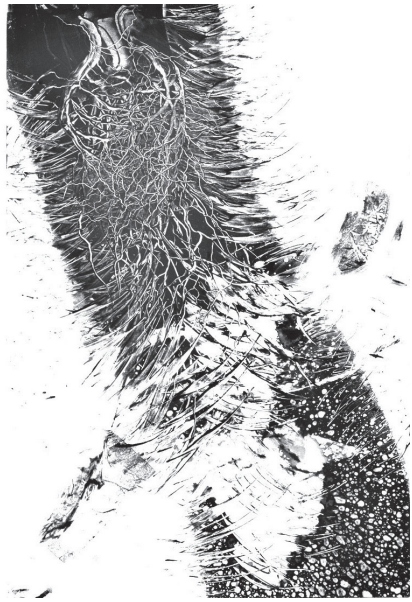
1 Szlukovényi Katalin fordítása.

összetett hálózat, amelynek az európai művészetben nincs párhuzama. Nem a mostanra már nálunk is megjelenő creative writing-kurzusok és képzések, de nem is a régi, a 19. századnak majdnem a közepéig élő „poetai classis" megfelelője. A forma mindenekelőtt belső forma, metaforák, képek, allúzióhálózatok gondosan és minél gazdaságosabban megalkotott rendszere, prozódiailag pedig jobbára szabadvers. A mítoszok egyfajta archetipikus anyanyelvként használódnak, nem műveltséganyagként vagy kulturális hagyományként, az irodalomtörténeti intertextualitás létmódjaként, ahogy mi talán inkább hozzá vagyunk szokva. A mítosz nyelve szabadon használható, szabadon formálható lingua franca, mely sokat köszönhet a jungiánus analízis mítoszfelfogásának: képei segítségével értelmezni és gyógyítani lehet, ki lehet jutni aranyfonala segítségével bejárhatatlan, halált hozó labirintusokból, nevet lehet adni velük szörnyetegeknek, megfosztva őket hatalmuktól. A jelen számban olvasható versek Glücknek abból a kötetéből származnak (*Meadowlands*), amely talán legerőteljesebben és legnyíltabban él ezzel a lehetőséggel, s Odüsszeusz, Pénelopé és Télemakhosz figuráját találja meg s szólaltatja meg önmagában.

Az úgynevezett akadémikus amerikai lírára egyébként is sok esetben nagyon jellemző ez a fajta analitikus szemlélet, mely nagyon szorosan kötődik a pszichoanalízis bizonyos irányaihoz. Annyira szorosan, hogy a 20. század közepének, második felének ide tartozó költői közül igen sokan konkrét analitikus terápia kapcsán jutottak el bizonyos témákhoz, témakapcsolatok feltárásához, a versírás ebben az esetben valóban egyfajta különös elaborációs folyamat része. Glück sem kivétel: kamaszkori anorexiája kapcsán kerül terápiába, és saját bevallása szerint ez az élmény volt az, ami megnyitotta számára a költészet által biztosított lehetőségeket, s kimondatta vele, hogy igen, ezzel és csak ezzel: költészettel, versek írásával szeretne foglalkozni. A terápia vagy az elaborációval való kapcsolat természetesen nem azt jelenti, hogy ezeknek a szerzőknek az esetében a költői életmű valamiféle „melléktermék" lenne. Sokkal inkább arról a felismerésről van szó, hogy „gyógyulás", normalizálódás nem lehetséges: a nyitott szemet nem lehet becsukni, az érzékelő bőrt nem lehet levedleni. Ahhoz, hogy mindennek értelme legyen, és többé-kevésbé a hullámok tetején lehessen maradni, az érzékeltek állandó, pontosságra törekvő kifejezésére, megformálására, formába zárására van szükség, s ebben a folyamatban már nem dönthető el, hogy mi volt előbb és mi a fontosabb tét – az érzékeltek műalkotássá formálása, vagy a műalkotások lelki önfenntartó hatásának használata. Ez az eldönthetetlen, kettős középpontú ellipszis számos, a mi európai irodalomfelfogásunk számára szinte megkerülhetetlennek tűnő legitimációs problémát tesz nem létezővé, s biztosít igen nagy szabadságot az elfoglalható költői szereppozíciók, a beszélhető költői nyelvek, a felhasználható képek, alakzatok és szerkezetek szempontjából. Az elsődlegesek tehát valóban a vers igényei, mert csak rajta keresztül juthatunk el oda, olyan állapotba, amelyben élni lehetséges. Alkotóként rá vagyunk szorulva, pontosabban alkotóként vagyunk rászorulva a vers segítségére, amely viszont nem születhet meg nélkülünk – a vers létmódja elsődlegesen az írása, és nem az írástól leválasztott olvasása; még az olvasásnak is csak akkor van értelme, ha azzal mintegy újraírjuk magunkban a szöveget.

A mítosz elemei a *Meadowlands* című kötetben ezt az aktív újraírási kényszert duplán is megvalósítják: az *Odüsszeia* e lírai palimpszesztje egyszerre szól az eredeti

történetről a mai tapasztalat segítségével, és egy modern házasság szétesésének értelmezéséről az ókori mítosz fel-felsejlő allegorikus nyomai által. Nem lehet eldönteni, hol vagyunk: a vers radikális örök jelenidejében minden egyszerre történik. Pénelopé sző. Mindig újraszövi a vásznat, és mindig újra felbontja – mindig újraszületik a szöveg, és mindig azonnal, egyidejűleg fel is bomlik: a tapasztalás jelenje soha nem stabilizálódhat annyira, hogy múlttá váljon, múltként különüljön el tőlünk és záródjon le. Ezt a kérlelhetetlen, állandó mozgást valósítják meg Louise Glück versei bennünk is – ha hagyjuk.



Koós István

A groteszk esztétikája Hugo és Jókai műveiben

A magyar és a francia Victor Hugo

„Valamennyien franciák voltunk!" – emlékszik vissza Jókai sokat idézett[1] mondatában pályakezdésére és a Tízek Társaságára. A kortárs francia irodalom iránti rajongás olyannyira meghatározta ennek a generációnak a művészetről alkotott elképzeléseit, hogy nemcsak Jókai azonosította saját magát Victor Hugóval, hanem, mint első monográfusa is kiemeli, Petőfi is azt tartotta barátjára nézve a legnagyobb dicséretnek, hogy „valóságos francia regényeket ír magyarul."[2] Zsigmond Ferenc ezután sorra veszi a legfontosabb sajátosságokat, ami Hugót és Jókait rokonítja: már életrajzilag is hasonlítanak egymásra abban, hogy mindketten nagyon fiatalon, tizenévesen kezdték a pályafutásukat, poétikai-világnézeti téren pedig összeköti őket a korlátlan fantázia és a csillogó retorika; a távoli, egzotikus helyszínek kedvelése; a természet iránti rajongás; az embergyűlölő, a társadalomtól megundorodott hősök középpontba állítása; valamint a szereplők fölött uralkodó komor végzet, amely kiveti e hősöket a társadalomból, és örök magányra kárhoztatja őket.[3] Nagy Miklós a „franciás romantika" meghatározó stílusjegyeinek listáját tovább bővíti: „Meglepetésekkel teli történet, véres és borzalmas, gyakran egzotikus motívumok, különc szenvedély, amely ádáz konfliktusokban robban ki, patetikus, majd rút és nyomasztó vagy groteszk elemek halmozása, szokatlan egymás mellé állítása".[4] Ez volt tehát Jókaiék tanulóiskolája, amin aztán a szakirodalom szerint szerzőnk túllépett egy igazabbnak, realistábbnak gondolt történetmesélés felé, ami már nem a rikító színekkel festő és káprázatokkal teli (és végső soron idegen) francia irodalom másolását jelentette, hanem a magyar nemzet felé fordulást, és amelynek a dilógia volt a csúcspontja; a szerző a szabadságharc után végre kilépett a magyar föld friss levegőjére a beteges képzelgések, hagymázas eszmék ködös világából, a „francia romantika lomtárából."[5]

A „franciásság" ugyanakkor nem pusztán a művek poétikai-stilisztikai jegyeiben azonosítható Jókainál és társainál, hanem, mint Szajbély Mihály bemutatja, az irodalomkritikáról alkotott felfogásukra is kiterjedt. A németes műveltségű Erdélyi János „az irodalmi gyakorlat tudományos megalapozásának hiányát vetette az Életképek gárdájának szemére," ezt azonban Jókaiék visszautasították, száraznak és feleslegesnek ítélve az elméletet. Ebben a kétféle felfogásban kétféle irodalomszemlélet tükröződik: a művészettel való foglalatoskodást tudománynak tekintő német *Literaturwissenschaft* áll szemben a francia *critique litteraire*-rel.[6]

1 Pl. Szajbély Mihály, *Jókai Mór,* Kalligram, Pozsony, 2010, 38. Hansági Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei,* Ráció, Bp., 2014, 126.
2 Zsigmond Ferenc, *Jókai*, Magyar Tudományos Akadémia, Bp., 1924, 61.
3 *Uo.,* 61–72.
4 Nagy Miklós, *Jókai. A regényíró útja 1686-ig,* Szépirodalmi, Bp., 1968, 24.
5 Zsigmond, *i. m.*, 81.
6 Szajbély, *i. m.*, 40–42.

Kétségtelen, hogy a kétféle hagyomány erősen különbözött egymástól. Elisabeth Decultot tanulmányában olvashatunk arról, hogy a kor francia irodalmi élete nem kevés ellenállással szembesült Kant és német kortársainak gondolataival, illetve a Baumgarten által 1735-ben először használt latin neologizmussal *esztétiká*nak nevezett tudománnyal, a két kultúra találkozása komoly vitákat eredményezett, egy 1873-as levelében még Flaubert is elítélően nyilatkozik erről a tudományról. Az új német filozófiai diszciplína recepciója megkésett is volt, *Az ítélőerő kritikájá*nak francia fordítását pl. csak 1846-ban adta ki Jules Barni, több mint ötven évvel annak német megjelenése után.[7] Mindennek ellenére Victor Hugo jelentős mértékben hozzájárult az esztétika történetéhez azzal (is), hogy (újra)felfedezte a groteszket. A francia gondolkodást sokáig a klasszicizmus előíró jellegű poétikája határozta meg, míg az esztétika leíró, tudományos diskurzusként tekintett önmagára. José-Luis Diaz idéz egy 1829-es francia tanulmányt, amelynek szerzője a kettőt élesen megkülönbözteti egymástól: a poétika passzív engedelmességet követel, így vakhitre épül, az esztétika ezzel szemben szabadságot jelent; a poétika néhány művészi eljárást abszolutizál, míg az esztétika, ahogy az igazi tudományhoz illik, olyasminek a megértésére törekszik, ami tőle függetlenül létezik.[8] Az esztétikának azonban ezek után meg kellett küzdenie azért, hogy elhódítsa a teret a poétikától, amely még hosszú ideig tartotta magát a francia kultúrában. Ebben a kontextusban Hugo műve nem csupán azért volt fontos, mert a mimézis klasszicista elvével szemben kiállt a művészi szabadság, kreativitás mellett (a művész nem a természetet, hanem a természetet megalkotó erőt utánozza), hanem azért is, mert a reflexió számára is kiharcolta a létjogosultságot. Hugo előtt a francia művészek nemigen alkottak elméletet, csak alkalmazták azt a gyakorlatban. A művész innentől kezdve viszont nem mások által létrehozott szabályokat követ, hanem a maga művészi aktivitásából, a poézisből alkotja meg a poétikát, a művészetről való gondolkodás immár nem normatív jellegű tevékenység, hanem maga is alkotás.[9] Kétségtelen tehát, hogy Franciaországban az esztétika messze állt attól a virágzástól, amit a korabeli német kultúrában produkált, de éppen a Jókai által példaképnek tekintett Hugo volt az, aki a saját közegében sokat tett a reflexió szabadságáért.

Jókaival kapcsolatban legutóbbi monográfiájában Fried István hangsúlyozta a groteszk jelentőségét a *Szomorú napok*ról adott elemzésében. A regényben meghatározó az a poétikai eljárásmód, amely egymással radikálisan össze nem illő elemeket fűz egybe, ez főként a tragizáló és a humoros modalitás együttes jelenlétében figyelhető meg. Emellett a szereplők is egyértelműen felidézik *A párizsi Notre Dame* karaktereit, mindenekelőtt Mekipiros, aki mintha Quasimodo alakmása lenne.[10]

---

7 A hivatkozott tanulmányokat Open Edition kiadásban olvastam, ahol az eredetileg nyomtatott szövegek elérhetőek elektronikus változatban. Mivel ez utóbbi esetében nem az oldalakat, hanem a bekezdéseket számozzák, miután megadtam a könyvek adatait, majd az internetes címet, a bekezdések sorszámát közlöm, szögletes zárójelben, hogy elkülönítsem őket azoktól a számoktól, amik oldalakra vonatkoznak. Elisabeth Decultot, *Le débat français sur l'esthétique philosophique allemande (1820-1850) = Romantismes, l'esthétique en acte*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2009. https://books.openedition.org/pupo/1515 [1-7]

8 José-Luis Diaz, *De la poétique à l'esthétique (1800-1850) = Romantismes, l'esthétique en acte*, 27-47. https://books.openedition.org/pupo/1513 [1]

9 *Uo.* [23]

10 Fried István, *Egy korai Jókai-regényről – kissé másképpen* = Uő., *Jókai Mórról másképpen,* Lucidus, Bp., 2015, 9–12.

Hugo mintája tehát alapvető volt Jókai számára, olyannyira, hogy, mint említettem, önmagát Hugóval, Petőfit Béranger-vel azonosította. Ám ez a párhuzam, mint Hansági Ágnes is írja, nem tett jót művei kritikai megítélésének: a Jókai-értést sokáig meghatározó munkáikban Gyulai és Péterfy a modernnek, „komolynak" tekintett kortárs realista világirodalom művészi produktumaival összevetve értékelte le Jókai tevékenységét. Hansági kiemeli, hogy a Dickenssel és Hugóval való kapcsolódások funkciója „éppen a »kívüliség« jelzése, a populáris regiszterhez, vagyis a nem kanonikus szövegekhez való hozzárendelés indexálása volt," ám ezek a szerzők manapság egyre inkább „visszaklasszicizálódnak,"[11] érdemes lehet tehát újra szemügyre venni őket Jókai kapcsán. (Egyébként nem valószínű, hogy Hugót maguk a franciák valaha is populárisnak és kánonon kívülinek tartották volna, ahogy Gyulaiék tették, Baudelaire lelkesült sorai mindenesetre biztosan nem erre utalnak.[12]) Ami a realizmust illeti, elmondhatjuk, hogy a magyar irodalomtudomány történetében ennek az alkotásmódnak két különböző markáns elgondolása fogalmazódott meg: míg Péterfy a maga figyelmét az individualitásra fókuszálva a nyugati realista írók kapcsán elsősorban a művek szereplőinek részletesen és következetesen megformált személyiségét, motivációit méltányolta és hangsúlyozta („eljárásuk közös vonása: a pszichológiai részletezés" – írja Jókairól szóló tanulmányában[13]), addig Lukács György és nyomában a hazai műértésben hosszan uralkodó marxista iskola a műalkotástól az objektív társadalmi valóság hű visszatükrözését várta. Mára azonban mindkét elgondolás alapjai megkérdőjeleződtek. Freud pszichoanalízise leszámolt a személyiség egységességének és megismerhetőségének illúziójával, miközben a nyelvfilozófia felől is újra kellett gondolnunk a szubjektumról alkotott felfogásunkat (az ember többé már nem ura és használója, hanem alkotottja a nyelvnek). A mimézisre épülő és az objektív társadalmi valóság létét naivan feltételező elméletet szintén a nyelvről való újfajta gondolkodás írta felül, amely szerint emberi világunkat a nyelv nem leképezi, hanem alkotja. Érdemes utalni Szili József könyvére is,[14] amely paradoxonok sorát tárta fel a Lukács esztétikai főművében olvasható tézisek továbbgondolása során: Lukács szerint a műalkotásban egy tudat tükröz vissza egy objektumot, ám valójában *a társadalom maga is tudat*, amit az őt visszatükröző tudat olyan módon ad vissza, hogy közben ő is a része annak, de így a visszatükröző tudat a tükrözéssel vissza is hat arra a tudatra, amit tükröz, és éppen a tükrözéssel meg is változtathatja azt stb. Mindennek köszönhetően ma már egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, hogy a realizmus modernebb és innovatívabb irányzat Hugo romantikájánál. Elképzelhető, hogy Hugo valójában modernebb szerző, mint mindazok, akiket Péterfyék példaként állítottak Jókai elé. Tanulmányomban azt igyekszem körüljárni, mit jelent a groteszk az esztétika történetében, illetve hogyan valósul meg a konkrét művészi gyakorlatban Hugónál és Jókainál.

11 Hansági, *i. m.*, 117–118.
12 Charles Baudelaire, *Victor Hugo*, ford. Réz Pál = Uő., *Válogatott művei,* Európa, Bp., 1964, 440–450.
13 Péterfy Jenő, *Jókai Mór* = Uő., *Válogatott művei*, Szépirodalmi, Bp., 1983, 615.
14 Szili József, *A művészi visszatükrözés szerkezete. A művészet ismeretelméleti kérdései Christopher Caudwell és Lukács György esztétikájában*, Akadémiai, Bp., 1981.

A káosz, a groteszk és a szépség viszonylagossága

A groteszk elmélete a *Cromwell* című drámához írott utószóban olvasható.[15] Hugo a gondolatmenetet azzal kezdi, hogy megfesti vízióját az emberi történelem három korszakáról, amelyet megfeleltet a három irodalmi műnemnek. Az első, általa primitívnek nevezett korban az ember még éppen csak öntudatra ébredt, közel volt a teremtéshez, és a létezés felett érzett csodálatának a himnuszban, illetve az ódában adott hangot, ez az időszak tehát a lírában találta meg önkifejezését. Követte ezt az ókor, amikor a földet már nem annyira egymástól messze élő családok lakták, mint inkább nemzetek, amiket királyok irányítottak, és mivel az emberek közben elszaporodtak, már nem éltek békében, mert harcolniuk kellett egymással a javakért. E háborúk ihlették a hőskölteményeket, a klasszikus kor tehát az epikának rendelődött alá. Ezen az sem sokat változtat, hogy az ógörögök életében a dráma is igencsak fontos szerepet töltött be, mivel Hugo szerint a dráma csupán Homérosz mindent átfogó epikus szellemének egy vetülete. A római birodalom romjain aztán új világ épült. Míg az ókort a testiség kizárólagossága jellemezte (az istenek fizikai mivoltukban léteztek, még a villámot is üllőn kovácsolták), addig a kereszténység a létet két részre osztotta, a test és a szellem világára. Ez a kettősség, valamint az új világ kataklizmaszerű tektonikus változásainak tapasztalata (a római birodalom széthullása, illetve az alakulóban lévő új nemzetek forrongása) az oka annak, hogy ennek az új korszaknak a megfelelője a dráma, amely egymással sok esetben összeegyeztethetetlen ellentéteket állít szembe, így a belső harcra, ellentmondásra, kettősségre épül. Ennek a feszültségnek lesz a kifejeződése a maga belső ellentétével a groteszk. Némileg zavarónak tűnhet, hogy Hugo itt sajátos értelemben használja a modern és a klasszikus kifejezéseket, ahol keveredik a történeti és esztétikai/filozófiai értelem. A keresztény középkort megfelelteti a modernségnek és a romantikának,[16] amit szembeállít a klasszikussal, ami viszont egyszerre jelenti az ókort és azt a klaszszicizmust, amelynek merev szabályrendszere és platonikus szépségideálja meghatározta a korabeli művészetet, és amely ellenében Hugo a maga esztétikáját megfogalmazta. Így tehát, ha kizárólag történeti kategóriaként vizsgáljuk a modern és a klasszikus fogalmát, az a zavaros kép állhat elő, hogy a középkort (ami modern) követte a klasszicizmus (ami klasszikus), majd ezt a romantika (ami újra modern). Eszerint tehát a modern és a klasszikus olyan korszakok, amelyek váltakozva követik egymást, mint valami forgószínpad. Ám, mint a groteszk kapcsán látható lesz, nem erről van szó, hanem arról, hogy ugyan a középkor is modern, és a romantika is az, de a tudatosságnak különböző fokán lehet modernnek tekinteni őket. (Kicsit hasonlóan ahhoz, ahogy Paul de Man fogalmaz a szimbolizmus kapcsán: „Könnyen lehet, hogy minden irodalom szimbolikus, de nem biztos, hogy minden irdalom tudatában van ennek."[17]) Mindazonáltal érdemes kiemelni, hogy Hugónak a klasszikus és a modern viszonyáról alkotott felfogása nem különösebben számít újdonságnak a

15 Victor Hugo, *Előszó a* Cromwell *című drámához*, ford. Lontay László = Uő., *Válogatott drámái*, Európa, Bp., 1962, 629–678.

16 *Uo.*, 637.

17 Paul de Man, *A szimbolizmus kettős aspektusa*, ford. Nemes Péter = Uő., *Olvasás* és történelem. Válogatott írások, Osiris, Bp., 2002, 101.

maga korában. Hans Robert Jauss egy sokat hivatkozott tanulmányában tekinti át a „modern" kifejezés történetét, jelentésváltozásait egészen a korai középkortól a mai modernség-felfogásunkig, mely Baudelaire esszéjében fogalmazódott meg először.[18] A modern kifejezés nagyon sokáig az aktuális mostot jelölte, amit az adott kor embere megkülönböztetett a megelőző időszaktól: a kezdődő középkor a pogány világtól határolta el magát ilyen módon, a reneszánsz a középkortól stb. Bár Jauss szerint a középkor újrafelfedezése bizonyos mértékben már korábban elkezdődött, Madame de Staël és Chateaubriand munkáiban vált egyértelművé a folyamat. A modernség új önmegértésében a terminológia is változott: míg korábban a modern ellentéte az *ancien* (régi) volt (gondoljunk csak a XVII. században lefolytatott vitára, a *Querelle des Anciens et des Modernes*-re), addig itt előtérbe lépett a németből átvett *antique*, ami addig az eredeti kontextustól eltérően a franciában példaszerűt is jelentett. Madame de Staël definiálta először a terminust az új értelemben. Jauss elemzése szerint Chateaubriand-nál a modernség magában foglalja saját jelenkorát és a középkort mint múltat, ezzel párhuzamosan pedig *kétféle antikvitásról* beszélhetünk: egy pogány és egy modern változatról.[19] A középkor tehát egyszerre távoli, tőlünk elválasztott alteritás és a jelen kezdete is, vagyis folytonosságot alkot a jelennel, miközben idegen is tőle; azonos a modernséggel, és különbözik is attól. Jauss szerint a romantika modernségtudata abban tér el a megelőző korszakok modernségétől, hogy a romantika, ami az ideálisnak tekintett múlt iránti vonzalomként írható le, már nem annyira a régivel, mint inkább *saját jelenével áll konfliktusban*,[20] így tehát egyfajta temporális hasadás áll be mind a múlt, mind a jelen szerkezetében. Ez a szerkezet már mintegy előlegezi a Baudelaire-hez köthető elgondolást, hiszen nála lényegében radikalizálódik a temporalitásnak ez a tapasztalata: az ő számára a modernség már folyamatos átmenetként határozható meg, olyan jelenként, ami már nem áll szemben semmiféle múlttal, amihez képest meghatározhatná önmagát: a modernség itt már *csakis önmagától különbözteti meg, választja el önmagát,*[21] amint folytonosan múlttá válik. Baudelaire azzal szembesült, hogy a romantika, amely nemrég még maga volt a modernség, milyen meglepő gyorsasággal lett klasszikus korszakká (a *romantikus* és a *modern* szinonimákból pillanatok alatt ellentétes jelentésű terminusokká váltak). A régi és új közötti ellentét ekkor már nem úgy tűnik fel, mint egyszeri különbség, hanem maga is ki van szolgáltatva a temporalitásnak, az egymást követő korszakok sorra hanyatlanak a múltba, a mai modernek a holnap klasszikusai. Jauss tehát a romantikát és a modernséget a temporalitáshoz való viszonyuk alapján identifikálja. Hugónál viszont az az érdekes, hogy a maga korának temporális pozicionálásában követi ugyan Chateaubriand mintáját, ám a modernség identitását nála *nem elsősorban a múlthoz való viszony konstitutálja, hanem ennek a kornak a belső diszharmóniáját, ellentmondásait tekinti meghatározónak*, a törés tehát nem annyira temporális, mint inkább szinkrón jellegű, és ennek a belső diszharmóniának a kifejeződése lesz a groteszk. Emellett Hugónál nem annyira arról van szó, hogy a romantika vágyik az elveszett múlt, az egykori harmónia

18 Hans Robert Jauss, *Modernity and Literary Tradition* , Critical Inquiry, 2005/2., 329–364.
19 *Uo.*, 353.
20 *Uo.*, 359.
21 *Uo.*, 360, 363.

után, ahogy Chateaubriand-nál, hanem a groteszk révén inkább *tudatosulása* annak, ami egykor már létezett.

Dominique Peyrache-Leborgne ismertetése szerint[22] az hugói groteszk tanulmányozása során egy paradoxonra és párhuzamra lelünk. A paradoxon lényege az, hogy az Hugónál radikálisan újnak tűnő esztétikai kategória valójában egy elképesztően gazdag kulturális tradíció újrafelfedezése, amely a „felejtés purgatóriuma" után visszatért a művészet fénykörébe, a párhuzam pedig azt jelenti, hogy a korszakban egymás mellett, egymástól függetlenül több hasonló koncepció is megfogalmazódott. Nézzük először az első megfigyelést, ami a groteszk újrafelfedezésére és történetére vonatkozik. A groteszk eredete egészen az ókorba nyúlik vissza, és fontos szerepet játszott a középkor művészetében, pl. a *Notre Dame* szörnyeinek megformálásában is, melyeket Hugo „átmeneti" lényeknek nevez, és amelyeket éppen az ő regénye (*A párizsi Notre Dame*) tett népszerűvé az emblematikus épülettel együtt. A Notre Dame-ot a párizsiak, elavultnak ítélve, a XIX. században már éppen le akarták bontani, ám Hugo művét olvasván felfedezték saját kulturális örökségüket, és inkább felújították azt, a már meglévő groteszk vízköpő lények mellé pedig újabbakat helyeztek el.

Az hugói groteszk tehát egy már meglévő tradíció újrafelfedezése, ám a romantikus groteszk igencsak eltér a középkori groteszk megjelenési formáitól és tartalmától. Ha ezt a különbséget szeretnénk jobban megérteni, akkor Mihail Bahtyinhoz érdemes fordulni, aki Rabelais-ról szóló monográfiájában alapos és megvilágító erejű áttekintést nyújt a kettő közötti eltérésekről. A középkori groteszk, mely a népi nevetéskultúrát jellemezte (és amely Rabelais művét ihlette), szemben állt a középkor hivatalos kultúrájával, Bahtyin ezt *groteszk realizmusnak* nevezi.[23] A jelenség lényege a testiség felfokozott, eltúlzott ábrázolása, ami parodisztikusan viszonyul a középkori vallásosság idealizmusához, annak fogalmait a testiség képeibe forgatva teszi nevetségessé. Ez a testiség, ami az ég *fent*-jével szemben a fizikai világ és az emberi test *lent*-jében jelenítődik meg, ambivalens abban az értelemben, hogy a pusztuláshoz és az újjászületéshez egyszerre kapcsolódik: a föld elnyeli a magokat, a holttesteket, de új életet is ad. Bahtyin a klasszikus szépségeszménnyel összehasonlítva mutatja be a groteszk test karakterisztikus elemeit. Először is, ez a test mindig valamilyen átmeneti formában létezik (pl. nagyon fiatal vagy öregedő ember képében), sohasem kifejlett, érett emberi testként, ahogy a klasszicisták ábrázolják. Másodszor pedig nem olyan zárt, önazonos létező, mint pl. egy Vénusz-szobor: sosem különül el a környezetétől, ezért olyan hangsúlyosak a testnyílások (pl. a tátott száj) vagy az érzékszervek (pl. eltúlzott méretű orr), amelyekkel a biológiai egyed a fizikai környezettel teremt kapcsolatot, azt mintegy interiorizálva önmagába. A népi nevetéskultúra groteszkje emellett mindig vidám, igenlő jellegű, sosem tapasztalunk benne fenyegető jelleget[24]. Ám a középkori groteszk a nép ösztönös művé-

22 Dominique Peyrache-Leborgne, *Hugo, le grotesque et l'arabesque = Romantismes, l'esthétique en acte,* 109-122. https://books.openedition.org/pupo/1524 [1]

23 Mihail Bahtyin, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, ford. Könczöl Csaba,* Európa, Bp., 1982, 26–34.

24 Daniel Ménager kiegészíti még egy elemmel ezt a sort Rabelais-val kapcsolatban: szerinte a nagy francia szerzőnél a groteszk mindig hangsúlyosan a reprezentációhoz, azon belül főleg

szetében manifesztálódott, sajátos lényege nem tudatosult egészen a romantika koráig. Maga a szó sem létezett a XV. század végéig: Rómában ekkor bukkantak rá a föld alatti épületrészekben azokra az ókori falfestményekre, amelyek szeszélyesen csapongó, a növényi, állati és emberi alakokat keverő motívumaikkal lepték meg a közönséget. E stílus a grotta (barlang) szóról kapta elnevezését.[25]

A romantikában aztán a groteszk a filozófiai reflexió tárgyává vált, ám annak tartalma erősen eltért a középkori népi groteszktől.[26] Míg ott a groteszk össznépi művészi jellemző volt, addig a romantikában a *szubjektivitás* kifejeződéseként értelmezték, és gyakran a magány érzése társult hozzá. A romantikus groteszkben a középkor komikus, önfeledt derűje helyébe az idegenség érzése, illetve a rémület lépett: míg a középkori groteszk figurák (gyakran maga az ördög) cseppet sem voltak ijesztőek, addig romantikus társaik inkább riasztó, de mindenesetre idegenszerű szörnyetegekként bolyonganak egy fenyegető és távolról sem otthonos világban (mint Hugónál is, de utalhatunk itt a romantikus rémregényre, pl. Mary Shelley szörnyetegére). Bathyin több olyan motívumot is bemutat, amelyek mindkét korszakban jelen vannak, de egészen más jelentéssel, a maszk pl. a középkorban a maga torz vonásaival a nevettetés eszköze, a romantikában viszont a Semmit rejtő felszín (ahogy Fatia Negra esetében is). Míg a középkori nevetéskultúra tavaszias és napfényes, addig „a romantikus groteszk döntően éjszakai groteszk."[27]

Ami Peyrache-Leborgne megfogalmazásának másik részét illeti, a párhuzam abban áll, hogy az adott korszakban egymástól függetlenül több olyan filozófiai reflexió is megfogalmazódott, amelyek rokonságot mutatnak a groteszk hugói koncepciójával. Az egyik ilyen szöveg Friedrich Schlegel műve, a *Beszélgetés a művészetről,* amely az *arabeszk* fogalmát fejti ki: a kacskaringós vonal Sterne történetvezetésbeli csapongásának térbeli reprezentációja, amely a maga kusza íveivel egymástól távoli, egymástól függetlennek tűnő elemeket fog össze, ezért az összefüggést létesítő művészi fantázia kifejeződéseként fogható fel. Az arabeszk tehát az egymástól különböző elemeket összekapcsoló zseni műve, a *teremtőerő* produktuma a *mimézisként* felfogott művel szemben. Az arabeszk szemben áll a tökéletesként, önazonosként és változatlanként elgondolt múlt utánzására épülő klasszicizmussal (amit a német kultúrában Winckelmann felfogása képviselt), ehelyett egy érkezőben lévő jövő, illetve egy még változó korszak tudatát tükrözi; a művészi

a nyelvi reprezentációhoz kötődik. Ennek igazolására ki is emel egy epizódot Rabelais művéből, ahol Ptolemaiosz király látványosságokkal kedveskedik egyiptomi vendégeinek. A színpadon egy tarka bőrű rabszolga lép fel, aki egyébként komikus is lehetne, ám a király meglepődve látja, hogy a közönség ezt egyáltalán nem találja szórakoztatónak, sőt inkább elborzadnak tőle. A király le is vonja az esetből a tanulságot: a groteszk csak fiktív formában létezik; ami valóságos, az nem lehet groteszk, szemben a mitológiai szilénekkel (a szatírok közé tartoznak), akik attól érdekesek, hogy *nem igaziak*. „Son esclave ne fait pas rire parce qu'il est réel, trop réel. Les silènes font rire parce qu'ils appartiennent à la représentation." Ebben különbözik a groteszk a referenciális irányultságú szatírától. Daniel Ménager , *Le rire et le grotesque. Boccace, Rabelais, et quelques autres = Esthétique de rire,* Presses universitaires de Paris Nanterre Collection, Nanterre, 2014, 47–62. https://books.openedition.org/pupo/2311 [13]

25 Bahtyin, *i. m.,* 44.

26 *Uo.,* 49–60.

27 *Uo.,* 55.

perfekció helyett a befejezetlenséget, a *work in progress* esztétikáját képviseli.[28] Úgy gondolom, Peyrache-Leborgne tanulmánya alapján kiegészíthetjük Bahtyin rendszerezését még egy komponenssel: a romantikában a középkori megvalósulásnál nagyobb szerepet kap az arabeszkben, illetve a groteszkben a különnemű összetevők közötti feszültség. Az ellentmondást itt ugyan még átfogja a zseni öntudata, amely a feszültség megalkotójaként, a távoli dolgok összekapcsolójaként kifejezi önmagát ebben a termékeny diszharmóniában, ám a világ heterogenitásának, különnemű elemekre való széthullásának tapasztalata, amely a groteszkben megmutatkozik, már a modern művészet felé vezet, ahol a heterogén elemek semmilyen formában nem alkotnak harmóniát, illetve ahol a diszharmónia végül magára a művészi tudatra is kiterjed. A groteszk tehát olyan esztétikai koncepció, amelyet a romantika dolgoz ki, ám az átvezet a modernségbe, ahogy, mint később utalok még rá, a modernség emblematikus szerzőjének tekintett Baudelaire is bizonyos értelemben Hugo folytatójának tűnik. Mindez azt is jelenti, hogy talán Jókaiék „franciás romantikáját" is elgondolhatjuk úgy, mint kétarcú jelenséget: az egymást taszító pólusok és bizarr témák miatt ez az alkotásmód egyfelől alkalmas arra, hogy felkeltse és ébren tartsa a közönség érdeklődését, és így populáris irodalomként is érzékelhető (összhangban Szajbély Mihály monográfiájának elemzésével, ahol a szerző bemutatja, mennyire tudatosan törekedtek Jókaiék a közönségsikerre, illetve arra, hogy a munkájuk anyagilag is jövedelmező legyen), másfelől viszont ez a franciás romantika a kezdődő modernség mélyebb világtapasztalatát is kifejezi, amely a létet már nem egymást kiegészítő ellentétek dialektikus egységének tekinti, hanem olyan elemek harcának, amelyek nem oldódnak fel egy magasabb rendű egységben.

Nem világos, Hugo olvasta-e Friedrich Schlegel írását, a *Cromwell* előszavában nem tesz említést róla, abban az időben inkább August Wilhelm Schlegel volt ismert a francia romantikus körökben, inkább az valószínűsíthető, hogy párhuzamos koncepciókról van szó, aminek a közös alapját a klasszicizmus elleni lázadás jelentette. Említi viszont Hugo az arabeszket a Shakespeare-ről szóló könyvében.

Úgy tűnik tehát, ahogy Schlegelnél az arabeszk a modernség belső diszharmóniáját jeleníti meg, úgy Hugo groteszkje is a maga kettősségével fejezi ki a világ kettősségét: „A modern ember gondolatvilágában viszont óriási szerepe van a groteszknek. Mindenütt jelen van benne; a groteszk teremti egyrészt a torzat és iszonyút, másrészt a komikumot és bohózatot."[29] Ahogy az arabeszk szeszélyes vonala, úgy a groteszk is az esztétikum olyan tartományait kapcsolja össze, amelyek egymástól távol állnak, hiszen a nevetés és az iszony egymás ellenpólusai. Ez eddig világos. Ám meglepő módon Hugónál mintha ennél is többről lenne szó. Feltűnik ugyanis két másik esztétikai kategória is, és zavarba ejtő viszonyba kerül a groteszkkel. Ez a két kategória a *szép* és a *fennkölt*: „Az egyetemes szépség, amellyel az antik kor mindent ünnepélyesen elárasztott, nem volt minden egyhangúság nélkül való; az ember belefárad, ha ugyanaz a benyomás hosszú időn át állandóan ismétlődik. A fennköltre halmozott fennkölt nehezen idéz elő ellentétet, és az embernek mindent ki kell pihennie, még a szépséget is. Úgy látszik, hogy a groteszk elem,

28 Peyrache-Leborgne, *i. m.*, [3-7]
29 Hugo, *i. m.*, 639.

éppen ellenkezőleg, megnyugvás, összehasonlítási alap, kiindulási pont, ahonnan az ember frissebb, felajzottabb befogadókészséggel emelkedik fel a széphez. [...] Pontosabban azt is mondhatnánk, hogy a torzzal való érintkezés tisztábbá, nagyobbá és – minek kerteljünk – fennköltebbé tette a modern fennköltet, mint az antik szép: így is van ez rendjén."[30]

Először is nézzük a szépséget. Hugo az egész gondolatmenetet a klasszicista poétika merevsége ellenében fogalmazza meg, aminek kitüntetett eleme az antik szépség. Ezt a szépséget a harmónia, kiegyensúlyozottság, önazonosság, zártság határozza meg, ahogy Bahtyin is hangsúlyozta: lekerekített, érett emberi test, ami élesen elhatárolódik a környezetétől. Ez a szépség tehát egyhangú, szemben a groteszkkel, ami sokféle lehet. Ez eddig világosan érthető, de a továbbiakkal kapcsoltban már kérdések merülhetnek fel.

Az érdekes az, hogy Hugo a szép helyébe a *fennköltet* teszi, és szembeállítja azt a groteszkkel. Ezzel a lépéssel kapcsolatban két furcsaságra szeretnék rámutatni. Az első az, hogy meglepő ennek az esztétikai leírásnak a szerkezete, hiszen míg a groteszk önmagán belül is megjelenít egy ellentétet, addig maga is ellentétben áll a fennkölttel. Először úgy tűnik, hogy *a groteszken belüli ellentét* az, ami kifejezi a modernség lényegét, aztán viszont a *groteszk és a fennkölt közötti feszültség* lesz az, ami leképezi a kettősséget. A struktúra tehát nem egy egyszerű ellentétre épül, hanem egy aszimmetrikus szerkezetre, ahol két különböző oppozíció képződik meg, amelyeknek nem világos az egymáshoz való viszonya.

A másik zavaró elem, amit érdemes alaposabban körbejárni, az a fennkölt bizonytalan identitása. Mi lehet ez a fennkölt? Hugo az eredeti szövegben a *sublime* szót használja, ami *fenségest* jelent.[31] A fenséges a korabeli esztétikai diskurzus kitüntetett fogalma, és annyiban hasonlít a groteszkre, hogy maga is kettős természetű, hiszen a fenséges tárgy „az elmét nem pusztán vonzza, hanem váltakozva újra és újra taszítja is."[32] A terminust Edmund Burke 1757-es könyve[33] vezette be az esztétikai gondolkodásba. Burke elemzése szerint míg a szépség összefügg a társas léttel, a fajfenntartással, és az öröm érzése kapcsolódik hozzá (a szép nő vonzza a férfit, hogy utódokat nemzzen vele), addig a fenséges a létfenntartáshoz rendelődik, mivel ez létében fenyegeti az embert (mint pl. egy veszélyes vadállat vagy egy pusztító természeti jelenség), és egyszerre vált ki rettegést és csodálatot. Az öröm megnyugtat, a műalkotásban megjelenő fenséges viszont éppen ellenkező hatást gyakorol ránk: hasonló módon ingerli az idegrendszert, mint a valóságos veszedelem, ezzel pedig felkészíti, megedzi a lelket a külvilág destruktív erőivel szemben. Kant a fenségest, ami az ő művének megalkotásakor már jól ismert esztétikai kategóriává nőtte ki magát, a harmadik kritikában illesztette be a maga transzcendentális rendszerébe. Nála az említetteken kívül a fenséges fő jellemzője a felfoghatatlan

30 *Uo.*, 640.

31 Az eredeti szöveg elolvasható a francia nyelvű Wikipédia *wikisource* nevű részén, a sublime-ről szóló passzusok a 17-18. számmal ellátott bekezdésben találhatóak. https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Préface

32 Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Pap Zoltán, Osiris, Bp., 2003, 157.

33 Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás. A fenségesről és a szépről való ideánk eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Magvető, Bp., 2008.

nagyság, ennek megfelelően a matematikai fenséges mennyiségileg, a dinamikai fenséges pedig a természeti jelenségek elképesztő ereje révén ébreszti rá az embert saját korlátozottságára. Ezt a végtelen nagyságot az érzéki tárgyak sokféleségét elrendező értelem nem képes megjeleníteni, ezt csakis az ész teheti meg, amely nem a priori fogalmakkal, hanem eszmékkel dolgozik, és amely a fenségesben így végeredményben önmagára vonatkozik, kivetítve egy külső tárgyra, amely szemléletessé teszi számunkra az eszmét. Ám nyilvánvaló, hogy Hugo nem ebben az értelemben használja a fennkölt kifejezést, sokkal inkább a szépség szinonimájaként, olyannyira, hogy a kettőt szinte fel is lehet cserélni egymással. (A magyar fordítás talán éppen ezért használja a fennkölt kifejezést ahelyett, hogy fenségesként adná vissza a francia eredetit). De mi lehet akkor a fennkölt? Mivel Hugo nem ad más támpontot, megkockáztathatunk egy hipotézist. A szépség és a fennkölt részben szinonimák, az a különbség közöttük, hogy míg a szépség önmagában áll, addig a fennkölt olyan szépség, ami csakis a *groteszkhez képest* nyeri el identitását, szüksége van egy külső instanciára ahhoz, hogy annak fényében megmutatkozzék; a fennkölt olyan szépség, ami külső viszonyokban létesül, a klasszicista szépségnek afféle dinamikus korrelátuma. Idézem Peyrache-Leborgne szövegét: „Ekkortól kezdve, ha szemben áll is a klasszikus szépséggel, a groteszk már nem a szépség antitéziseként tűnik fel, sokkal inkább tekinthető olyan erőnek, ami felfedi a szépség sokféleségét, ez a sokféleség pedig a művészetnek azon hatalmával függ össze, amely a természetes csúnyaságot a maga anyagában szépséggé változtatja."[34]

Hugo regényének, *A nevető ember*nek *(L'homme qui rit)* egyik jelenete szó szerint igazolja hipotézisünket. Az epizódban Gwynplaine belép az alvó Josiane hercegnő hálószobájába, és egy ideig megigézetten bámulja a gyönyörű, meztelen női testet. Gwynplaine, aki mutatványosként járja a világot (egyébként Clancharlie lord félreállított utódja) a groteszk emblematikus megtestesítője: gyermekkorában a comprachicosok mesterségesen torzították el az arcát olyan módon, hogy a száját felvágták, mintha örökké vigyorogna, Gwynplaine emiatt egyszerre vált ki nevetést és borzongást a közönségből. Gwynplaine arcán tehát a komikum azonos önmaga ellentétével, az iszonyattal. (Jegyezzük meg, nem elhanyagolható a figura popkulturális hatása sem: Conrad Veidtnek a regény 1928-as némafilm-adaptációjában látható elmaszkírozott arca ihlette az amerikai képregény emblematikus gonoszának, Batman ellenlábasának, Jokernek az alakját.[35]) Gwynplaine-nel szemben a tökéletes női test az ideális szépség megtestesülése. Adott tehát egy ellentét Gwynplaine arcán belül, és egy másik, külső ellentét, ami elválasztja őt a hercegnőtől. A struktúra tehát már önmagában sem teljesen egyszerű, hiszen nem egyetlen, hanem két oppozícióra épül, így mintha már eleve lenne benne némi zavarba ejtő instabilitás. Ám

34 Eredetiben: „Dès lors, s'il reste opposé au Beau idéal, le grotesque n'apparaît plus comme l'antithèse du beau ; il est surtout pensé comme un révélateur de la pluralité du beau, pluralité fondée sur le principe de l'alchimie transfiguratrice de l'art, qui fait que la laideur naturelle, transposée dans le matériau artistique, peut devenir beauté." [16.]

35 Ami a magyar populáris kultúrát illeti: a mű képregényadaptációját a *Füles* tette közzé folytatásokban az 1960/33–1960/44-es számokban, a rajzoló Korcsmáros Pál volt. A képregényt később újraközölték az 1986/19–1986/36-os számokban. Elektronikusan hozzáférhető itt: https://data.hu/get/3909551/A_neveto_ember_Victor_Hugo_-_Cs._Horvath_Tibor_Korcsmaros_Pal_Fules.zip?fbclid=IwAR0BqfDZGV6D5nenP-NIIJVQkA67TygJYMpm-5UlTxWuRo2GTYHMh563oYk

a helyzet tovább bonyolódik, amikor a hercegnő felébred, és végtelen szóáradattal fogadja a férfit, ami egyébként az Hugóra olyannyira jellemző szónokias stílusban íródott,[36] és amelyben meglepő állítások hangzanak el: „Mikor láttalak, azt mondtam: Ráismerek. Ez álmaim szörnye. Az enyém leszel. [...] Úrnak öltöztél. Miért ne? Hisz komédiás vagy. A komédiás ér annyit, mint a lord. Különben is, mik a lordok? Komédiások. *Szép, férfias alakod van.* [...] Nem szeretem a hangodat. Nagyon lágy. Neked nem beszélni, hanem csikorogni kellene. Te énekelsz, ráadásul kellemesen. Ezt gyűlölöm. Ez az egy nem tetszik rajtad. Minden egyéb szörnyű, minden egyéb *fenséges*. Indiában Isten lennél."[37] (Kiem. K. I.) A szövegben teljes egyértelműséggel bomlanak fel az eddig megképzett oppozíciók. Gwynplaine groteszksége átfordul a saját ellentétébe: immár nem csak a testi difformitás, hanem a szépség és a fenségesség megtestesítője is. Az említett mondatok eredete persze nem teljesen mellékes, hiszen az esztétikai jellemzés nem egy semleges pozícióból hangzik el, hanem egy olyan, kissé perverz alak szájából, aki megcsömörlött a maga társadalmi osztályától, a nemesség tobzódó, ám egyhangú és képmutató életétől, de azért mégis beszédes, hogy a nő a szörnyet szépnek nevezi, hiszen Hugo (és a német romantika szerzői, pl. az említett Friedrich Schlegel) a maguk esztétikáját kimondottan annak a klasszicizmusnak az ellenében fogalmazták meg, aminek központi eleme a harmonikus, változatlan, platonikus szépség volt. De Gwynplaine nemcsak szép, hanem fenséges is (a fenségesnek itt mintha már nem az az értelme működne, amivel a már említett utószóban találkoztunk, a regény három érvtizeddel azután íródott). Gwynplaine attól fenséges, hogy groteszk, és ne feledjük, hogy a fenséges maga is kettős struktúrájú: egyszerre gyönyörteli és ijesztő; egyszerre emeli fel a befogadót, és sejteti vele a megsemmisülés lehetőségét.

Ám mindezzel nem zárul le a fordulatok sora, a továbbiakban a hercegnő diskurzusában újabb módosulások következnek be: „Gwynplaine, mi egymásnak születtünk. Amilyen szörnyű vagy te kívülről, olyan vagyok én belül. Ezért szeretlek. Lehet, hogy szeszély. Mi a vihar? Szeszély. Vonzódunk egymáshoz, mint a csillagok. Mindkettőnket az éj szült, neked az arcodat, nekem a lelkemet. De te újjáalkotsz engem. Itt vagy, lelkem arca. Eddig nem tudtam, milyen. Meglepő. Közelséged megjeleníti bennem, istennőben, a hidrát."[38] A groteszkkel szemközt tehát a szépség is megváltozik, szörnyeteggé lesz, addigi önmaga ellentéteként ismeri fel magát. *A groteszk „újjáalkotja" a vele szemben megjelenő esztétikai kategóriát, kimozdítja azt önmagából, megfosztja eredeti identitásától.* Az esztétikai diskurzus elemei tehát mozgásba jönnek, felcserélődnek, átalakulnak egymásba, akár a mitológia egymást

36 Ez a minden szót külön hangsúlyozó, emiatt erőszakosnak érzékelt, illetve a rövid mondatok, a felkiáltások és kérdések miatt szaggatottnak tűnő, állandóan aforizmákban és paradoxonokban fogalmazó szövegalkotás a regény sok olvasójából váltott ki ellenérzést. Maxime Prévost tanulmánya szerint amikor Gwynplaine előadja beszédét a lordok házában, a közönség pedig kineveti, akkor, mivel Gwynplaine itt pontosan abban stílusban fogalmaz, amiben maga a regény is íródott, a főszereplő lényegében magának Hugónak is megfeleltethető, akit igencsak kiábrándított *A nevető ember* hűvös, értetlenkedő fogadtatása. Prévost, *i. m.,* [45.]. Ez viszont azért lehet érdekes, mert az Hugót metaforizáló Gwynplaine, aki torz, kitaszított és meg nem értett teremtmény, annak az elátkozott költőnek is előképe lehet, amely Baudelaire és Ady szövegeinek központi eleme, a modern művész megtestesítője.

37 Victor Hugo, *A nevető ember*, ford. Németh Andor, Kriterion, Bukarest, 1986, 438–439.

38 *Uo.,* 441.

nemző szörnyei. Minduntalan áthelyeződnek azok a választóvonalak, amelyek konstituálják ezeket a kategóriákat. (Az említett szövegből egyébként ráadásul lehetetlen nem kihallani azt az ambivalenciát, amit a modernség emblematikus alakjaként számon tartott Baudelaire költészetéhez szokás kapcsolni, ez pedig a vonzódás a rúthoz, a kitaszítotthoz, a bizarrhoz, tehát mindahhoz, ami egyébként taszítja a lelket.)

Tehát a groteszk esetében már a szépség identitása is kockán forog. De miért is érdekes ez? A szépség az esztétika központi fogalma volt az ókortól kezdve, a szépről való gondolkodás a művészetről való gondolkodást is jelentette egyben. A szépségről számos különféle, egymásnak is ellentmondó elgondolás fogalmazódott meg az idők során, ám ezek áttekintése nem témája e tanulmánynak, csak az adott korszakról teszek néhány megjegyzést. A romantika törést hozott a művészetről való gondolkodásban. Kant, aki a műalkotást a zseni önkifejezésének tekintette, szubjektivizálta a szépséget azáltal, hogy nem a tárgy tulajdonságaként, hanem kizárólag a szubjektumban az objektum szemléléséhez kapcsolódó öröm és tetszés érzéseként írta le azt, és, mint Gadamer szemére vetette, ezzel megfosztotta a művészetet megismerési funkciójától. (Már azáltal is megtette ezt, hogy a három kritika révén elválasztotta egymástól a három addig összetartozó szférát, vagyis a megismerést, az ízlést, valamint a moralitást mint a cselekvés elvét). Míg az értelem az a prirori kategóriák által rendezi el a természeti tárgyak sokféleségét, és ezzel megismerő tevékenységet végez, addig az ítélőerő által végrehajtott ízlésítélet individuális tárgyakra vonatkozik, és a célszerűség elve vezérli (mint Cassirer kifejti, a Kant által használt célszerűség-fogalomnak nincs köze a mai értelemben vett célszerűséghez[39]). Az ízlésítélet így nem általános érvényű, hanem tisztán szubjektív, az ízlést nem lehet kiművelni, ahogy pl. Gadamer bemutatta a humanista *képzés* esetében.[40] Míg Gadamer a művészetnek a megismerő funkcióját igyekezett visszaállítani Kanttal szemben, addig Nietzsche egészen más irányból közeledett az érdek nélküli szépség tételéhez. *A morál genealógiájá*nak egyik csípős kiszólása így hangzik: „Jót nevethetünk derék esztétáinkon, amikor Kant pártját fogva állandóan azt emlegetik, hogy a szépség bűvöletében még a mezítelen női szobrokat is képesek vagyunk »érdek nélkül« szemlélni".[41] A meztelen női test itt nem a *képzéshez* vagy a *sensus communishoz* kapcsolódik, és a klasszikus platonikus szépséghez sem sok köze van, Nietzsche a szépséget az ösztönökkel hozza összefüggésbe. Ezt a nézetet vallja Freud is, amikor így fogalmaz: „Sajnos a pszichoanalízis is csak igen keveset mondhat a szépségről. Csupán az tűnik bizonyosnak, amikor a szexuális érzékelésből vezet le, mikor megállapítja, hogy a céljában korlátozott izgalom mintaszerű példánya lehet. A »szépség«' és a »báj« eredetileg a szexuális objektum tulajdonságai."[42] Végezetül ide kívánkozik még egy megjegyzés a szépség témakörében, immár kimondottan a francia irodalomhoz kapcsolódva. Néhány futólagos megjegyzés után az esztétika frankhoni recepciójához az első komoly hozzájárulás Victor Cousin előadássorozata volt, amelyet a Sorbonne-on tartott az 1817–1818-as

39 Ernst Cassirer, *Kant élete és műve*, ford. Mesterházi Miklós, Osiris, Bp., 2001, 309.
40 Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer,* ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Bp., 1984, 31–37.
41 Friedrich Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához,* ford. Romhányi Török Gábor, Holnap, Győr, 1996, 123.
42 Sigmund Freud, *Rossz közérzet a kultúrában,* ford. Linczényi Adorján, Kossuth, Bp., 1982, 28.

szemeszterben, és amelyben éppen Kanttal szemben foglal állást a szépséget illetően: a szépség szerinte objektíven létezik, hiszen különben nem is lehetne körvonalazni azokat a tulajdonságokat (mint pl. arányosság, egységesség stb.), amelyek ezt a fenomént jellemzik.[43]

A szépségről tehát egy sor egymással ellentétes értelmezés fogalmazódott meg az évszázadok során. Éppúgy lehet szubsztanciális, mint strukturális létező; egyszerre kapcsolódhat a moralitáshoz, de lehet attól független is; lehet az objektum tulajdonsága, de lehet a szubjektumban létrejövő érzet is; lehet intellektuális természetű, de összefügghet az ösztönvilággal is. Két aspektust emelhetünk ki, amiben tézisem szerint ez a sokféle elgondolás mégis közös, és amiben Hugo szemben áll mindezzel. Az első az, hogy míg ezek az értelmezések a szépséget pozitív jelenségként tartották számon, addig Hugo unalmasnak ítélve elutasítja azt, a második szempont pedig az, hogy az említett elméletek bármiként gondolják is el azt, de egységes, identikus létet tulajdonítanak a szépségnek, Hugónál viszont a szépség elveszti önazonosságát, és változni kezd. Vagyis nála a platóni ideális szépség megszűnik, és az esztétikai kategóriák változékonysága, dinamizmusa, egymásba való áttűnése kerül a helyébe (hiszen a rút átváltozhat széppé), a groteszk pedig, amely ellentétes elemeket egyesít önmagában, ennek a dinamikának a katalizátora. A groteszk tehát, amely művészi gyakorlatként azelőtt is létezett, Hugónál tudatosul, nevet kap, és az új (ma romantikusként számon tartott, általa és Friedrich Schlegel által modernnek tekintett) művészet definitív elemévé válik, ám nem csupán a maga belső kettősségében jeleníti meg a modernség átmenetiségét, hanem afféle dekonstruktív instanciaként a vele szemközti esztétikai kategóriákra is bomlasztóan hat, kimozdítja azokat önazonosságukból, instabillá teszi a szépséget, átfordítva saját ellentétébe.

A modernséggel kapcsolatban Jauss Baudelaire-nek *A modern élet festője* című esszéjét teszi meg csúcspontnak, ahol a szerző arról beszél, hogy a szépségnek két összetevője van, az egyik időbeli, változó, a másik változatlan, ideális.[44] Ebben az elgondolásban Jauss a modernség időtapasztalatát azonosítja, de ha a fentebbiekből indulunk ki, a szépség változékonyságának és belső hasadtságának elgondolása már Hugónál megalapozódik azáltal, hogy a szépség elveszti önazonosságát a groteszkkel szemben. Érdemes itt megemlíteni még Baudelaire egyik versét is, a *Hymne à la Beauté* címűt, ahol arról olvashatunk, hogy a szépség éppúgy jöhet a mennyből, mint a pokolból, összevegyíti a bűnt és az erényt. És ha ez még nem lenne elég: „L›éphémère ébloui vole vers toi, chandelle, / Crépite, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!"[45] A szépség itt részben átveszi a fenséges helyét, egyrészt a tudat számára megjeleníthetetlen intenzitás, másrészt a fenyegető jelleg miatt, viszont különbözik is attól amiatt, hogy a fenséges esetében nem áll fenn valóságos veszély (hiszen a veszedelmes tárgyat reprezentált formában szemléljük, nem a valóságban), az idézett sorokban viszont a szépség olyan hatalommal rendelkezik, amely *ténylegesen* elpusztítja a felé szálló lepkéket, amelyek a szépség

43 Decultot, *i. m.*, [7-8.]

44 Charles Baudelaire, *A modern élet festője,* ford. Csorba Géza = Uő., *Válogatott művészeti írásai,* Képzőművészeti Alap, Bp., 1964, 131.

45 „Láng vagy s az elvakult lepkék feléd repesve / elégnek reszketőn s mondják: Áldott a láng!" (ford. Tóth Árpád)

fényétől lángra lobbanva, sercegő szárnnyal, de boldogan búcsúznak a léttől. A szépség tehát részlegesen áttűnik egy másik esztétikai kategóriába, egy lehetséges változataként annak a dinamikának, amit Hugónál megfigyelhettünk.

Nevetésünk idegensége

Ha ezek után arra vetünk egy pillantást, miként konkretizálódik a groteszk Hugo művészi gyakorlatában, azt láthatjuk, miként Peyrache-Leborgne is hangsúlyozza, hogy a francia szerzőnél nemigen jellemző a különböző modalitások vegyítése, a groteszk jelleg inkább a szereplők testi és lelki torzulásaiban jelentkezik. Hugo művészete bővelkedik szörnyekben. Rögtön az első regényében, a *Bug-Jargal*ban, amelyet saját elmondása szerint két hét alatt írt fogadásból, tizenhat éves korában, komoly szerepet kap a gnóm: Habibrah, Léopold d'Auverney nagybátyjának gonosz törpéje, aki mindent elkövet Léopold és a barátja, Bug-Jargal (Pierrot) ellen. Habibrah a regény negyedik fejezetében tűnik fel, kicsit mintha Quasimodo előképe lenne, legalábbis fizikailag: zömök, hasas, nagyfejű lény, de a lábai véznák, így gyorsan mozog; a fülei akkorák, hogy ha sír, megtörölheti vele a szemét; az arca állandóan grimaszol, de ezek a grimaszok állandóan változnak.[46] (Ezt a regényt, mint Zsigmond Ferenc írja, Jókai már kecskeméti tanulóévei alatt eredetiben olvasta.[47]) Ugyancsak szörnyetegszerű lény az *Izlandi Han* karmos kezű, éles fogú címszereplője; *A király mulat* című drámában Ferenc király udvari bolondja, a gonosz és púpos Triboulet képviseli a szörnyet; az *Amy Robsart* Flibbertigibbet-je is törpe, bár ő a fentiekkel ellentétben nem gonosz, hanem jószívű, nemes lelkű, vidám teremtmény, afféle jótevő kobold. Hugo leghíresebb szörnye, Quasimodo viszont nem csupán testi difformitása miatt veszti el emberi identitását: az ő esetében a szerves és a szervetlen közötti metaforikus átjárás is megvalósul. A szerző így fogalmaz teremtményével kapcsolatban: „Kiugró szögletei – bocsássák meg nekünk e költői képet – beleillettek az épület beugró szögleteibe, s úgy tetszett, nem pusztán lakója, hanem természetes tartalma az épületnek. Szinte felvette a formáját, akár a házáét a csiga."[48] Miközben Quasimodo mintha az ijesztő, de anorganikus, kőből faragott vízköpő szörnyek egyike lenne, addig a katedrális élőlénnyé válik, akit Quasimodo meglovagol, megszelídít, a harangok pedig a toronyőr háremhölgyeiként énekelnek. Az anorganikusba való áttűnés lehetőségének felvillantása egy olyan modernség felé mutat, ahol a szubjektivitás elgondolása már nem a természettel való rokonságra alapozódik. A groteszk identitás tehát valamiképpen az önazonosság problémáira mutat rá, ezzel előkészítve a terepet a modernségnek.

A legérdekesebb szörnyalak természetesen Gwynplaine, aki nem pusztán torz, de olyan módon difform, hogy egyben nevetést is kivált a közönségből, mégpedig éppen a saját nevetése révén. Gwynplaine esetében az identitásnak egészen különös, paradox szerkezetéről van szó. A fiú egyfelől idegen önmagának: „Arcát fátyol takarta, a saját arca. Rettenetes elgondolni: Gwynplaine-t saját húsa takarta el maga

46 *Bug-Jargal* a wikisource-on: https://fr.wikisource.org/wiki/Bug-Jargal
47 Zsigmond, *i. m.*, 61.
48 Victor Hugo, *A párizsi Notre-Dame*, ford. Antal László, Európa, Bp., 1986, 171.

elől. Milyen az igazi arca? Nem tudta. Arca eltűnt. Álarcot adtak rá, hamis énbe öltöztették."[49] Vagy: „Kicsoda ő? Nem tudta. Ha tükörbe nézett, idegen nézett vissza onnan. És ez az idegen: szörnyeteg volt."[50] Másfelől viszont éppen az önmagától való idegenség, a szörnyszerűség alapozza meg Gwynplaine sajátos identitását: „Legyőzte a nyomort. Mivel? Rútságával. Rútsága hasznossá, segítőtárssá, diadalmassá és naggyá tette. Csak elő kellett lépnie, és máris dőlt a pénz. A tömeg imádta: királyuk volt. [...] E rútság emelte mindenki más fölé. Belőle élt, s tartott el másokat. Neki köszönhette függetlenségét, szabadságát, hírnevét, belső elégedettségét, büszkeségét."[51] Gwynplaine tehát egy olyan arcból nyeri el saját identitását, amely nem az övé, ami radikálisan különbözik attól az eredeti arctól, amit eltörölt. Paradox módon az önmagától való elidegenedésben nyeri el önazonosságát. (Ráadásul, mint Eisemann György is említi, Gwynplaine ironikus módon éppen ennek a csúfságnak köszönheti, hogy a királyi rendőrség nyomára akad, és felismeri benne a félreállított lordot.[52])

Ám nem csak ennyiről van szó, hiszen Gwynplaine arcának eltorzítása, defigurációja egy külső hatalom által elkövetett erőszak eredménye. (Az Hugo által használt *defiguráció* [défiguration] kifejezés[53] eszünkbe juttathatja Paul de Man nagy hatású tanulmányát az arcrongálásról és a prozopoeiáról, itt azonban a motívumnak nem annyira a retorikai, mint inkább pszichológiai-filozófiai értelmezése kerül sorra). A comprachicosok[54] az uralkodó osztály megrendelésére készítenek emberi szörnyetegeket (mint olvashatjuk, ez egyszerre szobrászat, azaz művészet és sebészet, vagyis tudomány). Az alsóbb néprétegre az elnyomók így nem csupán a szenvedést kényszerítik rá, hanem azt is, hogy elfelejtse ezt a szenvedést, hiszen a nevetésben mindez örömként reprezentálódik. Maxime Prévost elemzése szerint[55] ez a defiguráció azonban nem pusztán külső, hanem belső erőszak eredménye is, olyan aktus, amiben összekeveredik a hóhér és az áldozat identitása, hiszen az elnyomott nép bűnrészes önmaga eltorzításában, amennyiben éppen azért interiorizálja a külsőként rákényszerített nevetést, hogy képes legyen elfeledkezni saját szenvedéséről. Prévost ezt az értelmezést konkrétan alá is támasztja a regény egyik jelenetének idézésével, ahol a narrátor megemlíti egy szegény asszony esetét, aki irigyli Gwynplaine sikerét, azt a csodálatot, ami körülveszi a fiatalembert, és kárhoztatja a saját gyermekét, amiért ő nem olyan különlegesen difform, mint Gwynplaine.[56]

---

49 Hugo, *A nevető ember,* 236.

50 *Uo.,* 240.

51 *Uo.,* 262–263.

52 Eisemann György, *Arc és álarc – identitás és kaland. Szegény gazdagok* = Uő., *Műfaj és közeg – hatás és jelentés. Jókai Mór és a későromantikus magyar próza,* Ráció, Bp., 2018, 87.

53 „Dégrader l'homme mène à le déformer. On complétait la suppression d'état par la défiguration." Magyarul: „Akik az embert lealacsonyítják, külsejéből is kiforgatják. Az emberiség elnyomott állapotát az eltorzítás egészítette ki". Hugo, *A nevető ember,* 28. Egyébként az eredeti szöveg szerint az eltorzítás talán nem is annyira kiegészíti, mint inkább beteljesíti az elnyomást.

54 Olyan társaság volt, aminek tagjai abból éltek, hogy kisgyermekeket vásároltak, akiknek az arcát vagy az egész testét mesterségesen, műtéti eszközökkel eltorzították, majd eladták azokat főúri, királyi udvarokba bohócnak. A valóságban ezek az emberek nem léteztek, a „comprachicos" kifejezést Hugo maga alkotta két spanyol szó összevonásával: comprar (vásárol) és chicos (kicsi).

55 Maxime Prévost, *Le saltimbanque et l'orateur. L'Homme qui rit (1869)* = Uő., *Rictus romantiques. Politiques de rire chez Victor Hugo.* Presses de l'Université de Montréal, Montreal, 2002, 293–332. https://books.openedition.org/pum/21007

56 Magyarul: Hugo, *i. m.,* 289.

Ehhez hozzátehetjük, hogy az eltorzított arcban paradox módon az attól különböző külső erőszak is reprezentálja, és egyben el is rejti önmagát: a defiguráció aktusában megmutatkozik, de álcázza is ennek az aktusnak az erőszakosságát, amennyiben az erőszak által kiváltott szenvedést az áldozat nevetéseként mutatja meg. Ha elfogadjuk Maxime Prévost javaslatát, miszerint *A nevető embe*r nem annyira történelmi-társadalomkritikai regényként, hanem filozófiai műként kell olvasnunk, akkor megkockáztathatunk egy olyan interpretációt, hogy a konkrét politikai hatalom tágabb értelemben reprezentálja mindazt, ami a személyiséget körülveszi és alakítja: a társadalmi konvenciókat, a történelmi szituációt, sőt akár a nyelvet is. (Heidegger terminusával magát a belevetettséget. A hivatkozott tanulmány egyébként nem erre a következtetésre jut, hiszen Prévost végül mégiscsak a társadalmi igazságtalanságot teszi meg az elemzés egyik vezérgondolatává, hangsúlyozva, hogy *A nevető embe*r így logikusan követi a francia forradalmat elbeszélő *Kilencvenhárom*.) A groteszk tehát Gwynplaine esetében a személyiség igen bonyolult struktúráját tárja fel, ami nem egyszerű önmagának való jelenlét, hanem a külső és a belső egymásra hatásának szinte kibogozhatatlanul összetett dinamikája.

De talán még ennél is furább a helyzet, hiszen a groteszk nevetésnek mintha még egy aspektusa felsejlene a regényben. A felnőtt Gwynplaine első megjelenésekor ezt olvashatjuk ugyanis: „Akármire gondolt az ember, elfeledte, ha megpillantotta: nevetnie kellett."[57] „A tömeg öröme olyan volt, mint a kivetett adó. Vidáman, de majdnem gépiesen szolgáltatták. De ha a nevetés elmúlt, Gwynplaine-t nem lehetett tovább nézni, főleg nőnek nem. Elviselhetetlen látvány."[58] A nevetés tehát gépies, elválik az intenciótól és a belső világtól, meghaladja a szubjektumot, egyfajta uralhatatlan, dehumanizált hatalom. Egyszerre teszi önazonossá és önmagától idegenné a főszereplőt, egyszerre ered külső és belső hatalomtól, és végül mintha már függetlenné válna minden embertől, olyan mechanikus erővé alakulna, amely úgy artikulálja és törli el a szubjektum önazonosságát, hogy önmaga már nem áll annak uralma alatt. Olyannyira, hogy akár meg is ölheti az embert, ahogy a kínzókamrában szenvedő Hardqanonne végül saját nevetésébe hal bele.[59]

A szépség rútsága

Jókaira áttérve először is elmondhatjuk, hogy nála nagyon is jellemző az a modalitásbeli kettősség, ami Hugónál hiányzik. Míg a francia pályatárs domináns hangneme a pátosz, tematikusan pedig a vihar és az éjszaka szinte kozmikussá táguló, látomásszerű képei uralják a regényeit, addig Jókainál ritkán hiányzik a komikum, a derű: „Humora egyáltalán nincs" – mondja Hugóról Szerb Antal,[60] míg Zsigmond Ferenc a „mézédes humort" jelölte meg Jókai művészetének egyik fő alapelemeként.[61] Hugóval rokonítja viszont Jókait, hogy, mint Margócsy István rámutat, a regényei gyakran rosszul végződnek,[62] akárcsak Hugo komor történetei.

57 *Uo.,* 233.
58 *Uo.,* 240.
59 *Uo.,* 367.
60 Szerb Antal, *A világirodalom története,* Magvető, Bp., é. n., 485.
61 Zsigmond, *i. m.,* 375.
62 Margócsy István, *Kalandorok és szirének. Jókai Mór jellemábrázolásáról* = Uő., *„...A férfikor*

A groteszk jegyében fogant kettős modalitásra Jókai első műve, a *Hétköznapok* lehet az egyik legszebb példa. A regény bővelkedik a gótikus, rémregényes elemekben: akad itt szülőgyilkosság (Dömsödi Góliáth Péter saját édesapja életét oltja ki), gyerekgyilkosság (ugyancsak Góliáth Péter öli meg a történet végén a saját gyerekét egy eltévedt golyóval, amit Leándernek szánt), gyújtogatás (Góliáth János borítja lángba K... városát), emberrablás (Góliáth Péter ragadja el és tartja fogva Lillát), fiatal lány halála (Lilla tüdőbetegsége) őrület és elviselhetetlen lelki fájdalom (előbb Janka őrül bele abba, hogy Péter elrabolta, majd Péter él afféle elmeháborodott emberállatként a mocsári szigeten, miután elvesztette a fiát), sírrablás (Gyékény Márton ássa és rabolja ki Körmös Gáspár koporsóját, amibe Körmös István vele együtt az aranyait is eltemette). Ezeknek a gótikus epizódoknak a rettenetét azonban az elbeszélő hang humoros, ironikus mondatai ellensúlyozzák. Ilyenek mindjárt a mű káprázatos, már-már abszurd kezdőmondatai: „Mintegy húsz éve lehet – nem tudom, szerdán volt-e vagy szombaton –, elég az hozzá, hogy nagypéntek napja volt. [...] Ezen körülménynek köszönheti a nagy kiterjedésű K... városa – köszöni is azóta naponkint – azon esetet, hogy a napnak azon szakaszában, mely egy klasszikus régiségű diák példabeszéd szavaiként a múzsákba annyira szerelmes, minden rendű és rangú lakosai talpon és fejjel az ég felé állanak; a gazdák, miután a kerek kalapot a szegről leakasztván, abba saját fejöket beleültették".[63] *A mocsárok iránya* című fejezet elején Magyarországot sajátos stílusban dicsőíti a szerző: „Szeretlek én is, mint s szilvás derelyét; de ezzel nem mondom, mintha szeretnélek megenni, óh, hazám! Szívem elég tág számodra, de keblem azon része, mely visel gyomor nevet, nem olyan nagyravágyó."[64] E mondatokban a „kebel" szó említése után az olvasó a szívre asszociál, ennek tematizálását várja mint a hazaszeretet érzésének metaforikus központját, ám a mondat folytatása felülírja a befogadói elvárásokat, amennyiben nem az érzelmek, hanem a testiség játszik domináns szerepet a szövegrészben. Emlékszünk: a gyomor, amely az önazonos, magába zárt test határait felszámolja azzal, hogy a külvilágot interiorizálja, Bahtyin áttekintésében a groteszk realizmus egyik fő eleme.

A *Vértörvényszék* című fejezetben K... egykori lakosai tanácsot tartanak, mit tegyenek Góliáth Jánossal, akiről ekkor derült ki, hogy ő a felelős a gyújtogatásért. Sorra lépnek elő a tragédia kárvallottjai, akik szörnyű veszteségeket szenvedtek: akad, akinek hiányzik az egyik karja és szeme, van, akinek a testvére veszett oda. Az ítélet a lehető legborzalmasabb halálnem: máglyán való elégetés. Ám Jókai még ebbe a horrorisztikus, végletesen sötét szituációba is beilleszt egy humoros jelenetet: amikor előhívják Magdust, hogy tanúskodjék, mit látott a szóban forgó éjjelen, amikor Bálnai István megpróbálta megállítani a gyújtogató Dömsödit, az asszony mosolyt csal az olvasó arcára azzal, hogy minduntalan eltér a tárgytól, és a fő esemény helyett olyan részletekbe bonyolódik, amelyeknek semmi köze a tűzvészhez.[65]

A modalitásbeli kettősség megmarad Jókai más műveiben is, mint pl. a nemzeti traumát feldolgozó forradalmi novelláiban, ahol akár egyetlen novellán belül

nyarában..." Tanulmányok a XIX. és a XX. századi magyar irodalomról, Kalligram, Pozsony, 2013, 322.

63 JMÖM Reg 1., *Hétköznapok,* s. a. r. Szekeres László, Akadémiai, Bp., 1962, 7.

64 JMÖM Reg 1, 245.

65 JMÖM Reg 1, 204–205.

is megfigyelhetjük ezt az alkotásmódot: mint Bényei Péter (más összefüggésben) rámutat, *A két menyasszony*ban pl. egymás mellé kerül a tragizáló és az anekdotikus ábrázolásmód.[66]

*A Kráó*ban központi szerepet kap az amorf emberi test: Filibert gróf és lánya, Aïra majomszerű lények, akikre amellett, hogy az egész testüket sűrű szőr borítja, jellemző az emberszabású rokonainkat idéző benyomott orr és előre álló fogsor.[67] A regény kritikai kiadásának jegyzetanyaga a mű forrásául egy, a *Nemzet*ben, Jókai saját lapjában 1888-ban megjelent újságcikket jelöl meg, amely egy tizenkét éves majomlányról szólt, akit látványosságként mutogattak az állatkertben.[68] Bár a konkrét figura ebből a cikkből születhetett, a bizarr teremtmények iránti vonzalom összekapcsolja Jókait Hugóval, Aïrát tekinthetjük Habibrah, Quasimodo, Gwynplaine és a többiek testvérének. Gwynplaine-t egyébként konkrétan is említi Jókai: az *Eppur si muove* egyik szereplőjét *Lomkiri*nek hívják, ami a francia regény címének (*L'Homme qui rit*) fonetikusan egybeírt változata.

A Kráó kapcsán Fried István is felhívja a figyelmet a szép és a rút sajátos viszonyára a regényben, amely nem egyszerű ellentétként, hanem dinamikus viszonyként írható le:

> A Kráó, amely „századfordulós" körülmények viszonyrendszerébe állítja a szép és a rút egymástól nem diamentrálisan eltérő, hanem egymással szoros összefüggésben lévő „jelenségét", azt sugallja, hogy egy „korszerű" regénynek lehet tárgya, illetőleg kell, hogy legyen tárgya az átjárás/átjárhatóság szép és a rút között, egy egykori bécsi reprezentatív kiállítás címét kölcsönkérve, *A Medúza szépsége*, mely mind a szépet, mint a rútat kontextusfüggőként képzelteti el, a Medúza-történetet [...] nem csupán végső (véres, kegyetlen) kimenetelében, statikusságában fogja föl, hanem „dinamiká"-jában, sem a szépet, sem a rútat nem úgy jeleníti meg, mint egyszeri, visszafordíthatatlan, rögzített helyzetet vagy állapotot, hanem alkalmazkodásában a körülményekhez.[69]

Fried ennek kapcsán Fernanda átváltozását elemzi, aki gyönyörű nőből képes átalakulni szörnyeteggé, bemutatva, hogy a szép és a rút, Minerva és Medusza egymás álarcai.[70]

Ám a regényben nem csupán a szépről és a rútról olvashatunk, hanem tematizálódik a groteszk is. Jókai maga nevezi groteszknek teremtményét, Trimeric grófot. Amikor Fernanda megérkezik a családhoz, és a férfi megborotválkozik, a szerző így fogalmaz: „Így még sokkal csúnyább volt. Az volt a különbség, hogy amíg a tegnapi szürke bozontos, szemig szőrrel telenőtt ábrázatja mellett a groteszk csúnyának az

66 Bényei Péter, *Emlékezésalakzatok és lélektani reprezentáció a Jókai-prózában*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2018, 38.
67 JMÖM Kisreg 5., *A Kráó. Tégy jót*, s. a. r. Gergely Gergely, Akadémiai Kiadó, Bp., 1974, 16.
68 JMÖM Kisreg 5, 272.
69 Fried István, *Jókai Mór és a századfordulós regény. „A medúza szépsége,"* Irodalomtörténet, 2008/3., 235.
70 *Uo.,* 244.

eszményét képezte; ez átdolgozott arccal az esztétikai rútnak az előmintáját közelíté meg."[71] Ugyancsak a groteszk jellegzetes kettősségének markáns megnyilvánulása a gróf őrült nevetése, amelyet Marciole az öröm jeleként értelmez, ám valójában az elborzadás fejeződik ki benne.[72]

Fried szerint Aïra akkor változik meg, amikor a történet végén a technikának köszönhetően megszabadítják az arcszőrzetétől,[73] ám akad egy másik jelenet is a regényben, amelyben mintha hasonló átváltozás történne, igaz, nem ennyire explicit módon, hanem áttételesebben. Amikor Aïrát a Jardins des Plantes-ban majomként mutogatják, Fernanda felháborodva keresi fel, hogy magával vigye, és megszabadítsa a szégyentől. Ám Aïra meglepő módon nem kíván vele tartani, mondván: „Én már beleszoktam. Egész nap bámultatni. Egy kicsit énekelni, zongorázni, angol szólásmondásokat sorba mondani. [...] Van abban valami varázs, hogy én most bolonddá teszem az egész világot. Nem képzeled, micsoda büszkeség van abban, hogy énértem arannyal, ezüsttel fizetnek, amiért olyan csúnya vagyok."[74] Világos, hogy a 'csúnya' szó helyébe itt a 'szép' illene. Akit bámulnak, és akiért arannyal fizetnek, az szép. Aïra, aki olyannyira irigykedett Fernandára a szépségéért, itt most ugyanolyan figyelmet és csodálatot kap, mintha ő is szép lenne. Aïra tehát továbbra is csúnya, de a csúnyasága nem különbözik a szépségtől, *a saját csúnyaságát szépségként éli meg.*

Aïrát a csaló Ellinor vitte Párizsba, aki azt hazudta neki, hogy szép, és ezzel megtévesztette a lányt. Amikor Ellinor feltűnik ezzel a hazugsággal, ezt olvashatjuk: „De valami mégis maradt meg belőle Aïrának az emlékében. // Az a szó: »Az én szememben mégis szép vagy!« // Hát hisz az a sunda lepke: a »férfihűség« is szép lesz egyszerre, amint a nap keresztül süt rajta. Neki is van talán egy ilyen napja?" A szöveg itt egy korábbi jelenetre utal, amikor Aïra és Fernanda lepkét fogtak. A legtöbb pillangó önmagában hordozta a szépséget, ám a „Férfihűség" nevű teremtmény csak akkor vált színessé és fényessé, amikor átsütött rajta a nap. A dolgok egy része tehát nem önmagában, nem szubsztanciálisan szép, hanem valamiféle külső forrásból kapja ezt a tulajdonságot. Aïrát tehát egy férfi szerelme tehetné széppé, illetve egy ilyen szerelemtől érezhetné azt, hogy szép, ám a férfi szerelmét megjelenítő lepke, a Férfihűség maga is kívülről, mástól kapja a vonzerejét. Mi lehet ez a külső forrás? Kockáztassuk meg azt az értelmezést, hogy a nő szerelme vagy vonzalma. Vagy talán a nő önámítása, aki elhiteti önmagával, hogy mások szépnek látják. A külső forrás, aminek a tükrében a nő szépnek látja önmagát, valójában maga is ki van szolgáltatva a nő szubjektív értelmezésének. Amikor Aïra a Jardin des Plantes-ban szépnek érzi magát, akkor ez a külső tekintetekről adott saját értelmezésének köszönhető, hiszen a csodálkozás éppúgy lehet borzadás, mint elismerés, a lány az, aki ezt csodálatnak véli, és így ennek az interiorizált külsőnek a tükrében szépnek láthatja önmagát. A szépség immár nem a befogadóban létrejövő érzet, de nem is a tárgy tulajdonsága, hanem egy megragadhatatlan dinamika eredménye. Akárcsak Gwynplaine esetében, az identitás megképződése nem egy egyszerű önmagának való jelenlétként, hanem dinamikus mozgásként értelmeződik.

71 JMÖM Kisreg 5, 48–49.
72 JMÖM Kisreg 5, 102.
73 Fried, *i. m.*, 245.
74 JMÖM Kisreg 5, 98.

Tanulmányában Fried István is kiemeli a regény elején olvasható különös képet, amelyben a szerző a mitológiai Medúsza történetét idézi fel, de olyan módon, hogy megváltoztatja azt: „Medúsza szép volt. Azt merte mondani, hogy az ő arca tökéletesebb, mint Minerváé. A bosszúálló istennő azzal verte meg, hogy ijesztővé tegye az arcát a kérkedőnek. De Medúsza arról nem tudott semmit, amíg az istennő egy tükröt nem küldött neki, hogy lássa meg benne, milyen rút az arca: s ettől Medúsza ijedtében kővé vált."[75] Jókainál Medúsza tekintete nem másokat, hanem önmagát változtatja kővé. Bár az elbeszélő rögtön e történet után hozzáteszi, hogy nem hisz annak valóságtartalmában, a képlet mégis egyértelmű: az önreflexió, amennyiben változatlanul tükrözi önmaga számára az ént, egyben annak a végét is jelenti. Az egyszerű önreflexió, az önmagának való jelenlét nem lehetséges. A regényben mind Fernanda, mind Aïra a saját ellentétükké szeretnének válni (a szép Fernanda rúttá, a rút Aïra széppé), és végül valóban ilyen módon teljesedik ki az identitásuk, *az önmaguktól való elkülönbözödésben válnak önmagukká*, ahogy paradox módon Gwynplaine önazonosságát is a saját magától való elidegenedés konstituálja.

A groteszk jelleg miatt Aïra egy másik metaforikus átváltozásban is részt vesz. Egy korábbi jelenetben Jacques Pluhart, az inas elmesél Filibert grófnak egy adomát Majoreszkóról, Ellinor majmáról.[76] A komikus történetben a majom sült fogolyhúst készül felszolgálni a gazdájának, ám egy kánya elragadja az egyik madarat, mire Majoreszko elkapja a ragadozó szárnyast, megsüti, és őt tálalja fel. A történet komikuma részben abból származik, ahogy a bajt okozó kánya elnyeri a büntetését, ám az sem mellékes, hogy a furfangos tettet *egy majom* hajtja végre. Baudelaire a nevetésről szóló esszéjében megkülönbözteti a „közönséges komikumot" az „abszolút komikumtól," ami nem más, mint a groteszk.[77] A komikumban az ember önmagán nevet, ilyen módon megkettőzve önmagát, a groteszkben viszont a természet feletti felsőbbrendűségi érzésből származik az öröm, nem véletlen, hogy Baudelaire ezzel kapcsolatban éppen a Jardin des Plantes-ban látható majmokat említi,[78] akiknek a szerepét Aïra eljátssza a Jókai-regényben. Az örömérzet itt abból ered, ahogy a befogadó szembesül azzal, hogy a valóságban egy majom nem lenne képes olyasmire, amit Majoreszko Jacques Pluhart elbeszélésében végigvisz, az ember tehát a majomhoz képest önmaga felsőbbrendűségét érzékeli. (Ellinor egyébként Jacques Pluhart szerint olyannyira büszke Majoreszkóra, hogy meg is örökíttette a portréját a majomfestővel. Ez újabb humoros elem, már csak azért is, mert nem világos, hogy a festő esetében a 'majom' előtag alanyra vagy tárgyra utal: a majomfestő majmokat fest, de nem lehet kizárni, hogy ő maga is majom.)

A majom itt az ember komikus tükre, olyan élőlény, akihez képest az ember önmagának érezheti magát. Később azonban Aïra lesz az, aki embervolta ellenére majomként jelenik meg a Jardin des Plantes-ban. Aïra tehát emberként egy olyan lényt helyettesít, aki maga is az ember paródiáját képezi (mármint az adott kontextusban, a látogatók számára). Ahogy Quasimodo hasonlóvá vált az anorganikus kőszörnyekhez, miközben azok megelevenedtek, úgy Aïra is olyasmivel azonosul, ami nem ember.

75 JMÖM Kisreg 5, 8–9.
76 JMÖM. Kisreg 5, 44–47.
77 Charles Baudelaire, *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben* = Uő., *i. m.*, 80–81.
78 *Uo.*, 84.

A felcserélődések játéka tehát nem csupán a szépre és a rútra terjed ki, hanem az emberi lét más aspektusaira, a teljes identitásra is. A groteszk játékba hozza, felbontja mind az emberi identitást, mind azokat az esztétikai fenoméneket, amelyek évszázadokig a műalkotás önazonosságának meghatározó elemei voltak. Ebben a tekintetben mélyebb rokonság mutatkozik Hugo és Jókai világképében. A groteszk elmélete a modernség előkészítéseként értelmezhető, és jóval többet kell látnunk benne, mint holmi felszínes, könnyed szórakoztatásra törekvő művészi stratégiát.

Kerber Balázs

Az „áramlás" mint forma

Pirandello, Szentkuthy és a modern irodalmi látásmód problémája

Rögzítetlen elemek

Luigi Pirandello és Szentkuthy Miklós pályája – bár különböző irodalmi generációk tagjai – az 1930-as években nem csupán időben, de látásmódban is találkozik. A fiatal, első fontos kísérleti regényeit író Szentkuthy és az élete végéhez közeledő drámaíró Pirandello a modernitás egy igen izgalmas, sok szempontból rokonítható értelmezését adják, amelyben kulcsszerep jut a formák nélküli, „rögzítetlen" létezésnek, azaz a kategorikus gondolkodástól eltávolodó, a világot mint nem meghatározható, nyugtalanító, mozgó jelenséget prezentáló művészi technikának. Mindkét szerző esetében jelentős szkepszis alakul ki az addigi európai tudományossággal, megismeréssel szemben, s az összeilleszthető, jól elkülöníthető elemekből álló ismeretrendszereket elhagyva – bár azoknak nyelvét és szemléletmódját néha gunyoros vagy elbizonytalanító formában megőrizve –, az álom, az „áramlás", a fantázia belső terei felé fordulnak. Ez a tér egyszerre izolált és nyitott, s valójában elmondható, hogy a formátlan felől nyit a „forma" megértése felé. A Szentkuthy-próza szüntelenül él korának esztétikai-filozófiai, illetve természettudományos nyelvének fogalmaival, s ezzel mintha nem e nyelv(ek) parodisztikus megsemmisítésére, hanem „felülírására" törne, azaz a „rögzítetlent" a rendszer részévé teszi. Pirandello szemében a fékezhetetlen, szabad áramlás, a *flusso*, az élet eredeti lényegét képviseli, amelyet csak a tudat kényszerít kategóriákba. Ebben a tanulmányban nem a két szerző pályafutásának időbeli találkozási pontját vizsgálom, hanem annak a – részben a 19. és a 20. század fordulójához kötődő – kultúrának néhány aspektusát, amelyben ezek a problémák először megjelenhettek, s amely a fiatal, elméleti érdeklődésű Pirandellónak fontos szellemi közege volt. A Pirandellóra hatást gyakorló századvégi gondolkodás felől az irodalomnak mint „víziónak" az igénye talán érthetőbbé válik, s a prózaíró Pirandello egyes motívumain keresztül jobban ráláthatunk arra a jelenségre, amely Szentkuthy szemléletének is sajátja. Egyes Pirandello- és Szentkuthy-szövegek vizsgálata arra mutathat rá, hogy a hasonlóság mélyebben gyökeredzik, s nemcsak a '30-as évek világára kell figyelnünk. A két szerző gondolkodásának, művészetkoncepciójának jellegzetességei talán a modernség néhány ismert vonását is jobban kiemelhetik.

A modern „válság" mint Kopernikusz hatása

„Egyetlen óriási kórterem a művelt világ"[1] – jelenti ki Max Nordau *Konvencionális hazugságok modern kultúréletünkben* című, 1883-ban írt művében. A korabeli kultúrára erős hatást gyakorló gondolkodó említett szövegének egyik feltűnő vonása, hogy azokat a jelenségeket, amelyeket ma a modern művészi látásmód, a huszadik századi „modern" szemlélet alapvető sajátosságainak tekintünk, válságtünetekként definiálja, melyek valójában a társadalom hibás, elavult működéséből következő elkeseredettség, keserűség eredményei.

Nordau kora egyik fő tünetének a mindenütt felcsapó „elégedetlenséget" véli,[2] azonban szerinte ez az állapot sokkal mélyebb, átfogóbb, mint az emberi történelem más válságai, mert maga a „rend", a működés alapvető iránya kérdőjeleződik meg. Nordau a kor szellemi termékeiben ennek az „elégedetlenségnek" a kifejeződését látja; az általa „idealizmusként" meghatározott irodalmi irányzat hamis illúziókba kergeti az olvasót, míg a francia naturalizmus voltaképpen demonstrálja, hogy ebben a világban az embernek nem érdemes élnie. A két, látszólag ellenkező szemlélet, állítja Nordau, valójában egymást egészíti ki: a naturalizmus tűrhetetlennek mutatja be a modern létezést, az idealizmus pedig arra buzdít minket, hogy éppen ezért feledkezzünk meg róla.

Nordau látásmódját, az általa észlelt válság mibenlétét valójában a korabeli képzőművészetről alkotott véleménye érzékelteti leginkább. A szerző szerint a „régebbi" művészet elégedettségével, vidámságával és természetcsodálatával szemben az új művészet elsősorban kiábrándult és elégedetlen. „A természetet ráncolt szemöldökkel és haragvó tekintettel nézi, mely különösen a hibák és a csúnya vonások felfedezésében gyakorlott; az igazság örve alatt megakad a jelenség minden hiányosságán s önkénytelenül [sic!] túlozza már csak azzal is, hogy rámutat és kiemeli."[3] Bár Nordau hangsúlyozza, hogy az „igazság" önmagában nem megfogható, s így csak az adott művész szelleméről, szemléletéről beszélhetünk, mégis megjegyzi, hogy nem minden esetben tartja indokoltnak az új művészet által kifejtett túlzó „kritikát".[4] A korban azonban, a tizenkilencedik és a huszadik század fordulóján, Nordau csak az egyike azoknak a gondolkodóknak, akik az ébredező új kultúra jellemzőit nagyon hasonlóan érzékelik. E gondolkodók világnézete, illetve a válságról, a válság okairól alkotott elképzelése gyakran igen különböző, azonban – a „betegség"-metafora képzetkörével élve – mégis mindannyian szinte ugyanazokat a „tüneteket" fedezik fel a kor európai közegében.

Luigi Pirandellóról elöljáróban fontos megjegyezni, hogy bár elméleti-reflexív érdeklődése igen erőteljes volt, nem rendelkezett átfogó filozófiai műveltséggel,[5]

A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. A tanulmány kisebb változtatásokkal részét képezi készülő doktori értekezésemnek.

1 Nordau Miksa (Max Nordau), *Konvencionális hazugságok modern kultúréletünkben*, ford. Doktor Sándor, Politzer, Budapest, 1913, 8.

2 *Uo.*

3 *Uo.*, 19.

4 *Uo.*, 20.

5 Vö. Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano, 54–55.

ismeretei sok esetben másodkézből származtak, és elméleti koncepcióit inkább a saját korában jelentős teoretikusok határozták meg. Ennek ellenére a tizenkilencedik századi német filozófia szellemi hatása és hozzávetőleges ismerete, Nietzschével és Schopenhauerrel való rokonsága indirekt módon felfedezhető gondolkodásában.[6] 1893-ban íródott *Arte e coscienza d'oggi*[7] *(Mai művészet és tudat)* című tanulmányában[8] – melyen erősen érezhető Max Nordau hatása[9] (Pirandello többször említi is a szerző nevét, illetve az *Entartung*ot,[10] sőt Nordau egy regényéről is ír[11]) – a modern tudat „aggasztó álomként", „éjjeli csataként"[12] jelenik meg. Míg Nordau az általa elavultnak tartott egyházi-monarchikus-arisztokratikus világ eszméinek időszerűtlenségére hívja fel a figyelmet a korszerű fizikai ismeretekhez képest, addig Pirandello általánosságban elemzi[13] a kor emberét jellemző zavart és irányvesztettséget, utalva arra az erősen negatív kultúraképre is, amely részben Nordau *Entartung* című művéből táplálkozik. Ugyanakkor Nordau fentebb említett műve, a *Konvencionális hazugságok modern kultúréletünkben* már 1883-ban, az eredeti kiadás évében megjelenik olaszul *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* címmel,[14] s Pirandello ennek ismeretében írja 1890-ben a Nordau-mű olasz címét megidéző *La menzogna del sentimento nell'arte* (*Az érzelem hazugsága a művészetben*) című tanulmányát,[15] melynek kritikai szempontjai sok esetben Nordau elméleti meglátásaira vezethetőek vissza.[16] Pirandello a tanulmány első részének bevezetéseként beszámol arról, hogy amikor az írás tárgyának vizsgálatához fogott, egy a korban – saját meglátása szerint – nem ritka szellemi állapot uralkodott el rajta, melyet főképpen a „nyomorúság"[17] szóval ír körül. Ezt az állapotot a „minden dologgal szembeni hideg és nyugodt idegenkedés"[18] jellemzi, mely lassan támadja meg az embert; ekkor minden jónak és szépnek érzete eltűnik, kiszárad, s csupán az üresség marad. Az állapotleírás, amit Pirandello maga is részben kortünetnek tekint, már érzeti-érzelmi síkon is megidézi a nordaui elégedetlenséget és nyugtalanságot; azt az üres kiábrándultságot, ami Nietzsche

6 *Uo.*, 54. Vicentini hivatkozik Mathias Adank *Luigi Pirandello e i suoi rapporti con il mondo tedesco* (Berner Dissertation, Aarau, 1948.) című művére. Lásd Pirandello, Nietzsche és a *prospettivismo* kapcsolatáról: Wladimir Krysinski, *Il paradigma inquieto – Pirandello e lo spazio comparativo della modernità,* szerk. Corrado Donati, Edizioni scientifiche italiane, 33–38.

7 Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi* = Uő., *Saggi e interventi*, szerk. Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano, 2006, 185–203.

8 A továbbiakban azon magyar nyelvű Pirandello-szövegrészletek, amelyeknek a lábjegyzetben eredeti, olasz formájuk is megtalálható, a saját nyersfordításaim.

9 Vö. Gösta Andersson, *Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello,* Almqvist och Wiksell, Stockholm, 1966, 79–81., 92–94. és Claudio Vicentini, *i. m.*, 42–48.

10 Vö. Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, 187.

11 Vö. *Uo.*, 200. Pirandello Nordau *Die Krankheit des Jahrhunderts* (Verlag von B. Elischer, Leipzig, 1888.) című regényéről beszél, mely olaszul a *La malattia del secolo* címmel jelent meg.

12 *sogno angoscioso, battaglia notturna* = Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, 202.

13 Vö. Kerber Balázs, *La crisi moderna come visione. Pirandello, Szentkuthy ed il modernismo*, Verbum – Analecta Neolatina, 1-2. (2018), 31–43.

14 Vö. Alfredo Sgroi, *Pirandello, Nordau, l'irresistibile fascino della degenerazione*, Italogramma 16. (2018), 2.

15 Vö. *uo.*, és Luigi Pirandello, *La menzogna del sentimento nell'arte* = Uő., *Saggi e interventi*, 66–77.

16 Vö. Dávid Kinga, *Még nem, majdnem és már nem humorizmus. Adalékok Luigi Pirandello művészetértelmezéséhez* (PhD. értekezés), Szeged, 2011, 88., lásd a *La menzogna del sentimento nell'arte* tanulmányról: 85–90.

17 Pirandello a *miseria* szót használja = Luigi Pirandello, *La menzogna del sentimento nell'arte*, 66.

18 *Uo., freddo e calmo disamor d'ogni cosa.*

szerint is a korszak jellemzője. A tanulmány második egységére utalva Dávid Kinga említi Pirandello „görögség eszményét”,[19] amelyet Pirandello itt egyértelműen a későbbi történelemmel – különösen a római korral és saját idejével – szemben határoz meg.[20] Pirandello a görög világ belső harmóniáját elsősorban „az emberről és a világról alkotott pontos elképzelésében”[21] látja, mely élesen különbözik jelenének tanácstalanságától, a nietzschei „kóbor enciklopédiák”[22] korától.

Pirandello ugyanis a modern kiábrándultság, vagyis a „válság” egyik legfőbb okának az ember önértelmezésében történt – részben a tudományos világkép által gerjesztett – változásokat tartja. A már említett *Arte e coscienza d'oggi* című tanulmányában írja le, ahogy a Föld, középponti helyzetéből, melyet a hagyományos teremtésképben elfoglalt, kis „atommá”[23] redukálódott az űrben; Pirandello humorosan „búgócsigának” nevezi.[24] Pirandello kiemeli azt is, hogy a tudományos világkép értelmetlenné teszi az élet céljának kérdését is, hiszen az életnek nincs „célja”, csak „okai”,[25] melyek meghatározzák; az ember pedig csak ezen oksági törvényektől függ. Minthogy pedig a hagyományos meggyőződések megkérdőjeleződtek, már azok a normák sem biztosak, amelyek ezekből, ezek alapján születtek. Azonban sok felvetődő problémára a tudomány sem ismeri a választ (továbbra sem tudható, hogy az anyagból és a kémiai folyamatokból hogyan lesz tudat és gondolat),[26] így a bizonytalanság, az élet rejtélye megmarad, ám közben a régi mitikus világkép megnyugtató ideája is eltűnik. Claudio Vicentini hangsúlyozza,[27] hogy Pirandello értelmezésében a válság abszolút érvényű, hiszen ő éppen középen helyezkedett el a kor kulturális konfliktusában a „pozitivisták” és a „spiritualisták” között, s mindkét félnek csak a kritikai észrevételeit fogadta el. Vicentini később hozzáteszi,[28] hogy Nordau esetében Pirandello ugyanígy tett: elfogadta a „degeneráció” alapjelenségeit, azonban elutasította a gondolkodó „javaslatait”.

Az olasz szerző 1904-ben megjelent regényében, az *Il fu Mattia Pascal*ban[29] az elbeszélő, Mattia Pascal egy beszélgetés során elemzi, milyen változást hozott a kultúrában a kopernikuszi felfedezés. Amíg az ember nem tudta, hogy a Föld forog, addig úgy tűnt, nem is forog, így volt időnk hosszas történetekre és önnön méltóságunk csodálatára. Ám amióta az emberi tudatban megváltozott a Föld pozíciója, azóta a lassú, ráérős elbeszélés, a mese bősége értelmét vesztette, hiszen, ahogy Pirandello Mattia Pascalja fogalmaz: „Hát igaz vagy nem igaz, hogy egy búgócsigán ülünk, amelyet egy napsugár ostora hajt, egy megőrült homokszemen, amely forog,

19 Dávid Kinga, *i. m.*, 87.
20 Lásd *Uo.*, és Luigi Pirandello, *La menzogna del sentimento nell'arte*, 68–69.
21 *esatta concezione della vita e dell'uomo* = Luigi Pirandello, *La menzogna del sentimento nell'arte*, 68.
22 Vö. Friedrich Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. Tatár György, Akadémiai, Budapest, 1989, 49.
23 Vö. Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, 190.
24 *Uo.*, 190. (lásd: *trottoletta*)
25 *Uo.*, 193.
26 *Uo.*, 192.
27 Vö. Claudio Vicentini, *i. m.*, 19–20.
28 *Uo.*, 43.
29 Vö. Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano, 1965, 262. Magyarul megjelent: Luigi Pirandello, *Mattia Pascal két élete*, ford. Déry Tibor = Uő., *Mattia Pascal két élete/Elbeszélések*, Európa, Budapest, 1975, 233.

forog, s nem tudja, hogy miért, és soha nem ér el rendeltetési helyére [...]."[30] Érdekes különbség, hogy míg Nordau abban látja a fő problémát, hogy a középkorból öröklött apparátus ránehezedik a már természettudományos ismeretekkel bíró emberre, és véleménye szerint ez az ellentétesség okozza a meghasonlást és az elkeseredést, addig Pirandello mintha éppen a könyörtelen természeti törvények felfedezésében ismerné fel a modern ember problémáját; az álmokat, az illúziókat felváltotta egy mechanikusan működő világ képe.

Az *Arte e coscienza d'oggi* szövegében a stabilitás, a biztonság elvesztésének tapasztalata az egyik legmeghatározóbb motívum; a hosszú évszázadokig működő, megnyugtató válaszok mostanra érvénytelenné váltak. Pirandello prózájában is észlelhető a körülményekkel, az adott életviszonyokkal szembeni tehetetlenség. Vicentini szerint Pirandello korai műveiben feltűnő a „megoldás" keresése: a megfelelő magatartásmód megtalálása a válság tudatában.[31] Ez a jellegzetesség novelláiban, korai regényeiben is tetten érhető. Roberto Alonge – Pirandello szicíliai tárgyú novellisztikájának szimbólumait elemezve – a tér és az idő „szűkös és fojtó körkörösségére",[32] a mozdulatlanságra (illetve ezeknek vágyára) hívja fel a figyelmet, s ezzel összefüggésben a szülőfölddel való mágikus-szakrális kapcsolatra.[33] Ebben a világban az idő mérése is értelmét veszti.[34] Alonge szerint az *I due compari*[35] című novella főhőse, Butticè, miután felesége kevéssel hajnal után meghal, tulajdonképpen azért rejtőzik el két napra, és tér vissza a harmadik nap hajnalán, hogy – ezzel a mágikus rítussal – visszaállítsa az idő ciklikusságát. Az idő azonban nem folytatódhat ott, ahol abbamaradt.[36] A ciklikusság, a fojtó zártság így a „menekülés" problémájához is elvezethet.[37] Az időtlenség és a változástól, a veszteségtől való félelem kettőssége már a belső tér kérdésének kettősségét is felveti: a szellemi rejtekhely és a kényszerhelyzet ellentétét. Az Alonge által említett szakralitás-motívum[38] mintha ezután is a védettség és az elzártság kétessé váló ellenpólusait képviselné, például *A hegyek óriásai*nak szigetszerű varázsvilágában. A belső tér így mindvégig szoros kapcsolatban áll a szellemi válsággal, illetve a szigetlét, az elszigeteltség ambivalens természetével is. Az ábrázolni kívánt belső világ nélkülözi az éles kontúrokat, s az irányvesztett nyugtalanság az ábrázolás és a művészi technika izgalmas változása felé mutat. A nyüzsgő, „rögzítetlen" világ átveszi a kész, konvencionális formák és kategóriák szerepét.

30 Luigi Pirandello, *Mattia Pascal két élete*, 11.
31 Vö. Claudio Vicentini, *i. m.*, 24.
32 Vö. Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli, 1977, 11. (*circolarità angusta e soffocante*)
33 *Uo.*
34 *Uo.*, 16.
35 Vö. Luigi Pirandello, *I due compari* = Uő, *Novelle per un anno*, II., szerk. Mario Costanzo, Mondadori, Milano, 1985, 416–422. A novella címe nyersfordításban: „A két koma".
36 Vö. Roberto Alonge, *i. m.* 13.
37 *Uo.*, 25.
38 *Uo.*, 11.

A válság mint az érzékelés és az irodalmi nyelv problémája

Szentkuthy Miklós írói pályája az 1930-as években indul, s bár ez a korszak már távolabb esik attól a századelőtől, melyben a „degeneráció" pirandellói, illetve nordaui problémafelvetése keletkezett, a fiatal Szentkuthyt is foglalkoztatja az új század, illetve a modernitás kérdése. De az 1930-as években írott művei azért is érdekesek lehetnek az elemzés szempontjából, mert a késői Pirandello érdeklődésével,[39] illetve azzal az alapkonfliktussal, amit már a fiatal olasz író is érzékelt, sok közös pontot mutatnak. Ahogy Pirandello erősen vizuális retorikája (mely nemcsak az *Arte e coscienza d'oggi*-nak, de a novelláknak is sajátja) kísérletnek is tekinthető az elméleti problémák egyfajta drámai érzékeltetésére, „láttatására", úgy Szentkuthynál is erős szerepet kap majd a nyelv „képi" használata egy más típusú perspektíva elérésére. Szentkuthy számára is fontos az a kettősség, mely az olasz szerző tanulmányában megjelenik: a modernitás újdonsága egyszerre egzisztenciális hiányt és új kérdéseket is jelent.

Ahogy a pirandellói életműben igen fontossá, sőt gyakorta eseményszerűvé válik a látás jelensége, amit az olasz drámaíró képzőművészeti tevékenysége is részben igazolhat, úgy Szentkuthynál is a vizuális hajlamú irodalmi nyelv lép színre mint az értelmezés egyik eszköze. Ahogy Pirandellónál gyakorta az emberi szem és a táj látványa szervezik a narrációt, úgy Szentkuthyt is elsősorban a képek, a képszerű tapasztalatok inspirálják. Hegyi Katalin hívja fel a figyelmet arra Szentkuthy-életrajzában, hogy a szerzőt saját bevallása szerint mindig is jobban foglalkoztatta a képzőművészet, mint az irodalom.[40] A szerző maga idézi fel *Frivolitások és hitvallások*[41] című önéletrajzi interjúkötetében, hogy *Prae* című regényének egyik „főszereplőjét", Leatrice-t, Marion Douglas színésznő fotója ihlethette,[42] illetve a *PAN* című korabeli olasz magazin borítóján a cím szedése szolgált mintául a regény címének négy betűjéhez (PRAE).[43]

Hegyi Katalin idézi Szentkuthyt: „Én elég kora gyermekkoromtól fogva – talán nem is túlzok – rendkívül bizalmatlan voltam a gondolattal szemben. Minden, ami gondolat, ami intellektuális kifejezés, az számomra olyan bizonytalan volt."[44] Az idézett Szentkuthy-mondat azért is izgalmas lehet, mert a modernitás egyik fontos problémáját a szerző szinte ösztönös, gyerekkori sejtelemnek mutatja be. Még fontosabb lehet azonban ez a – Hegyi által szintén idézett – *Az egyetlen metafora felé*[45] című Szentkuthy-műből származó részlet: „Mikor a *Prae*-t írtam, egyik legfőbb izgalmamat az irodalom eszközének ez az elemi, óriási piszkossága okozta: szó, gondolat, értelem, szépség tisztázatlan keveredése, és legfőbb vágyam az volt, hogy a fentebb elsorolt heterogén elemekből valami olyan alapmasszát gyúrjak, mely oly tisztának és *homogén*nak kezeltethessék már, mint a szín, a hang vagy a szám."[46] Vagyis mintha Szentkuthy az irodalmi nyelv biztosítékának, a kifejezés megújítási

39 Lásd erről: Kerber Balázs, *Változó arzenál. Vizualitás, egység és szétesés Szentkuthynál és Pirandellónál*, Tiszatáj, 2018/3., 60–67.
40 Vö. Hegyi Katalin, *Szentkuthy Miklós*, Elektra, Budapest, 2001, 39.
41 Szentkuthy Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, vál., szerk. Tompa Mária, Magvető, Budapest, 1988, 686.
42 *Uo.*, 327.
43 *Uo.*, 328.
44 Hegyi Katalin idézi Szentkuthyt, ld. Hegyi Katalin, *i. m.*, 39.
45 Szentkuthy Miklós, *Az egyetlen metafora felé*, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 264.
46 *Uo.*, 252.

esélyének olyan eszközöket tekintene, melyek hagyományos értelemben nyelvileg nem ábrázolhatók, dekódolhatók. Alighanem az „alapmassza" hasonló lehet a pirandellói, kötött formákon kívüli létezés elvéhez, vagyis ahhoz, hogy a művészet egyfajta szabad mozgás, és hogy az életet, a létezést alapvetően az ember kényszeríti jól kivehető kategóriákba.

A válság észlelésének Szentkuthy esetében is része az érzékelésben, a nyelvi kifejezésben támadt probléma felismerése; annak tudomásul vétele, hogy a nyelv és a gondolkodás „tömbszerű" jellege nem elég a valójában megragadhatatlan természetű létezés hű ábrázolására és detektálására. A „válság" érzete Szentkuthy esetében ott is tetten érhető, hogy elégtelennek tartja az addigi európai tudományos módszereket a megismeréshez.[47] Ugyanakkor fel is használja őket, hiszen az 1934-es *Prae*[48] nyelve az irodalom és az esszé, a költészet és a természettudományos vagy esztétikai szakszövegek beszédmódja között mozog. Fekete J. József hangsúlyozza, hogy az író szerint azt a „teljességet", melybe a jelenlegi tudomány nem enged betekintést, nem a tárgyi világban, hanem az emberi szellem területén kell keresnünk; szerinte ezek a meghatározó belső elemek a vízió, az érzés, az álom, a játék és az őrültség.[49] Vagyis itt is azt észlelhetjük, amit a Hegyi Katalin által idézett Szentkuthy-mondatokban: az író által vágyott prózanyelv nem szilárd elemekből álló, szilárd értelmi „tömböket" képző rendszer, hanem vizuális, mozgó jelenség.

A belső tér szerepe a modernista prózanyelv, illetve a freudi pszichoanalízis elterjedése miatt is felértékelődött, melyet Szentkuthy részletesen tanulmányozott.[50] Bár Szentkuthy hangsúlyozza, hogy amikor belekezdett a *Prae* írásába, még nem ismerte Joyce *Ulysses*ét,[51] Proustot viszont már igen,[52] s *Az eltűnt idő nyomában* analitikus, a külsőben a belső világot látó és elemző szemlélete inspirálhatta a saját poétikája kialakításában, ahogy ezt Fekete J. fel is veti tanulmányában.[53] A *Prae* egyes elemző, a látványt részekre bontó és vizsgáló mondataiban talán fel is fedezhető a prousti mondattechnika hatása. Úgy tűnik, Szentkuthy számára az analízis során éppen a részekre bontás jelensége a legfontosabb: annak tapasztalata, hogy az egységesnek látott tárgyak, illetve világszeletek valójában „szétrepülnek",[54] illetve az érzékelt egységet több perspektíva közössége adja. Ez rokon azzal a „szétrepüléssel", mellyel Pirandello a kézenfekvőnek tűnő „személyiség" egységét bontja fel, és teszi voltaképpen nevetségessé. A szellemi válság hatására a beszélő megpróbál új formákat szervezni a megkérdőjelezett egység helyére, a szem frissességét kihasználva. Mintha a Pirandello által is hangsúlyozott „kopernikuszi fordulat" okozná, hogy a lassú bőség átfordul a látvány szüntelen mozgásába.

---

47 Vö. Fekete J. József, *Identitás és tautológia* = Uő., *Széljegyzetek Szentkuthyhoz*, Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, Újvidék, 1998. 714.

48 Szentkuthy Miklós, *Prae*, Magvető, Budapest, 2004, I. 645., II. 626.

49 Vö. Fekete J. József, *i. m.*, 8.

50 Vö. Szentkuthy Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, 238.

51 Vö. Szentkuthy Miklós, *Előadás James Joyce-ról* = Uő., *Varázskert – Tanulmányok, esszék, előadások*, Hamvas Intézet, Budapest, 2012, 135.

52 Nagy Pál – Szentkuthyt az európai modernizmus közegében értelmezve – Marcel Proust és James Joyce poétikájával összevetve elemzi az író *Prae* című regényét. Vö. Nagy Pál, *Az elérhetetlen szöveg* (*Prae-palimpszeszt*), Anonymus, Budapest, 1999, 178.

53 Vö. Fekete J. József, *i. m.*, 8.

54 A kifejezést a gondolati szabadság speciális értelmezéséhez használja Szentkuthy egy hőse. Szentkuthy Miklós, *Fejezet a szerelemről*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 243.

Az *Il fu Mattia Pascal* egyik epizódjában az elbeszélő a tárgyak és a szubjektum viszonyáról gondolkodik: „A tárgyak képe aszerint alakul át lelkünkben, hogy milyen képzeteket hívnak életre, s csoportosítanak maguk köré. [...] végül is már nem magát a tárgyat látjuk, a maga meztelen valóságában, hanem saját képzeteinktől átlelkesített testét."[55] Claudio Vicentini és Gösta Andersson is megállapítják, hogy a nézet Gabriel Séailles-hez köthető.[56] Ez a képzet már a nagyobb Pirandello-tanulmányokban (*L'umorismo, Arte e coscienza d'oggi*) is megjelenik, s erősen meghatározza Pirandello művészetkoncepcióját. Egyben benne rejlik annak a modernista tendenciának az ötlete is, amely Szentkuthy műveit is mozgatja. A látvány, a vizualitás erőteljes szerepe mellett talán az építés és „szétesés" motívumai, a Fekete J. által említett váltakozó molekulaképletek érzékelhetők leginkább.

Az „ősmassza"

Láthattuk, hogy az a poétikai igény, hogy az irodalmi műnek valamiképpen nem heterogén elemekből, heterogén tulajdonságokból összetevődő, lineáris struktúrájú jelenségnek kell lennie, hanem anyag- és érzetszerűvé kell válnia, azaz az intenzitást, a létezésnek egyfajta sűrítményét kell érzékeltetnie, fontos eleme Szentkuthy szemléletének, és bizonyos fokig mind a korai, majd jóval erősebben a késői Pirandello gondolkodásában is jelen van. Pirandello az élet, a létezés emberi tudat vagy vizsgálat által nem érintett, osztatlan folyamatát a *flusso*[57] szóval jelöli, míg a Szentkuthy-kutató Fekete J., illetve maga Szentkuthy az „alapmassza"[58] vagy „ősmassza"[59] szót használja. Fontos, hogy a lineáris struktúra elutasítása nemcsak a narratív, tizenkilencedik századi epika elvetését jelenti, hanem a jól észlelhető, monolit konstrukciók és a le- vagy körülírható, stabil viszonyok vagy körülmények elutasítását is.

Tandori a *Prae* különös lebegését érzékelteti, amikor így ír: „Szentkuthy könyve nem egyszerűen könyv a könyvben, hanem a könyv mindig teljes kört jelentő megújulása, a bármikor bármerre végrehajtható szellemi továbbszökkenés felelős folyamata."[60] Az „izgalmas helyben járások dinamikája"[61] olyan szövegbeli „tájélményt" eredményezhet, mely a konstrukciókkal szemben valóban nem elkülöníthető elemekből, hanem a mozgásokból, villanásokból, a sűrűségből keletkezik (legalábbis egy „ideálisnak" tekinthető poétikai szándék szerint, mely egyébként tudatában van önnön lehetetlenségének). Ezek a retorikai terek képzik majd végső soron a műegésznek vagy akár magának a műnek az izolációját, szigetszerű szerkezetét. Szigetet, mely egyszerre az értésnek, az értelmezésnek egy új „helyszíne", közben pedig a „kilépés"

55 Luigi Pirandello, *Mattia Pascal két élete*, 96. Lásd: Claudio Vicentini, *i. m.*, 31. Vicentini hivatkozik Gösta Andersson művére: Gösta Andersson, *i. m.*, 176.

56 Lásd: Claudio Vicentini, *i. m.*, 30–31. Vicentini hivatkozik Gabriel Séailles-re: Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art,* Alcan, Paris, 1883, és Gösta Andersson Pirandello-kutatásaira: Gösta Andersson, *i. m.*, 142., 154–174.

57 Vö. Luigi Pirandello, *L'umorismo* = Uő., *Saggi e interventi* = I Meridiani, *Opere di Luigi Pirandello*, szerk. Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano, 2006, 938.

58 Szentkuthy Miklós, *Az egyetlen metafora felé*, 264.

59 Fekete J. József, *i. m.*, 7.

60 Tandori Dezső, *Prae – Szentkuthy Miklós regénye*, Magyar Nemzet, 1980. 09. 28., 13.

61 *Uo.*

is, gyakran – paradox módon – a belső térbe. A „homogén" táj azonban sok esetben – mind Pirandello, mind Szentkuthy műveiben – valóban tájat, közeget jelent. „Van-e szebb kifejezője a szerelem *táj*-jellegének, mint halálos csöndben a női arc?"[62] – teszi fel a kérdést a *Fejezet a szerelemről* narrátora. Gyakori Szentkuthy-motívum, hogy a narrátor tekintete megáll egy kinagyított képen vagy tájon, és a narráció ennek a figyelemnek, vagyis az észlelhető, illetve a nézésből következő (ön)mozgásoknak természete szerint szerveződik. Belső tér és táj itt egymást értelmezik, és sosem válnak külön. „A Hold átjárt mindent; úgy állt az erdők, tornyok, sorompók, csillagok, alvó madarak és csókkaszáló denevérek között, mint a fejet mosó szétdúlt hajában a szappanhab – ha egyszer egy önző gyermeki csillag dagályútjába esett, elolvadt benne, mint egy elfáradt csók a nagyobb ölelésben"[63] – olvashatjuk a *Fejezet a szerelemről* bevezető leírásában.

A szöveg egyrészt erősen felidézhető, ugyanakkor egymástól – a képzeletben – távolinak tűnő tereket és építményeket említ együtt a felsorolásban: „erdők, tornyok, sorompók, csillagok". Szentkuthynak a „kategorikus" filozófiával szembeni kételyében is nagy hangsúlyt kap a ragyogó csillagok képe, amely mintha eleve ellentmondana bármiféle absztrakt érvelésnek. A tornyok tömörsége, a csillagok fénye a látvány erejét helyezi szembe az intellektussal, ugyanakkor észlelhető, hogy a regényidézet mégis a fantázia és az elvont, gondolati finomság jegyeit mutatja. A narrátor ráadásul olyan hasonlattal él, melyben mind a hasonlított, mind a hasonló elem egy-egy, szinte különálló, igen jellegzetes érzékletet kapcsol be az elbeszélésbe; azaz a befogadónak mintha az lenne a tapasztalata, hogy a két elem nemcsak egymás plasztikus megjelenítésére szolgál, de a regénytér, az asszociációs mező tudatos megkettőzésére is, hogy az egyébként középkori környezet egy modern kiegészítővel, a hajat mosó szappanhabjával párosuljon. „És ez a tudat rengeteg történelmi-kulturális idő tudója. [...] Látható, hogy e tudat, ez a *co-mémoire* mindenütt 'ott van', vagy – ami ugyanaz – egyetlen ideális, nem rögzíthető időpillanatba sűrít mindent"[64] – írja a regény narrátoráról Szigeti Csaba. A történelmi korokat és alakokat egy térbe sűrűsítő, különös narráció egyfajta folyamszerűséget hoz létre, a *flusso* izgalmas, kísérleti példáját. Ugyanakkor ez a sokfelé néző, sokfelé szökkenő narráció éppen a sajátos, autonóm sodródása, képtermelése révén, erőteljesen izolálja is a szövegvilágot; fantáziatere lehetővé teszi a befogadói tudat szeparálódását, elvonulását. A narrátor, azáltal, hogy az időt összesűríti, egyúttal kívül is áll azon, szabadon járhat benne. Az áradó beszéd, a Szentkuthy által gyakorta felsorolások, halmozások és költői képkomplexumok által megteremtett elbeszélés izolált térré lesz, ahol a narrátor az esszéisztikus nyelv segítségével elemzett kisebb közegek, figurák és tájak szerint hoz létre újabb és újabb „mezőket" ezen az autonóm világon belül is. A regénytér, ahogy Szerb Antal 1936-ban – a *Fejezet a szerelemről* című regénnyel egy évben – megjelent olaszországi úti naplójának fő szimbóluma, a „harmadik torony"[65], egyszerre ad lehetőséget a kilátásra és a különválásra. A panorámakép, a nagy

62 Szentkuthy Miklós, *Fejezet a szerelemről*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 18.
63 *Uo.*, 10.
64 Szigeti Csaba, *A történelem esszencializmusáról regényekben*, ÚjNautilus, 2011. 01. 30. http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/4
65 Vö. Szerb Antal, *A harmadik torony,* Magvető, Budapest, 2007, 80.

„világelbeszélés" egyben egy saját világ bemutatása is. A narrátor, a narrátori tudat minden, általa látható és gondolható „elemből" egyszerre alkotja meg azt a plasztikus-imaginárius beszélésáramot, mely a látás bőségét, de a szövegtér menedékét is létrehozza. Vajda Endre írja a *Prae* szereplőiről: „Semmivel sem fontosabbak, mint egy szalonban elhelyezett virág, egy ruha színe, egy tükör reflexe, egy tengerparti hullám vagy a part homokja. Az ember megszűnt a poézis »első tárgya« lenni, egyik alapelem lett az epikában: mint a gondolat, vagy a tájkép. Ez a művészet dehumanizációja".[66] Vajdának nemcsak az emberi tényező relatív voltát illető felismerése érdekes, hanem az a felsorolása is, mellyel az emberrel egy szintre kerülő jelenségekre ad példákat. Ez valóban a Szentkuthy-féle, látványrészletekből, látványforgácsokból tájékozódó gondolkodást idézi, mely a teret nem a tér alkotóelemeinek és tartozékainak hierarchikus elképzelésével érzékelteti, hanem a szem, a tekintet pásztázásával, általában véve a szem által „befogható" objektumokkal. A látvány ezért öntörvényű lesz, akár maga az így keletkező irodalmi szöveg.

Az „áramlás" mint ábrázolástechnika

Pirandello *Il viaggio [Az utazás]*[67] című, 1910-ben született novellájában az özvegy Adriana, miután – mint később kiderül, halálos – betegséget kap, s ezért sógora Palermóba kíséri, hogy egy orvos megvizsgálja, először léphet ki a szigorú erkölcsi környezetben töltött, szűkös kisvárosi életéből. A novella tragédiája, hogy az élet és a szépség, sőt az igazi szerelem felfedezése is a főhős utolsó nagy utazásához kötődik. Adriana az élet végén döbben rá a világ gazdagságára, bőségére. Azonban a szöveg költői feszültségét éppen az adja, hogy még ez az utolsó, már jóvátehetetlen rádöbbenés is elkápráztatja a történet halálra ítélt főszereplőjét. Később Adriana utazása, sógorával, Cesaréval, folytatódik, s majd Velencében ér véget Adriana öngyilkosságával. A Pirandellóra oly jellemző forma–élet ellentét itt is érzékletessé válik, főképp a novella azon részeiben, melyekben a narrátor az Adriana Braggi előtt megnyíló világot viszi színre. Amikor Adriana kilép a palermói orvos házából, még mindig kissé undorodva az ott érzett éterszagtól, hirtelen magával ragadja a város látványa. A látvány, a város érzékelésének tapasztalata a fények, mozgások, vagyis a hirtelen támadt, elemi benyomások útján közvetítődik: „alighogy kilépett a lépcsőház homályából az utcára, az alkonyi káprázatban, a lángoló égbolt alatt, mely a tenger felől hatalmas tündöklő fellegként vetült a végtelen korzóra; és ebben az aranyos ragyogásban meglátta a kocsik között nyüzsgő, zsibongó tömeget – az emberek arca és ruhája bíborfényben úszott –, a fényszikrákat [...] úgy érezte, csakis az élet, az élet, az élet tör magának utat isteni mámorban úszó, felkavart érzékei közvetítésével a lelkébe".[68] A novellából idézett rész stilisztikai szempontból, a szóválasztást tekintve is az egyszeri, erős érzéki benyomások megmutatására törekszik. A káprázat, a zűrzavar, a nyüzsgés, a vakító fény, sőt az „isteni mámor" szinte tobzódó megjelenítése

66 Vajda Endre, *Az intellektuális író*, Protestáns Szemle 44. [1939], 258.

67 Vö. Luigi Pirandello, *Il viaggio* = Uő, *Novelle per un anno 3.1*, Mondadori, Milano, 1990, 211–229. Továbbá Luigi Pirandello, *Az utazás*, ford. Lukácsi Margit = Uő., *Az álom valósága – Ötven novella,* Noran, Budapest, 2007, 413–433.

68 *Uo.*, 425–426.

az alkony pillanatában egy olyan tapasztalatot ábrázol, mely szimultán, „lineárisan" nehezen elbeszélhető mozdulatokban, mozgásokban érzékeli a külvilágot, s nem egy zárt, megszokott struktúrában. A nyüzsgés és a színek érzékelése, sőt a „fényszikrák" mintegy megbomlasztják a cselekmény idejét is, és a történések helyett az érzéklet, sőt a költői érzékelés lép működésbe. Az élet, Pirandello kifejezésével, „osztatlanul"[69] jelenik meg, létrehozva önnön, hagyományos értelemben nehezen körülírható, meghatározható terét. Akár Szentkuthy esetében, a „néma" tapasztalat és a perspektíva hangsúlyozottan átveszi a linearitás vagy a struktúra helyét. Pirandello – főleg korai – novellisztikája természetesen nem abban az értelemben modernista, kísérleti próza, mint Szentkuthy regényei vagy esszéregényei, ugyanakkor már itt érezhető az a szemléletmódbeli hasonlóság, amely a '30-as évek (és a '20-as évek végének) ifjú Szentkuthyját erősen rokonítja majd az érett író és drámaíró Pirandellóval. A fentebbi novellarészletben a látás ugyanakkor döntő, középponti esemény is; bár az érzéklet felől közelít, tulajdonképpen túllép azon. Valójában – Szentkuthyhoz hasonlóan – az olasz szerző esetében is jól tetten érhető az elméletorientált elméletellenesség; a két magatartásmód finom összejátszása. A látás egyszerre lázad és „pontosít", értelmez. Pirandello a *L'umorismo (A humor)*-ban a bennünk lakozó lelket (*anima*) a voltaképpeni „élettel"[70] azonosítja, mely nem alkalmazkodik semmiféle konstruált, létrehozott koherenciához, ideálhoz, hanem ezeken túlfolyik, túl a mesterségesen húzott határokon. Ezek a határok, az általunk felállított gátak segítenek a tudat, a személyiség megteremtésében, míg a „lélek" maga mindig túlhalad a konstrukciókon, és létezik tovább a maga szétválaszthatatlanságában, szüntelen áramában. Pirandello azonban hozzáteszi, hogy akadnak olyan „viharos", feldúlt (*tempestosi*)[71] pillanatok, amelyek, átitatva az árammal, a folyammal, sikeresen lebontanak, szétrombolnak minden fiktív, kreált formát, s ekkor nemcsak a határokat eleve túllépő, de a magunkban különböző érzelmek és kötelességek formáiba terelt áram is kilép a medréből, és elönt, szétdúl mindent. Amit Szentkuthy heterogenitásnak és piszkosságnak nevezne, azt Pirandellónál ez a metaforikus víz mossa el. Ilyen pillanatok lehetnek a szereplők előtt hirtelenjében kitárult terek, teljességek. Adriana Braggiban az élet, a nyüzsgő város felfedezésekor hasonló „kilépés" játszódik le, s ezt a pirandellói leírás intenzitása, színerőssége is hűen érzékelteti. A ragyogást, lángot, sőt szinte robbanásszerű káprázatot idéző szavak, erőteljes stilisztikai hatásukkal, tudatosan lépnek túl a konvencionális értelemben „elmondható" rétegeken. A prózanyelv itt maga is dallamot, ritmikus lüktetést kap, ami egyáltalán nem ritka a pirandellói novellisztikában; a mondatok maguk is mintha az áradást, a túllépés jelenségét próbálnák nyelvileg színre vinni.

Szentkuthy Miklós 1946 és 1947 között írt, posztumusz megjelent művében, a *Pendragon és XIII. Apolló*[72] című regényben Nureddinnek, a szaracén vitéznek birtokában van egy kétszárnyas Mária-oltárkép, és ennek bal részéről ad egy hosszabb, szónoklatszerű, „dogmatikus" magyarázatot.[73] A jelenetre, mely a rövid előadás keretéül szolgál, jellemzőek a groteszk paradoxonok és a karneváli motívumok. Ez már

69 Az *indistinto* szó fordítása. Lásd: Luigi Pirandello, *L'umorismo*, 938.
70 *Uo.*
71 *Uo.*
72 Szentkuthy Miklós, *Pendragon és XIII. Apolló*, Magvető, Budapest, 2009, 240.
73 *Uo.*, 186–191.

önmagában harsány, élénk tónust kölcsönöz a regényszövegnek, melyben egyébként sem ritkák a *chiaroscuro*-hatások. Nureddin a szakrális jelentésű műtárgyat egy kocsmaasztal végébe állítja, és ő maga is felugrik az asztalra, „mintha valami arábiai csűrdöngölőt akarna táncolni".[74] Az addig „megfagyott kőszent"[75] módjára viselkedő Nureddin „egyszerre ugrálni kezdett, mintha lovagi párbajt vívna a Madonna-képpel vagy kikiáltó volna egy kairói kabarében – majmok, őrültek és Szent Vitus táncosai bukfenceznek és hadonásznak így a dobogón".[76]

Pirandello humorelmélete számos elemében jól kapcsolható a Szentkuthy-poétikához. A „kitérés", illetve a „reflexió" mint a mű szerves és spontán része, a „reflexió" ütközése a mű *sentimento*-jával (amit akár „áramként", „alapáramként" is értelmezhetnénk), és az ebből „felszálló" humor, mely a fantázia jegyeivel bír; mind olyan képzetek, melyek a Szentkuthy által képviselt modernizmusértelmezésnek, írástechnikának is alapvető meghatározói. Fontosabb azonban, hogy a kép, melyről beszél, „eseménnyé", illetve „epifániává" válik, ahogy ezt Pirandello egyes novelláinak bizonyos pontjain is érzékelhetjük. Nureddin szónoklatában több, az elemzés szempontjából izgalmas részletet találunk: „Ragyogó kék az ég, sikítóan, szűzen, tropikusan kék, ez már maga az izzás, nagyobb tűz és szenvedély, mint az arany nap vagy a tüzes pokol, mint a földi anyák szerelme, vagy a lovagi szeretők vágyódása. Ebben porrá ég minden [...] Nézd, a Madonna sötétvörös, jobbra-balra kilobbanó, lángként vagy sistergő, szénégető füstként lobogó haját [...] ez az erdőégés piros és kék füstje [...] Olyan távolságba néz a Madonna szeme, ahová az istenek fantáziája sem ér el [...]".[77]

A Szentkuthy-szövegben Mária szeme mintegy kitekint a képből a messzeségbe, a felmérhetetlen távolságokba, ahogy Adriana Braggi is a végtelen létezés esélyét sejti meg a kút és a víz látványában. Ezek a pillantások teremtik meg a „kitérések", „kilépések" folyamatos feszültségét.

Ugyanakkor ez az egy-egy pillanat nyelvileg csak nehezen, költői eszközökkel kommunikálható, így a felismerés a szemlélők sajátjává is válik, és esetleg csak az élmény közössége által megosztható. A *flusso* egyben a tapasztalás körülzárt tere is, mely a „szem" útján megismerhető. A táj, a tér vagy a kép saját, ugyanakkor különös mozgékonysággal, dinamikával bíró, autonóm egész lesz.

Összegzés

A századvég kultúrája és a Pirandellóra hatást gyakorló szellemi közeg, valamint Max Nordau művei a ma modernitásként definiált művészeti-intellektuális változást „válságként" reprezentálják, és a klasszikus ábrázolásmódot, a konvencionális értelemben „harmonikusnak" nevezhető tapasztalatot elvető szemléletet „betegnek", a kor szavával „degeneráltnak" látják. Pirandello fiatalkori elméleti munkáit egyfelől áthatja ez a gondolkodásmód, másfelől az olasz szerzőt sokkal inkább az általános nyugtalanságérzet foglalkoztatja, és nem a „válság" lehetséges megoldásai. Íróként maga is ennek a különös létérzetnek a tájait járja be.

74 *Uo.*, 187.
75 *Uo.*
76 *Uo.*
77 *Uo.*, 187–191.

Ez az attitűd jellemző Szentkuthy Miklós műveire is; a magyar szerző kísérleti regényei a modernség erős vizuális igényével bátran hagyják maguk mögött a szilárdnak hitt rendszereket, és tesznek kísérletet egy új típusú érzékelésre. A válság „megoldása" voltaképpen nem más, mint a válság felismerése és művészi értelmezése, ábrázolása. Az irányvesztettség mint meghatározó korélmény, illetve a rend, a rendezettség elutasítása egy olyan újfajta képi látásmódot szül, amely a létezést „elemiségében", izgalmas „rögzítetlenségében" szemléli, s innen tekint vissza a zártabb elméleti struktúrákra, gondolja újra azokat a játék nyelvén.

Az „áramlás", a „massza" és a *flusso* képzetei meghatározzák a két szerző műveinek prózatechnikáját is, és zaklatott, helyenként tobzódó leírásokat eredményeznek (bár ez a novellista Pirandellónál nem alakul át olyan experimentális nyelvvé, amilyennel Szentkuthy szövegeiben találkozhatunk). Mintha ez a szemléletmód azt üzenné, hogy a klasszikus percepció helyére nem állítható semmilyen más „biztosabb" érzékelés, ám a sokszínű és felosztatlan áramlásban, ha támpontjainkat veszítve is, de „produktívan", illetve az „egységet" valamiképpen mégis megsejtve kóborolhatunk.

Aszpirint a naplementébe

Frank O'Hara: *Töprengések vészhelyzetben*, ford. Gerevich András, Krusovszky Dénes; John Ashbery: *Önarckép konvex tükörben*, ford. Krusovszky Dénes, Lanczkor Gábor, Mohácsi Balázs

(Régi) adósságot törleszt, így hangzik egy gyakori (nemcsak) irodalomkritikai közhely, amely tulajdonképpen nehezen elkerülhető Frank O'Hara és John Ashbery gyors egymásutánban, különböző kiadóknál, de mindkét esetben a rokonszenves elkötelezettséggel fellépő, a kortárs vagy félig kortárs nemzetközi költészet hazai jelenlétét máris jelentősen előremozdító fórum, a *Versum* kezdeményezése nyomán megjelent köteteit kézbevéve. Mégis önellenőrzésre késztet a klisé: miféle tartozásról van szó, kinek-minek és mit törleszt két olyan verseskötet magyarra fordítása, amelyek közül az egyik, O'Hara *Meditations in an Emergency* című gyűjteménye 1957-ben, a másik, Ashbery *Self-Portrait in a Convex Mirror*je 1975-ben jelent meg? Kézenfekvő magára az eltelt időre hivatkozni: azt a hiányt egyenlítik ki ezek a fordítások, amely elzárta az utat a hazai líra és líraértők számára a 20. század második felének legmaradandóbb hatású észak-amerikai költői csoportosulása, az ún. New York-i iskola munkássága (a most tárgyalandók mellett Kenneth Koch és James Schuyler neveit érdemes megemlíteni), vagyis egy immár történetileg is jól megragadható, ugyanakkor erős művészetközi meghatározottsága miatt a költészetre nem teljesen megalapozottan szűkíthető, mindazonáltal kétségbe vonhatatlan világirodalmi jelentőséggel bíró poétikai és esztétikai jelenségkör (akár: program?) felé, amely (inkább Ashbery, kevésbé O'Hara révén) sok tekintetben az amerikai posztmodern itthon inkább epikai oldaláról ismert arculatát vagy arculatait is erőteljesen formálta. Ezek az életművek valóban nem különösebben ismertek, igaz, azért messze nem ismeretlenek a hazai irodalomkritikában és költészetben. O'Hara és Ashbery jó ideje fontos hivatkozási pontjai a kortárs líra számára világirodalmi vagy komparatisztikai orientációs pontokat kereső közelítéseknek, sőt bizonyos hatásösszefüggések is megállapíthatók (talán kevésbé Ashbery, mint inkább O'Hara esetében, akinek költészetét például Oravecz Imre legutóbbi, *Távozó fa* kötetének egyik angolul írott verse idézte meg). És természetesen a most publikált két kötetet jóval megelőző időszakban is készültek, igaz, szerény számban, magyar fordítások. O'Harától már az amúgy Charles Olson fontos költeményeit is magyarra ültető Nagy László is fordított (érdekes élmény ezeket a költeményeket Nagy versfordításainak elég heterogén kontextusában, például a bolgár népköltészet környezetében olvasni), de Kodolányi Gyula, Somlyó György, Tandori Dezső vagy Gergely Ágnes nevéhez is fűződnek korai fordítások. Mégis, ezek valamiképpen kontextustalanok vagy beágyazatlanok maradtak, ezen a helyzeten a most megjelent két kötet annyiban nyilván változtathat, hogy egyrészt egységes, egy időben megvalósított, esetenként újrafordításokat is magában foglaló vállalkozásról van szó (Krusovszky mindkét kötet számára fordított verseket, O'Haránál Gerevich András, Ashberynél Lanczkor Gábor és Mohácsi Balázs segődött társául), másrészt értelemszerűen a teljes kötetkompozíciók eleve kontextusteremtő erővel bírnak.

Ennél a pontnál talán érdemes egy pillanatra elidőzni. A recenzens számára az első kérdés, amelyet a fordítások híre felvetett, az volt, nem volna-e értelmesebb

válogatásokat készíteni, különösen Ashbery lírájának a most megjelent kötetben nyilvánvalóan nem reprezentált sokarcúságára is tekintettel – még akkor is, ha az utolsók közé tartozna, akik elvetnék a kötetkompozíciók jelentőségét a modern (nemcsak a modern) költészetben. Nehéz megválaszolni a kérdést, mi segítheti-e elő hatékonyabban egy kevéssé, közelről legalábbis kevéssé ismert költői életmű befogadását egy másik irodalomban, egy teljes kötet, vagy egy antológia, és a döntést bizonyára praktikus tényezők is befolyásolhatták, mit engedélyez vagy támogat a jogtulajdonos stb. Ha viszont egy-egy kötet teljes magyarítása mellett döntöttek a kiadók, akkor felvetődik az a kérdés, miért pont ezeket választották ki. O'Hara esetében formálisan talán kisebb kihívást jelent ez a döntés (a kötetcím váratlan aktualitása pedig sajnos nem szorul magyarázatra), mint Ashbery jóval terjedelmesebb életművénél, hiszen itt igazából csak az 1964-ben megjelent *Lunch Poems* jöhetne alternatívaként számításba. Igaz, ez éppen az a gyűjtemény, amelyik O'Hara költészettörténeti pozícióját és Magyarországon is talán jobban ismert költői karakterét igazán meghatározta, például azt a típusú versalkotást, amelyet O'Hara maga „I-do-this-I-do-that-poems"-nek nevezett és amelynek számára tulajdonképpen kézenfekvőbben kínál közeget – és, ami fontosabb: nyelvet! – az ún. új szenzibilitás kategóriájához sorolható hazai költészet is. Vagy inkább arról volna szó, hogy „ma már" éppen nem ez bizonyul igazán inspirálónak vagy bír megszólító erővel a kortárs hazai költészet fiatalabb és középgenerációi számára? Ezt itt nehéz lenne eldönteni – amikor a recenzensnek legutóbb alkalma nyílott nagyobb mennyiségben belelapozni első és második kötetes hazai lírikusok munkáiba, a leginkább visszatérő momentumot abban kellett felismernie, hogy a lírai hősök leggyakrabban éppenséggel ezt-azt csinálnak, amúgy aligha elítélhető módon, elsősorban kávét főznek maguknak. Akárhogy is, a kérdés mégis fontos, hiszen – mint az mindjárt ismét szóba kerül – összefügg a kiindulásként említett tartozás/törlesztés mibenlétének problémájával. Ami az Ashbery-kötetet illeti, a választás itt eléggé kézenfekvőnek mondható. Ez az a kötete, amely a megjelenését követő évben elnyerte az Egyesült Államok legfontosabb irodalmi díjainak mindegyikét, igazán ismertté és elismertté tette a költőt az amerikai irodalomkritikában és hamarosan a világ más tájain is (az első német fordításkötet 1980-ban jelent meg *Selbstporträt im konvexen Spiegel* címen, többek között Joachim Sartorius fordításában), és amely megnyitotta az utat afelé a konszenzus felé, amely Ashbery helyét az egész 20. századi amerikai költészet legnagyobbjai között rögzítette – mindenekelőtt a címadó hosszúversnek köszönhetően, melyet a most megjelent kötetről írott kritikájában Csehy Zoltán egyenesen „a világköltészet egyik legnagyobb versének" titulált (Csehy Zoltán: *Szépséges szövegszörny a homorú tükörben*, https://dunszt.sk/2020/10/26/szepseges-szovegszorny-a-homoru-tukorben/). A vers Parmigianino különös önarcképéről készített ekphrasziszában talán az önmaga számára (példaként elsősorban Umberto Ecóra lehetne hivatkozni) a manierizmus esztétikáiban tükörre lelő posztmodernizmus esszenciális önmegjelenítését alapozta meg. Egyébként a magyar fordítás első változata Lanczkor ekhprasztikus költészetet tárgyaló PhD-értekezésének függelékeként készült el pár évvel korábban. Ashbery ezen kötete azonban abban az értelemben nem teljesen reprezentatív az életmű egészére nézve, hogy a viszonylag (persze, minden viszonylagos) könnyen hozzáférhetők közé tartozik. A költő, akinek életművéről talán a leggyakoribb jellemzés az

érthetetlenség és/vagy értelmezhetetlenség diagnózisa (érdekes módon sokszor még a legillusztrisabb monografikus feldolgozások sem jutottak sokkal többre; az Ashbery-irodalom előtt tulajdonképpen még számos feladat megoldása áll), ennél jóval erőteljesebben is próbára tette olvasóinak teherbíróképességét, hol radikálisan kontextustörő kompozicionális megoldásaival (mint például második kötetében, az 1962-es *The Tennis Court Oath*-ban, amelynek címadó darabja szintén egy képleírás, Jacques-Louis Davidnak a labdaházi esküről készített képéről, valószínűsíthetően inkább a kép vázlatairól –, de ezen címbeli utalás nélkül nehéz volna képleírásként olvasni), hol (például a *Flow Chart* című 1991-es, kötetnyi terjedelmű hosszúversével) egyszerűen a nyelvi kihívás okán.

Marad tehát még mindig a kérdés, hogy miféle hiányt törlesztenek éppen most ezek a kötetek. Az O'Hara-kötet kritikai fogadtatásában fel is merült a lehetséges megkésettség diagnózisa (pl. Gondos Mária Magdolna: *Időzített líra*, Magyar Narancs 2021/2; Lapis József: *Nem mindennapi költészet*, 1749.hu, 2021. 02. 16.), annak gyanúja legalábbis, hogy az amerikai lírikus olyan pillanatban jut jelenléthez, talán pontosabb úgy fogalmazni, nyelvhez a magyar fordításirodalomban, amelyik nem feltétlenül engedi láthatóvá válni sem a történeti, sem a poétikai jelentőségét a teljesítménynek. Ilyesmi persze előfordult már a tengerentúli posztmodern próza olyan klasszikusaival is, amelyeket jóval azelőtt sűrűn emlegettek a hazai irodalmi köztudatban, mint hogy fordításban megjelentek volna: Pynchon *Súlyszivárvány*ának ugyan nem ártott, de például Cortázar *Sántaiskola* vagy Donald Barthelme *A Holtapa* című regényei hazai fogadtatásának nemigen használt a harminc-, illetve negyvenvalahány éves késés. A mindkét most tárgyalt kötethez informatív utószót író Krusovszky Ashbery költészetének ismertetését egyenesen egy korszakforduló bekövetkezésére hivatkozva zárja, amelyben Ashbery halála nem egyszerűen „az amerikai költészet meghatározó korszakának" bevégződését szimbolizálja, hanem egyáltalán egy önreflexív, filozófiailag is felvértezett, „nagyon erősen nyelvcentrikus líra" búcsúzását is, melynek megüresedett helyét egy „kézzelfoghatóbb identitásproblémákra" összpontosító „performatív líra" foglalta el. Vagyis: ezek a kötetek nem a jelen költészetét képviselik immár, nem a kortárs világlírában orientálják az olvasót, hacsaknem persze indirekten, amennyiben a közelmúlt klasszikusairól állítanak fel valamiféle monumentumot: az újat vagy mait meg- vagy kijelölni nyilvánvalóan csak úgy lehet, hogy ezáltal valami nem-újjá, régivé is válik. Mindeközben persze nagyon is új, nagyon is újdonság a New York-i költők megjelenése a magyar költészet nyelvében és olvasásukat nyilvánvalóan nem volna produktív annak megfigyelésére alapozni, hogy mi az, ami avíttasnak vagy korszerűtlennek hat ezekben a szövegekben fél évszázaddal a keletkezésük után. Ráadásul nem nagyon van ilyen. Talán csupán egyedül az a provokativitás mutatkozik kevésbé frissnek (vagyis, voltaképpen: nem mutatkozik), amelyet ez a költészet a költőiség, a költői megszólalás és kompozíció kortárs normái felől nézve nyilvánított meg. O'Hara versgyűjteményét ma olvasva például talán jobban észlelhetők a kidolgozottság olyan részletei, amelyeket a látványosan nem-költői beszédhelyzetek vagy a „perszonizmus" Krusovszky által idézett álprogramja kevésbé engedtek megmutatkozni. Ennél most fontosabb kérdés persze az, amelyet Lapis idézett, remek kritikája a következőképpen fogalmazott meg: „hová érkezett, hol landol ez a kötet kortárs irodalmunkban, kultúránkban?". Már ha landol egyáltalán valahol a külföldi költészet

különféle szegleteiből érkezve bármi is, hangozhatna a szkeptikus (és például a 2006-os Durs Grünbein-válogatáskötet iránti érdektelenségre emlékeztető) reakció, de hát érdemes optimistának lenni, és a kötetek már eddig is viszonylag élénk recepciója arról tanúskodik, hogy nem is volna megalapozott ilyesfajta ellenvetéssel elintézni a kérdést. Amely elsősorban természetesen nyelvi kérdés, megválaszolása ráadásul módfelett körülményes is, olyasfajta fordításelemzéseket igényelne, melyekre itt nem lesz mód sort keríteni. Mint mindig, a fordítások megérkezésének és fogadtatásának döntő szempontja, hogy milyen összefüggésben találnak maguknak helyet a magyarra fordított szövegek egy olyan kulturális és irodalmi kontextusban, melynek önmagára vetett tekintetét gyakran olyan normák és különbségtételek szabályozzák, amelyek teljességgel idegenek attól a forrásnyelvi közegtől, ahonnan a szövegek származnak.

Nem csupán az amúgy mindkét lírikusnál igen meghatározó lokális amerikai, főként New York-i vonatkozásokra kell itt gondolni, melyek nagymértékben meghatározzák a nagyvárosi létezés ama tapasztalatát, amelyet a New York-i iskola egy fő inspirációs forrásaként szokás számontartani. Különösen O'Hara verseinek környezetében érdemes például a populáris kultúrának egy olyan – történeti – szegmensével számolni, amelynek nincs igazán korhű megfelelője a magyar kultúrában. De talán a mindkét alkotónál nagy jelentőséggel bíró képzőművészeti háttér, elsősorban az absztrakt (neo)expresszionizmus és az action painting esztétikája sem tekinthető sem annyira ismertnek, sem annyira beágyazottnak a hazai irodalmi kultúrában, mint azt a versek helyenként kvázi előfeltételezik. Ennél is fontosabb, hogy miféle nyelvet találnak maguknak ezek a költemények a kései modern magyar költészet repertoárjában, milyen magyar költői hagyományokat szólítanak meg a fordítás révén. O'Hara kapcsán talán könnyebb megtalálni a lehetséges érintkezési pontokat (szó esett fentebb például Oraveczről, de a '70-es–'80-as évek „új szenzibilitás" magyar változataira általában is lehetne hivatkozni). A részint a francia szürrealizmus Magyarországon kevésbé meghatározó tartományain iskolázott Ashbery nehezebb eset: nem igazán lehetne „magyar Ashberyt" kiszemelni a hazai líra jelenkori és közelmúltbeli mezőnyében. Ahol adódnának fogódzók például a nem-szubjektív, bár „tárgyiasnak" mégsem igazán nevezhető képalkotás terén, ott az a mód idegen, ahogyan ez a vers kompozíciójába illeszkedik. A kötetek fordítói értelemszerűen nehéz feladatnak tették ki magukat, amikor egy, a magyar modernségben nem igazán honos versalkotás mai magyar nyelvbe való átültetésére vállalkoztak, és nem vallottak kudarcot. Az, hogy a fordítások némelyikén érződik némi, talán a pontosságra törekvéssel magyarázható óvatosság, aminek következtében itt-ott kicsit, ha lehet így fogalmazni, „megköltetlennek" hat a magyar változat, a fenti kihívásokkal magyarázható (és persze azzal is, hogy a költőietlenség bizonyos effektusai egyáltalán nem idegenek a fordított szövegektől), összességében azonban színvonalas és a mai magyar költészet regisztereitől sem idegen szöveget kap kezéhez az olvasó. Leginkább talán Gerevich O'Hara-fordításain volt érzékelhető az, hogy sikeresen valósult meg bennük az eredeti szövegek poétikai karakterének újrateremtése a célnyelvben.

A kötetek líratörténeti elhelyezésére tett kísérlet szempontjából sem könnyű a magyar modernségről rendelkezésre álló minták mentén orientálódni. O'Haránál például mindenekelőtt azt kellene mérlegre tenni, miként fordul el, vagy még inkább, miként gyengülnek meg benne az avantgárd művészetfelfogások jellegzetes

megnyilvánulásai, vagyis annak értékelésére vállalkozni, hogy hogyan válik egy nagy európai (vagyis, és ez is fontos: nem elsősorban amerikai és nem is kizárólag irodalmi) esztétikai hagyomány éppen annak köszönhetően meghaladhatóvá, hogy a hozzá való viszonyulást nem a tagadás erőteljes gesztusa határozza meg (amivel tulajdonképpen megismételné és éppen ezért inkább affirmálná ezt a hagyományt), hanem inkább a megszelídítése vagy ironikus-játékos zárójelbe tétele jellemzi. Az O'Hara-féle „perszonizmus" említett programja (az 1959-ben, vagyis a magyarra lefordított kötetnél később íródott szöveg immár magyarul is olvasható Krusovszky fordításában: *Forrás*, 2019/7–8.) egyszerre kicsinyíti le és helyezi át egy egészen más esztétikai kontextusba magának a manifesztumnak a műfaji hagyományát (bár itt talán kevésbé a francia mintákat, hanem a beatköltészet határozott hangon megszólaló programjait és vélhetően Charles Olson nevezetes poétikai kiáltványát, *A projektív vers*et célkeresztbe véve, utóbbi magyarul az *Üvöltés* című antológiában olvasható) és a reális cselekvés és a művészi jelhasználat közötti határvonal eltörlésének követelését. Ez utóbbiból O'Hara elképzeléseiben lényegében a lírának a mindennapi kommunikációhoz való közelítése marad. Így jellemzi például a program keletkezését, amelynek jelenete épp annyira hétköznapi és ismételhető, mint az esztétikai tevékenységnek az az elképzelése, amelyet propagál: „Visszamentem a munkahelyemre, és írtam egy verset ennek a valakinek. Miközben írtam, eszembe jutott, hogy fel is hívhatnám telefonon a vers helyett, és ezzel megszületett a perszonizmus." A költői megszólalás elszakad tehát a beszédhelyzetnek tulajdonított mindenfajta kitüntetettségtől (O'Hara leggyakoribb, vagyis legtöbbször ismétlődő verscíme ez: *Vers*) és, ami talán még fontosabb, a benne implikált kommunikatív szituáció sem különül el – példának okáért – egy telefonbeszélgetésétől (általában is megfigyelhető, hogy az egyik leggyakoribb vershelyzet az olyan személyek – vagy inkább: nevek – megszólításáé, akiknek partikularitása, egyedisége, akár identitása rejtélyes marad a szövegekben). A *Lunch Poems* címében rögzített önjellemzés, amely egyben a versek keletkezésének szcenárióját is megadja, ebből a szempontból két fontos momentumra hívhatja fel a figyelmet. A munkahelyi ebédszünetek automatikus ritmusa, vagyis a nagyvárosi élet mindennapjainak személytelen vagy legalábbis nem a személyes tapasztalat diktálta mechanizmusai szabják meg a versek keletkezését és azokat az észleleteket, amelyek bennük rögzülnek, másfelől mégiscsak: *szünetekről* van szó, olyan pillanatokról, amikor ez a ritmus megszakad vagy megáll, ily módon alkalmat teremtve a költői „meditációkra". Ezek, mint azt Krusovszky utószava is kiemeli, gyakran improvizatív karakterűek, tehát alkalmi, többféle értelemben is – például a populáris kultúra vagy a tömegkommunikáció aktualitásainak forrásvidékére visszamutatva – egy esetleges jelen pillanatszerűségéből vagy átmenetiségéből indulnak ki, egészen eltérő verskompozíciókat eredményezve.

Ezek között megfigyelhetők olyanok, amelyek inkább narratív mintára építkeznek (például az egyik *Vers* című versben elbeszélt eseménysort egy ajtón hagyott üzenet indítja el, amelynek nyomán pár sorral később ősz lesz, a verszárlatban pedig kiderül, hónapok teltek el a meghívás és megérkezés között, az üzenet feladója holttestként fogadja a vendéget), máskor inkább egy vizuális impresszió egyre tágabb és szakadozottabb köröket befutó leírásaként bontakozik ki a szöveg, de arra is található példa, amikor a mellérendeléses, olykor – bizonyára a kortárs beatköltészettől sem

független – litániaszerű szerveződési elv szabja meg egy-egy költemény szerkezetét. Ugyancsak fontos a képzőművészeti, zenei és irodalmi utalások szerepe ebben a vonatkozásban (is): azt tehetik ugyanis láthatóvá, hogy O'Hara számára mintha a pillanat és a tartam nyelvi megragadására kínálkozó lehetőségek tesztelésében jelentkezne az egyik legfontosabb poétikai kihívás, és mintha ezeknek a lehetőségeknek a feltárásában működnének közre a rendkívül gyakori (komoly)zenei és festészeti utalások is. A *Rádió* című versben ezek a művészetközi vonatkozások a médiumok konkurenciájának ironikus mintázatát vázolják fel: a képek érdekes módon a mindennapok gépies múlásának ritmusát hordozzák („Egész / héten, amíg a múzeumban / vánszorogtam asztaltól asztalig"; ez itt életrajzi utalást hordoz, a múzeum, nevezetesen a New York-i MoMA ténylegesen a költő munkahelye volt egy darabig), amelyet szombat délután a rádióból sugárzó zene volna hivatott kompenzálni, sikertelenül. A maradandóbbnak mutatkozó szépség ironikus módon mégis a múzeumhoz (a szabadnapon elérhetetlen munkahelyhez) kötődik, méghozzá úgy, hogy a birtokolhatatlanságára kerül a hangsúly: „Nos, legalább van egy gyönyörű de Kooningom, / ami után vágyakozhatok (to aspire to). Azt hiszem, van rajta / egy narancsszín ágy, több ez, mint ami hallható (more than the ear can hold)." Beszédes az utalás kétértelműsége: egyfelől egy vágyott, csak emlékezetből felidézett kép leírására céloz, ám tudható, hogy a kép (de Kooning 1943-ban készült *Summer Couch* című munkája) egy időben valóban O'Hara lakásának falát díszítette, márpedig a jelenet színhelye a lírai hős otthona, így olvasva a szöveg akár az ábrázolás mediális korlátaival szembesíthet. Az, ami, egyfajta „tartalomként", a nyelvbe fordítva tárgyiasítható („azt hiszem…"), éppoly deficites, mint az, ami a zenéből felfogható – ez a költészet a képiségben, méghozzá az ábrázolás és az ábrázolt közötti ikonikus (és dinamikus) differenciában találja meg a szépség létmódját.

Ez mutatkozik meg igazán megkapó formában a kötet azon, talán legsikerültebb darabjaiban, ahol O'Hara nem mindig igazán feszes versszerkezeteit nem engedi eltávolodni valamely képi benyomás vagy ötlet gravitációs pontjától. A kötet egyik csúcspontja a *Chez Jane* című költemény, amelynek O'Hara, talán a szokásosnál klasszikusabb kompozíciós elvet megvalósítva, lényegében minden elemét egy bizarr jelenetből (egy tigris, aki egyben macska is – két igencsak terhelt állatszimbóluma a költői szépségnek! –, „törékeny vízsugárban a cserépbe vizel") bontakoztatja ki, meglehetősen összetett metaforikus, metonímiás és hangszimbolikus hálózatot kidolgozva. Ebben megjelenik a zene is, a Saint-Saënsre, *Az állatok farsangjá*ra tett utalásban, de ezen keresztül a jelenet akusztikus, „susogós" megvalósításában is („susogásnyi gőz [whisper of steam] száll fel a porcelán húgycsőből. / Olyasmit suttog [seems to be whispering], hogy »Saint-Saëns!« […]"), amely egyszerre tükrözi egymásba a vízsugár és a visszaszálló pára útját és csatornáit, valamint az eseményt és az azt leíró költői nyelvet. A „zajos töprengés" (noisy contemplation) közegében a kettős állat egyszerre mutatkozik a szépség megnyilvánítójának és az ezt a szépséget a létrejöttének pillanatában veszélyeztető destruktív erőnek. A vadállat „fényűzésre teremtett (given wholly to luxurious usages) nyelvével végignyalja / tépőfogait; pedig még egy pillanattal / korábban aszpirint ejtett vele ebbe a rózsás / naplementébe […]". Ez a (talán erotikus értelemben is) kényeztető nyelv, amely egyben az elmúlás feltartóztatásának ágense is (legalábbis ha igaz a közhiedelem, miszerint az aszpirin

tovább tartja frissen a vázába tett virágcsokrokat), pontosan azt a szépséget fenyegeti, amelyet maga hozott létre – és a vers minuciózusan kidolgozott, öntükrözésben is megnyilvánuló törékeny egyensúlyát a zárlat ki is billenti, a tigris, „most", és itt talán ez a vers igazi *most*ja, „egy széket vág / a levegőbe, hogy durvább legyen a fenyegetés".

Az időtapasztalat egy hasonló problémája, amely tehát a mostnak, a fizikai-empirikus értelemben vett történés pillanatának a művészi rögzítésére, de talán jobb úgy fogalmazni, a művészi alkotásba való betörésére kérdeztet rá, köztudottan és nem meglepő módon Ashbery költészetében is sűrűn válik reflexió tárgyává: ami nem meglepőnek a New York-i költőknek az „action painting" esztétikája iránti, már említett érdeklődése miatt nevezhető. Hogy mennyiben lehetne valamiféle „action writing"-ról beszélni a két lírikus költészetében, persze nehezen megválaszolható kérdés. O'Hara írásmódjának bizonyos improvizatív gesztusai vagy a testi tapasztalás, ritmusok megragadására, nyelvbe való átültetésére tett kísérletei, illetve a szürrealizmus hatására visszavezethető próbálkozások az „automatikus írás" technikájával Ashberynél kínálnak támpontokat ebben a vonatkozásban. Mégis, ha a két poétika különbségeire kíváncsi tekintettel közelít a kötetekhez az olvasó, akkor a reflexív, egyben önreflexív, analitikus attitűd domináns jelenléte utóbbinál inkább szkeptikussá tesz abban a tekintetben, hogy a fentebb felvetett kategória alatt békésen egymás mellé terelhető volna a két lírikus. Nem egy recenzens fel is vetette a hasonlóság kérdését. Ashbery egyik fordítója az O'Hara-kötetet szemlézve egyszerűen összegzi aktuális, később aztán valamennyire korrigált benyomásait: „nem hasonlítanak" [Mohácsi Balázs: *Bekezdések miután elolvastam Frank O'Hara* Töprengések *vészhelyzetben című, végre magyarra fordított kötetét*, Alföld online, 2020. 11. 05.]. A mindkét kötetről recenziót közreadó Csehy valamivel bővebb összehasonlításra vállalkozott, amely kétségkívül megragad olyan pontokat, amelyek felől közelítve Ashbery és O'Hara akár egymás antipódusainak is mutatkozhatnak: „Nem szeret komponálni – írja O'Haráról –, mint Ashbery, inkább improvizál, mint egy bárzenész, aki az érzékiség billentyűzetén bűvészkedve azonnal fel is kínálkozik a vágy kiszemelt tárgyának. Frank O'Hara sosincs egyedül: valakit mindig »keres« magának, aki az érintett pozícióját ölti magára. Ashberynek láthatólag meg kellett fertőződnie a szimultán, széttartó valóságeffektusokkal, O'Hara másokat fertőz meg a hétköznapiság paradox varázsával." [Csehy Zoltán: *Töprengések narancsszín ágyon*, Élet és Irodalom, 2021/3.]. Valóban: bár Ashberynél sem hiányzik teljes mértékben valamely érintett „keresésének" gesztusa (például egy nem-általánosított vagy rejtélyes konkrétságában nem feloldott lírai „te" szerepeltetése), az ő költészete sokkal több figyelmet szentel (talán pontosabb így fogalmazni: sokkal több reflexiós teret nyit) a költői nyelvnek mint médiumnak, illetve egyáltalán a művészi tapasztalás analitikus közelítésének.

Ebből a szempontból érdekes felidézni O'Hara imént említett *Rádió* című versét, ahol a de Kooning-képre tett utalás a képhez való közvetlen hozzáférés lehetetlenségét is magában foglalja. Ashbery nagy, címadó költeményének jelentős tartományait szenteli egy hasonló tapasztalatnak. Azon körülmények között, amelyek a Parmigianino konvex tükör segítségével egy domború felszínre festett önarcképéhez („ez a legelső tükörportré", értesít a művészettörténeti irodalmat is bőven citáló költemény) való optikai és másjellegű hozzáférést szabályozzák, megjelenik természetesen a múzeum is, az a hely, amely nemcsak elirányítja a tekintetet a portréhoz, hanem

amely szembesít a képnél való elidőzés, a kép jelenében való osztozás korlátaival is, egyszerre banális és kevésbé banális okokból: „Az a hosszú folyosó, amely a festményhez, önnön / Elsötétülő ellentétéhez visszavezet – valóban / A »művészet« koholmánya volna mindez, nem is / Valódi, nem is egyedi? Nem akként nyújt-e menedéket / A jelenben, melyből menekülünk folyton, / Majd visszatérünk hozzá, úgy, ahogy a napok vízkereke / Rója a maga eseménytelen, mégis derűs köreit? / Azt hiszem, annyit állítana, ez itt a ma, / Miből ki kell jutnunk, amint a tömeg / Nyomul végig a múzeumon, hogy / Kijusson még zárás előtt. Nem élhetsz odabent." Ez itt a *ma* – nem élhetsz ott, üzeni a festmény, amely – minthogy nyilvánvalóan felidézi a pajzsként hadra fogható képiség és a vonatkozó ekphrasztikus értelmezések hagyományát – legalább annyira taszít el magától, mint amennyire odavonzza, koncentrálja a tekintetet. Parmigianino nagyra növő karja (amelynek ikonikus környezetéből ma már aligha lehet kiiktatni az ún. szelfikultúra ábrázolásmódját) Ashbery paradox megfogalmazásában „az üdvözlet pajzsa": a képből kifelé hatoló, valójában azonban éppen az önábrázolás tükrös konstellációját befelé irányítva, mintegy visszafordulva kiteljesítő kar gesztusa egyszerre el is fedi azt, amit megmutat, „mintha védené, amit hirdet", ahogy a költemény nyitánya meg is állapítja. Ashbery költeményében ez a többértelmű gesztus a portré, maga az arc felszínszerűségére irányítja a figyelmet. Parmiginanino szemei „[…] azt hirdetik, / Hogy minden felszín. Az a felszín, ami ott van, / És nem létezhet más, csak ami ott van. / Nincsenek rejtekhelyek a szobában. […]". A *felszín* (a szöveg egyik leggyakoribb szava) körül bontakozik ki a versben egy klasszikus (és az 1970-es-1980-as évekre igencsak jellemző) posztmodern esztétika önjellemzése, amely nemigen lel párra O'Hara költeményeiben, de amelyről általában is elmondható, hogy a kidolgozottság és a reflexivitás olyan szintjén jelenik meg ebben a költeményben, amelyre nincs igazán még egy példa a kor költészetében.

Ez a kompozíció persze nem minden tekintetben jellemző az azonos című kötet egészére, amelyre teljesen nehezen eloszlatható árnyékot is vetett a címadó vers. Bár utóbbi sincs híján szintaktikai kihívásoknak, mégis a kötet egészének olvasása győzhet meg igazán arról, hogy Ashbery kompozíciós technikájában mekkora szerep jut a nyitott, határozatlan vagy többértelmű, a fordításokat e téren is nemegyszer jelentős feladattal szembesítő mondatszerkesztésnek, amely ráadásul sokszor inkább elbizonytalanít az egészen eltérő szemantikai tartományokat mozgósító szövegeket egybetartó összefüggések mibenlétét illetően: például amikor egy hasonlító szerkezetről be kell látni, hogy nem azonosítható a hasonlított, vagy amikor a lírai „cselekményeket" nominalizálás útján egymástól és végrehajtójuktól elszigetelt (nyelvi) eseményekből kellene egységbe rendezni, illetve amikor a szövegkompozíció koherenciáját elvileg megalapozó névmásokról és kötőelemekről az derül ki, hogy nemigen érdemes őket a szokásos nyelvtani funkciójukban venni. Olyan költészet ez, amelyben a valamely „én" szólamának a lírai szövegek megértése szempontjából teljesen aligha nélkülözhető művelete sem feltétlenül orientál. Ashbery költeményeiből sem hiányzik az a „mindennapos" regiszter, amelyre O'Hara a maga poétikai programját építette, ennek a kötetnek is sok darabja építkezik társalgásrészletekből és személyes észleletekre alapozott reflexiókból, ezek azonban időről időre egy személytelen, nézőponthoz nehezen köthető, időnként akár gépiesnek ható kép- és szövegalkotás operativitásával szembesülnek a szövegekben, ami rendre megakadályozza, hogy az olvasás egyazon

diszkurzív autoritáshoz rendelje azok nyelvi gesztusait. Ashbery ebben a kötetében sem kifejezetten könnyű olvasmány, mindenekelőtt talán azért, mert gyakran elhárítja a szavai fölötti autoritást, úgy szólal meg, mint aki – ahogyan a *Nem lehet tudni* című vers fogalmaz – „ismeretlen szavakkal teli szájjal" ébred fel. Az idézett vers röviddel ezután a test és az azt alkotó részek mintáján szemlélteti az egységhez, az egységgé formálható egészhez való viszonyát. „Az egész a testről szól, és rétegenként / Foszlik, körbe-körbe körülöttünk, / De nehéz figyelemmel kísérni (difficult to read correctly), mivel / Nincs olyan pont, ahonnan rá lehetne látni rendesen (common vantage point), / Nincs olyan nézőpont, mint az »Én« egy regényben [ami különösen beszédesen hangzik egy lírai szövegben – KSzZ]. És az igazat megvallva / senki soha nem látta értelmét, hogy legyen. [...]". Ez az egész, nem nagy merészség megkockáztatni, a nyelvről is szól. Ashbery a nyelv olyan tapasztalatának feltérképezésére vállalkozik a költészetében, melynek le kell mondania egy olyan kitüntetett perspektíva látszólagos előnyeiről, amely csak e tapasztalat közegéből való kizárulása árán tartható fenn. (*Magvető*; *21. Század*)

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

„Vizes sötétség"

MARILYNNE ROBINSON: *HÁZTARTÁS*, FORD. SZABADKAI BERNADETT

Marilynne Robinson Hemingway-díjas regényének megjelentetésével a Magvető Kiadó nagy hiányosságot pótolt – egy magyar közegben mindeddig ismeretlen remekművel gazdagította irodalmunkat. Bár a *Háztartás* (*Housekeeping*, 1980) Robinson első könyve, a magyar kiadó figyelmét, érthető módon, a több mint húsz évvel későbbi, világsikert aratott *Gilead*-sorozat hívta fel a szerzőre (magyarul *Gilead, Lila, Itthon*). Ugyanakkor elképzelhetőnek tartom, hogy a magyar szakma és az igényes olvasóközönség jobban rezonál majd a *Háztartás*ra, ebben a könyvben ugyanis az amerikai, középnyugati gyökerekből egy olyan intenzív, látomásos világ növekedik ki, amely a *Gilead* pszichológiai realizmusán, vallási-egzisztenciális vívódásain is túlmutat – ha lehet ma ilyet mondani – a képzelet határtalan régióiba.

Írom ezt a *Gilead*-könyvek rajongójaként, sietve hozzátéve, hogy a megérdemelten Pulitzer-díjas *Gilead*, csakúgy, mint a tetralógia többi része (2021-ben megjelent a negyedik rész, *Jack* címmel, amelynek már készül a magyar fordítása), tökéletesen egyesíti magában azokat a feltételeket, amelyek egy regényt egyetemessé és egyben széles körben sikeressé tesznek. A vallásos lélek kifinomult ábrázolásával, a hittapasztalat dramatizálásával, a hétköznapok szakralitásának bravúros nyelvi megragadásával Robinson Dosztojevszkijre méretezett kihívásoknak tesz eleget a *Gilead*-regényfolyamban. A meditatív, lassú folyású próza a két lelkészcsalád három generációjának személyes viszályait, szenvedéseit és értelemkeresését a társadalmi, politikai, történelmi valóságba ágyazza, kezdve az amerikai polgárháborúval és annak gyilkos ellentmondásaival az első világháború őrületén, éhezésen, aszályon és járványon át a századközép amerikai társadalmát megosztó rasszizmusig.

A *Gilead* narrátora, Ames tiszteletes 2004-es megalkotása óta már-már mitikus alakká lényegült. Egyrészt az amerikai kultúrában oly nagy szerepet játszó történelmi protestantizmus intellektuális és spirituális gazdagságát személyesíti meg – ugyanakkor szenvedő és esendő ember, aki két életrengető találkozás révén tanul meg kilépni a fehér középosztály kisvárosi otthonosságából. A mai Észak-Amerikára gondolva is mélyen szimbolikus, ahogyan egyrészt beleszeret egy nála harminc évvel fiatalabb, csavargó, nincstelen napszámosnőbe, feleségül veszi, befogadja (ezt beszéli el a *Lila* című kötet az asszony szemszögéből), másrészt – ez áll a huszadik század ötvenes éveiben játszódó *Gilead* középpontjában – le kell gyűrnie ellenszenvét, féltékenységét, hogy megáldhassa és szeretetébe fogadhassa lelkész barátjának börtöntöltelék fiát, aki számos értelemben – nem utolsósorban egy fekete nővel kötött házassága miatt – társadalmilag kivetett.

A *Gilead* szerteágazó emberi viszonyaihoz és panoramikus társadalomábrázolásához képest a *Háztartás* koncentrált látomás, intenzív prózavers. A narráció egy kislány – vagy pontosabban egy gyermeki egyszerűségét megőrző narrátor – tudatán szűrődik át, olyan benyomást keltve, mintha mindvégig az álom és az ébrenlét határán egyensúlyozna. A stílus magán hordja ezt a kettősséget: egyrészt tárgyszerű, távolságtartó, már-már minimalista, másrészt felfokozottan vizuális – precizitása intenzív képképzésben, metaforikus leírásokban mutatkozik meg. Tipikus példája ennek, ahogyan az első lapokon a főszereplő, Ruth Stone beszámol az életét meghatározó fatális balesetről. Szárazon jegyzi meg, hogy a vonat kisiklása a város határában elterülő tó fölött ívelő vasúti hídon „látványos"-nak éppen nem nevezhető, hiszen senki sem látta, holdtalan sötét éjszaka történt. A következő mondat azonban máris így hangzik: „A vonat, amely fekete volt, fényes és elegáns, és Tűzgolyónak hívták, félig már áthaladt a hídon, amikor a mozdony orral a tó felé fordult, aztán a vonat többi része is belecsúszott a tóba, ahogy egy menyét csúszik le a sziklán." (10.) Tehát az, amit nem is lehetett látni, már a történet elején beleég az olvasó vizuális emlékezetébe: a látomásos képzeletet pontosan a „nem látás", a sötétség – átvitt értelemben, mint hamarosan kiderül, a gyász, a veszteség, a szenvedés – aktiválja. Éppúgy, mint a nagypapa sírdomb („bucka") formájú háza az első oldalon, metaforikusan már jelzi a holdtalan éjszaka, hogy tragikus, a *Gilead*-könyveknél jóval sötétebb tónusú történet következik.

Ruth Stone gyermekkorát elhagyatásélmények sorozata teszi ki, az egyes szám első személyű elbeszélés a veszteségek képzeletgazdag feldolgozásának kísérlete. Nagyapja Idaho állam egy képzeletbeli kisvárosában, Fingerbone-ban telepíti le családját, majd az imént felidézett vonatbalesetben veszti életét. Sok évvel később Ruth édesanyja öngyilkos lesz, belevezeti autóját ugyanebbe a tóba. Ruth-ot és testvérét Lucille-t a nagymama neveli fel, de öt év elteltével ő is meghal. Ezután két rokon vénkisasszony próbálkozik a kislányokkal, de néhány hónap múlva ők is „lelépnek". Végül az egyik nagynéni, a hóbortos, csavargó Sylvie költözik vissza a családi házba, hogy gondjába vegye nővére árváit.

A vándor életmódhoz szokott Sylvie képtelen a konvenciókhoz alkalmazkodni, háztartást vezetni, és kényelmetlenül érzi magát a biztonságos, ám lehatárolt háziasságban. A lányok nem étkeznek rendesen, kimaradnak az iskolából, a házat ellepi a gaz, tücskök-bogarak költöznek be. Sylvie érkezését a házat elöntő árvíz fémjelzi:

a víz, a „vizes sötétség" *(watery darkness)* az ő igazi közege, amelyben feloldódnak a határok, összemosódik a kint és a bent, a világosság és a sötétség. Sylvie ragaszkodik hozzá, hogy a konyhában lekapcsolják a lámpát, miközben vacsoráznak: a ház immár nem az otthonosság színhelye, hanem összeolvad a kinti sötétséggel. Lucille fellázad és elköltözik, a konvencionális életet választja, ezzel szemben Ruth azonosul a halott anyjára emlékeztető nagynénivel, és további közös történetüknek a várost szegélyező, fenyegető és misztikus tóhoz, a halál és a veszteség helyéhez való ellenállhatatlan vonzódás ad irányt. Végül a gyámhatóság elől menekülve felgyújtják a családi házat, átkelnek a szimbolikus jelentésekkel terhelt hídon, és további életüket az úton, csavargóként élik, mintegy önkéntes száműzetésben. Ruth oly végletes és szinte szürreális módon utasítja el az otthonosság vigasztalását, hogy már-már nincs szüksége ételre, táplálkozásra sem.

Mint maga a regényszöveg, értelmezéstörténete is sokrétű és izgalmas. A terjedelmes recepciót áttekintve remélhetőleg bűnös leegyszerűsítés nélkül kiemelhetünk három alapvető értelmezési irányt. Először is, a regénynek egyértelműen a feminista irodalomkritika jelölte ki a helyét a huszadik század második felének amerikai irodalmában. Feminista tudósok több tucat tanulmányban fejtették ki (a legismertebb Martha Ravits: *Extending the American Range: Marilynne Robinson's* Housekeeping, American Literature 61, no. 4, 1989, 644–666.; lásd még, Elizabeth E. Meese, *A World of Women: Marilynne Robinson's* Housekeeping = *Crossing the Double Cross: The Practice of Feminist Criticism*, University of North Carolina Press, 1986, 55–68.), hogyan hozza játékba és írja át a férfi westernhős sajátos amerikai mítoszát, amelyben az ifjú főszereplő nekivág a pusztaságnak, gyakran egy idősebb segítőtárssal, akitől idővel szintén el kell válnia (pl. Huck és Jim, Ismael és Queequag). A *Háztartás*ban ez a mítosz jelentősen módosul – amint azt már a cím iróniája is jelzi, a konvencionális nemi szerepeket radikálisan felforgatja. A patriarchális szerepelvárások értelmében a nő a hátországot biztosítja a férfi önmegvalósításához, míg a női léthez a statikusság, az otthonmaradás, a házon belüli élet, a férfi mivolthoz a mozgás, a terjeszkedés, a kilépés kapcsolódik. A női közeg, az anyai szféra – tágabb értelemben a társadalom, a család – az, amelyről leválva a férfi szubjektum elnyerheti önálló identitását. A *Háztartás*ban – amelyen nemcsak a 19. századi amerikai irodalom nagy klasszikusai hagytak erőteljes nyomot, hanem a női szolidaritás egyik legősibb narratívája, a bibliai Ruth könyve is – a pusztaságnak nekivágó idősebb és fiatalabb „hős" egyaránt nő, akik elutasítják a női önmegvalósítás társadalmilag felkínált útjait.

A szereplők részéről ez nem tudatos radikalizmus. Sylvie jószándékú, hóbortos lény, kócos és ügyetlen, aki a kispolgári illendőség világában – amolyan partra vetett vízitündérként – teljesen el van veszve. Lucille ezzel szemben a józanságot képviseli, makacsul felkapcsolja a konyhában a villanyt, s ekkor az olvasó sem tehet mást, mint hogy szánja a kislányokat, mert kiderül, hogy mosószeradagolót használnak tányérnak, és befőttesüvegekből isznak, mert a függöny „félig leégett, mikor egy születésnapi torta túl közel került hozzá", és Sylvie „a *Good Housekeeping* egyik régi számával oltotta a lángokat, de azóta se cserélte le a függönyt" (114.). Azt is mondhatnánk – és akkor még nem beszéltünk Ruth és Sylvie csónaklopásáról, éjszakai csavargásáról, házégetéséről, az életveszélyes menekülésről az emlékezetes vasúti hídon át –, hogy a női munkán nyugvó otthonosság elutasítása lázadónak, veszélyesnek és tra-

gikusnak mutatkozik. Ezt az árat Lucille nem vállalja fel, a serdülőkor küszöbén rálép a női fejlődés hagyományosan kijelölt útjára. Sylvie és Ruth „erőszakos" szakításával szemben természetesnek véljük, hogy Lucille szégyellni kezdi fésületlen, túl magasra nőtt, fiúsan lapos mellű nővérét, varrni tanul, rózsaszínbe öltözik és balettórákra vágyik. Ám amit Freud nyomán a feminista pszichoanalitikusok a női fejlődés kényszerpályájának rajzoltak meg – vagyis amikor a kisfiús kislány elveszti gyermeki szabadságát ,és kénytelen alávetni magát a nővel kapcsolatos elvárásoknak –, már jóval Freud (és Robinson) előtt erőszakos, brutális folyamatnak látta sok női szerző. (Egyetlen példát említve az *Üvöltő szelek* Catherine Earnshaw-ját, aki kislánykorát a yorkshire-i fennsíkon tölti Heathcliff-fel kóborolva, kutyaharapás avatja be az úrilányságba). Lucille számára is fájdalmas a betagozódás: folyamatosan szorong, mert a Rosette Brown nevű barátnője által képviselt társadalmi „felettes én" megrovó tekintetét érzi magán. „Bántotta és megsebezte a lány elképzelt rosszallása." (117.)

A vadnyugati kalandormítosz e különös női változata több módon írja át a klasszikus férfi verziót. Az apakapcsolattal szemben az anyakapcsolat elhanyagolt motívumának előtérbe állítása önmagában is a női szempontot érvényesíti. Konkrétabban, a társadalmi kényszer elutasítása és az új identitásra való rátalálás egy anyafigurához való kötődés kialakításával jár együtt, s így, szemben a férfi függetlenedési törekvéseivel, a női önmegvalósítást a regény a szolidaritáshoz és a kapcsolatisághoz társítja. Ellentétben a férfi hősökkel, Ruth és Sylvie nem hagyják el egymást. Marta Ravits és mások a Sylvie-hez való csatlakozást és a csavargó életmód vállalását autentikus újjászületésként ünneplik. Ez az esemény – egy létfontosságú éjjeli *rite de passage* – áll a regény strukturális és narratív középpontjában, amikor Sylvie és Ruth áteveznek a tó túloldalára, egy elhagyatott völgybe. Itt nagynénje először magára hagyja Ruth-ot, amit a Sylvia latin jelentésére gondolva akár úgy is értelmezhetünk, hogy az erdő szellemeként beavatási próbatételnek veti alá, hogy a lány minden társadalmi kötelektől eloldozódva eggyé válhasson a zord természettel. Majd az éjszakát a tavon, a csónakban ringva, Sylvie lábai között fekve tölti, s ezt az élményt egyfajta második születésként írja le (182.).

Mások azonban megkérdőjelezik az új anyafigurával való viszony egyértelműen pozitív értelmezését (például Christine Caver: *Nothing left to Lose:* Housekeeping*'s Strange Freedoms*, American Literature 68, no. 1, 1996: 111–137.) A regény ugyanis traumafeldolgozásként is olvasható, és mint ilyen, nem feltétlenül a sikeres fejlődést vagy individuációt beszéli el, inkább tekinthető az ún. megrekedt gyász tragikus ábrázolásának. Eszerint a Sylvie-vel kialakuló szimbiózis azt jelzi, hogy Ruth képtelen feldolgozni, artikulálni traumáját, s emiatt az állandósult gyász regresszív állapotába kerül. Caver szerint a közösségből való kivonulás a feldolgozatlan trauma következménye, amely nem gyógyítható kibeszélés, közösségi támogatás nélkül. Azzal, hogy Ruth elfogadja a tóval – a veszteségek, halálok színhelyével – azonosuló víz alatti lényt, Sylvie-t, identitását és a gyógyulás lehetőségét beáldozza egyfajta időn és téren kívüli gyásznak, megreked egy preödipális, halálközeli, artikulálatlan csönd állapotában. „Azt álmodtam – írja Ruth –, hogy Sylvie járni tanít a víz alatt." (196.) És csakugyan, a tavon töltött éjszaka kulcsjelenetének klasszikus feminista olvasata figyelmen kívül hagyja e látomás izgalmasan paradox kétértelműségeit, azt, hogy sokkal inkább értelmezhető egyfajta halálnak, alámerülésnek, mint születésnek. Maga

a leírás metaforikája dekonstruálja a születés képzetét – a folyamat inkább egy vízi hulla feloszlására emlékeztet (erre hívja fel a figyelmet például Stefan Mattesich: *Drifting Decision and the Decision to Drift: The Question of Spirit in Marilynne Robinson's* Housekeeping, A Journal of Feminist Cultural Studies 19, no. 5, 2008: 59–89.). Ruth „kis dudor"-nak, „alvó csírá"-nak képzeli magát, amely magába szívja a vizet és duzzadni, terjeszkedni kezd, míg szét nem repeszti Sylvie kabátját: „...a koponyám roppantul megdagadna, a hátam az ég felé görbülne, s ahogy egyre terjedelmesebb lennék, az arcom erősen és megállíthatatlanul nyomódna a térdeim felé. Ez után nyilván a vajúdás következne valamilyen formában, bár ha az első születésem aligha érdemelte ki ezt a nevet, miért remélnék többet a másodiktól? Az egyetlen igazi születés a végső lenne, amely megszabadítana minket a vizes sötétségtől, és a vizes sötétség gondolatától, de el lehet képzelni egy ilyen születést?" (182.)

A halál és a születés, a leszállás és a felemelkedés együttállása a harmadik értelmezési lehetőség irányába mutat, amely bizonyos értelemben szintetizálhatja a szubverzív önmegvalósítás és a tragikus gyász, két egymást kizárónak tűnő olvasatát. A *Háztartás* bibliai ihletettsége talán kevésbé nyilvánvaló, mint Ames teológiai töprengésekkel átszőtt narrációja esetében, de a bibliai mítosz a tudat határvidékén, látomásos formában erőteljesen jelen van, és az emberi egzisztencia spirituális dimenzióit is figyelembe vevő olvasatot kíván (a legfontosabbak: Anne-Marie Mallon: *Soujourning Women: Homelessness and Transcendence in* Housekeeping, Critique 30, no. 2, Winter 1989: 95–105.; John Gatta: *The Undomesticated Ecology of Marilynne Robinson's* Housekeeping = *Making Nature Sacred: Literature, Religion, and Environment in America from the Puritans to the Present*, Oxford University Press, 2004, 21–224.; Paul Tyndall and Fred Ribkoff: *Loss, Longing, and the Optative Mode in Marilynne Robinson's* Housekeeping*: on the Spiritual Value of Ruth's Wandering Narrative*, Renascence 66, no. 2, 2014: 87–102.).

Ebben a megközelítésben Ruth száműzetése, a sötétségbe való belemerülése az élet sima „felszíne" által elfedett tragikus mélység tudatosítását jelenti. Míg húga, Lucille számára „a még el sem érkezett idő" volt „a legádázabbul valóságos" (106.), vagyis a veszteség jelenét nem volt képes elfogadni, Ruth megtanul az egyetemes tragikum jelenében élni, annak tudatában, hogy az embereket minden egyes pillanatban elmondhatatlan veszteségek és cserbenhagyások érik. A számkivetettekkel való bibliai szolidaritás tekintetében mutatkozik meg leginkább a *Háztartás* és a későbbi regények rokonsága. Amit Ames tiszteletesnek is meg kell tanulnia – számos utalás köti össze őt az öreg Lear királlyal –, arra vágyik sokkal végletesebben Ruth, hogy azonosulhasson a kivetettekkel, a peremre szorultakkal, a híd alatt lakó csavargókkal, vagy az ő és a Sylvie képzeletét belakó elhagyott és éhező gyermekekkel. „...ilyen színtiszta bánat esetén ki tudja megkülönböztetni az enyémet a tiédtől? S a bánat az, hogy minden lelket kitesznek otthonából", mondja (201, az egyébként remek fordítást itt, egyetlen esetben módosítottam). Sodródása a sötétség, a kívüllét felé többek között erre a vágyra vezethető vissza, s így hallucinációszerű, látomásos tapasztalata patologikus furcsaságán túl azt a létélményt fogalmazza meg, amelyet Pilinszky János kérdés formájában szegezett nekünk: „És tudjátok nevét az árvaságnak? / És tudjátok, miféle fájdalom / tapossa itt az örökös sötétet / hasadt patákon, hártyás lábakon?" Ruth megfogalmazásában: „A vigasztalhatatlan gyász az az erő, amely az időt mozgatja." (215.)

Robinson regényvilágában nagyon fontos szerepet játszik a víz motívuma, amely gyakran kapcsolódik a keresztség bibliai szimbolikájához is. Ám míg a *Gilead*ban a víz inkább a fényt, a szépséget és a szentséget jeleníti meg – a tiszteletes felesége, Lila számára a keresztség a közösségbe való beépülés kezdete –, itt a sötétségbe és a halálba való alámerülés és a kívülállás társul hozzá. Bár ezzel a sötét tónussal a Ruth által kritikával illetett sekélyes vallásosság nem tud mit kezdeni, a keresztény hagyománytól, jobban mondva misztikától egyáltalán nem idegen. Az alászállás az embert krisztusi pozícióba helyezi, akit – mondja Ruth a bűnbeesésre és a megtestesülésre célozva – „magunkkal rántottunk az örvénybe, amelyet esés közben keltettünk" (217.). Míg a sekélyes vallásosság egy „megtisztított" mennyországról álmodozik (18.), Ruth odáig jut a nyomorultakkal való szolidaritásban, hogy elképzeli, amint az árvízre virradó reggelen Noé felesége kinyitja a zsalugátereket, és rádöbben, hogy mivel mindenki megfulladt, szeretne visszatérni a vizekbe: „hiszen mi emberi van ebben, pufók felhőket bámulni az ostoba fényben?" (193.) A narrátor érzékenységét sérti, ha a fény elfedi a sötétséget: a valóság és a szolidaritás megtagadásaként éli meg. „A napkelte és túlzásai – írja – mindig a mennyországra emlékeztettek, ahol – tudtam – sohase érezném jól magam." (167.)

Túlmenne e rövid írás keretein annak kifejtése, hogyan ismétli meg s ugyanakkor ellenpontozza is a *Háztartás* prófétaian sötét vízióját a *Gilead*-tetralógia. Otthon és otthontalanság, kívüllét és belüllét, mennyei beteljesedés és földi viszontagság kettőssége Robinson fikciós világának legfontosabb szervezőelve – a kint lévők valamennyi regényben egyfajta felrázó prófétai kihívást intéznek a bent lévőkhöz. A tiszteletes szabadságharcos nagyapja, akit prófétai nyugtalansága képtelenné tesz a kispolgári otthonosságra, öregkorában rendszeresen lopkod a családi pénztárból, hogy a szegényeknek adja, és végül elszökik a fia házából, hogy vándorprédikátorként haljon meg egy elhagyatott puszta helyen. A prófétai szemlélet – hogy egy kimondottan teológiai szempontot hívjunk segítségül – jövőorientált, eszkatológiai. A hányódó tékozló fiú, Jack száműzött és kivetett marad, de a nővére elképzeli, amint az öccse színesbőrű fia egykor majd hazatér egy olyan Gileadba, ahol befogadásra talál (ezért pattant lóra és harcolt az öreg tiszteletes két generációval korábban a polgárháborúban). Ruth pedig vándorló aszkétaként éppen azért képes a metafizikai otthontalanság élő tanújaként élni, mert képzeletét betölti a kozmosz egyetemes helyreállításának gyönyörű víziója. „Mire való ez a sok töredék, ha nem arra, hogy végül valamivé összeálljon? [...] És akkor majd hazatalál minden leesett gomb és elvesztett szemüveg, a szomszédok és a rokonok, s végül az idő, a hibák és a balesetek mind meg nem történtté válnak, és a világ érthető és teljes lesz." (104–105.) A *Háztartás* sodró, látomásos líraiságával a veszteség, a szolidaritás és a megváltás nagyszabású ívét rajzolja fel. Szabadkai Bernadett fordítót és Orzóy Ágnes szerkesztőt dicséri, hogy a magyar fordítás maga is az eredetihez méltó műalkotás. (*Magvető*)

TÓTH SÁRA

A haladás tagadása

ANDREAS KOTTE: *SZÍNHÁZTÖRTÉNET. JELENSÉGEK ÉS DISKURZUSOK*, FORD. BERTA ERZSÉBET ÉS EDIT KOTTE

Andreas Kotte a Berni Egyetem Színháztudományi Intézetének alapítója, számos kutatás vezetője és egyetemi tankönyv szerzője, aki habilitációs értekezésében a magyar színház gazdasági feltételrendszerének 1980–1987 közötti strukturális változásait tárta fel. Magyarul 2015-ben jelent meg a *Bevezetés a színháztudományba* című kötete a Balassi Kiadónál, amelyet 2020-ban követett újabb nagyszabású munkája, a *Színháztörténetek – jelenségek és diskurzusok* Berta Erzsébet és Edit Kotte fordításában. Nem túlzás azt állítani, hogy e két könyv vélhetően éppúgy alapműve a színháztudományi képzéseknek, akárcsak Hans-Thies Lehmann klasszikussá vált *A posztdramatikus színház* vagy Erika Fischer-Lichte sokat idézett, *A dráma története* című kötete. Kotte talán legjelentősebb érdeme, amely kiemeli írásait a rendkívül dinamikusan fejlődő tudományág újabb és újabb eredményei közül, hogy nem pusztán képes számot vetni a színház fogalmának szüntelen jelentésváltozásával és a határtudományok nyújtotta kihívásokkal, hanem egyenesen magára a színháztörténet-írás problematizálására szólít fel.

A színház teoretizálásának megvan ugyanis a maga protokollja, amelyet az elmúlt száz évben bebetonoztak a különböző rendű és rangú összefoglalások. A globalizáció hatására megindult homogenizáló és harmonizációs trend nem hagyta érintetlenül a színháztudományt sem, a mainstreamre helyezett fókusz pedig láthatólag mindmáig „elsorvasztja a problémaérzékenységet, az eltérések, a hangsúlykülönbségek differenciálásáért tett erőfeszítéseket". Éppen ezért hangsúlyozza Kotte, hogy a színház-histográfia nem szorulhat be a ma uralkodó fogalmiság szűk körébe, hiszen ennek értelmében a színház voltaképpen csak a 17. századtól a 20. század marginalizációs folyamatáig, még pontosabban az audiovizuális médiumok megjelenéséig létezne. A színház azonban illékony kulturális praxis, eredete teljes egészében rekonstruálhatatlan, így a modern színháztörténet feladatának elsősorban a produktív ellentmondások, a csapdák, illetve a hézagok feltárásának kellene lennie – nem megfeledkezve arról, hogy minden leírás szubjektívan prediszponált, ugyanis meghatározott céllal és meghatározott keretek között történik. Ekképpen Kotte munkája a normativitás elkerülésének határozott igényével lép fel, és a szcenikus folyamatok dinamikus elvét követve elemzi azon mechanizmusokat, amelyek során a színház előlép (kiemelkedik) az életfolyamatokból, vagy ahogyan magát az életet teatralizálja.

A *Színháztörténet* Rudolf Münz teátralitáskoncepcióját tette meg elméleti kiindulópontjának, amelyet Stephan Hulfeld fejlesztett tovább. Az így kiélesedett fogalomhatárok révén kialakult a minden konkrét térben és időben feltárható teátralitásszerkezet négy tartománya: az életszínház (Lebenstheater), a művészszínház (Kunstheater), a színjátszás (Theaterspiel) és a nemszínház (Nichtteather). Kotte azonban ezen négy tartomány segítségével nem mint egy lineárisan felfogott, haladáseszménybe belesimuló folyamatot írja újra a színház történetét – sőt: a színházformák diszkontinuitását

és a színház kontinuitását egyaránt hangsúlyozva éppen egy ilyesfajta átfogó írás megszületésének lehetetlensége (és érvénytelensége) mellett érvel. A színház maga ugyanis minden időben szinguláris és túlhaladhatatlan: „A színház nem fejlődik, csupán változik. Átáll és rááll a megváltozott társadalmi viszonyokra." (397.) Ezen gondolat már a *Bevezetés a színháztudományba* című munkájában is tetten érhető, méghozzá a legelső, a szcenikus folyamatokat tárgyaló fejezetben: „a művészszínházban nem fordul elő semmi olyasmi, ami nem létezik már az előadást megelőzően az életben is".

Kotte hét, kronologikusan elbeszélt fejezetben, a korai színházformáktól egészen a 20. századig tárgyalja a szcenikus folyamatokra adott reflexiók súrlódásait és kölcsönhatásait, intézményi és társadalmi feltételeit, illetve azok eszközeit, lefolyását és hatásmechanizmusát. Aprólékos elemzése során a különböző korszakok sajátos jelenségei mind „nézéseseményként" definiálódnak, amelyek valamiféle mérsékelt következményt vonnak maguk után. Ekképpen a középkor vezeklési rítusai, a karneváli felvonulások vagy a feltámadási ünnepek koreográfiái éppúgy a színháztörténet tárgyát képezik, akárcsak a klasszikus görög tragédiajátszás vagy az Erzsébet-kori színház.

Kotte ezzel a metódussal nemcsak kimenekíti a színházat a mainstream által szűkre szabott keretek közül, hanem egyszersmind száműzi a vákuum fogalmát is. Más szóval: ellentmond annak a széles körben elterjedt teóriának, miszerint a késő középkor és a reneszánsz idején újra fel kellett fedezni a színházat. Mi több, az esettanulmányokra épülő fejezetek voltaképpen ajánlatok a színház történetének újragondolására és az egyes korszakok összeolvasására. A minuciózusan kimunkált histográfia ugyanis világossá teszi a különböző színházformák együttélését, összecsengéseket, átjárási lehetőségeket mutat ki közöttük, illetve nyomatékosítja az aktuálisan domináns ideológia és a szcenikus folyamatok elválaszthatatlanságát. E ponton érdemes tisztázni a színház és a szcenikus folyamatok közötti alapvető különbséget: a szcenikus folyamatok a voltaképpeni valóságot mutatják be és fel, míg a színház azt a keretet jelenti, amellyel maga a néző ruházza fel (vagy éppenséggel nem) a látottakat, ezen kiemelés által pedig a cselekvés túlmutat önmagán – azaz: a mi történt helyett a hogyan történt válik központi kérdéssé.

A részletes, grafikonokkal és ábrákkal ellátott színpad- és játéktechnikai leírások mellett a szöveg egyik fontos szervezőelve, hogy feltérképezze a hatalom – legyen az egyházi vagy világi – befolyását a színházformák ki-, illetve átalakulására. A színház ugyanis egyrészről minden korban kiváló eszközöket nyújthat a megvalósítani kívánt szándékok és a hozzájuk idomuló demagógiák érzéki közvetítésére, másrészt azonban könnyen abba a gyanúba keveredhet, hogy „a többféle igazság elvét sugalmazó esztétikai jellege révén aláássa a vele párhuzamosan működő kulturális intézmények, a filozófia, a történetírás, a vallás és a mindenkori hatalmi stratégiák elveit" (23.). Ez a tételmondat már a görögországi színház intézményesülésének időpontjában (I. e. 64. sz.) is éppúgy érvényes, akárcsak azon korszakokban, amelyekben a művészi szabadságra egyre nagyobb árnyékot vet a cenzúra megingathatatlannak tetsző intézménye. A színház ugyanis hol a megszilárdítani kívánt hatalom kiemelten fontos eszköze – mint például a náci Németországban Goebbels totális kultúruralma alatt –, hol pedig alantas, kiközösítendő művészeti forma, amely túlságosan pogány és testközpontú ahhoz, hogy illeszkedjen egy moralitásában szilárd társadalom önképébe. A színháztörténet évezredein átível tehát az az alapelv, miszerint „minél erősebb

konkurenciát jelent valamelyik művészet egy bizonyos világnézeti koncepciónak, annál vehemensebb lesz a művészet elutasítása" (55.). Ez az elutasítás, ahogyan Kotte több ízben hangsúlyozza is, történeti szempontból akár szerencsésnek is nevezhető, hiszen gyakorta éppen ezen tiltások és korlátozások jelentik a színházi élet egyedüli fennmaradt írásos forrásait. Fontos azonban megjegyezni, hogy a színházra nem pusztán az eleve sötétként elgondolt korszakokban tekintettek mostohagyerekként, hanem még a kulturálisan egyébként igencsak termékeny humanizmus idején is. Ekkor ugyanis mind a világi fejedelmek, mind pedig az egyházi méltóságok számára egyetlen forma teremthette meg a színház lehetséges legitimációs bázisát: ha a tudósok a pompa eszközeivel a hatalom reprezentációjává alakították át.

Ebben persze nincs semmi meglepő, hiszen a kultúra elengedhetetlen eleme a hegemónia létrehozásának és fenntartásának egyaránt. Ezt bizonyítja az is, hogy az életszínház és hatalomdemonstráció elválaszthatatlan egymástól, hiszen ez utóbbi gyökere maga az önreprezentáció. Ekképpen időről időre felmerülnek követelések a színház sokféleségének megregulázására és kordában tartására is. Ezek ölthetik a morális intelmek vagy a szabadságkorlátozás már említett formáit, de a reprezentáció monopóliumához való ragaszkodás akár látszólag ártalmatlan intézkedésekben is tetten érhető: példának okáért a 17. században Richelieu bíboros megbízott öt drámaírót – köztük Pierre Corneille-t –, hogy dolgozzon ki egy olyan univerzális dramaturgiát, amely a zsinórmértéket jelentheti a művészek számára. A felszínen a drámairodalom és a színház támogatásának gesztusát, a mélyrétegekben pedig a színház homogén koncepciójának erőszakos létrehozását ismerhetjük fel – ugyanakkor természetesen minden korban létezhettek olyan szcenikus folyamatok, amelyeknek sikerült az aktuális hatalmi rendszert kiszolgáló ideológiák mögé kerülni.

A *Színháztörténet* másik igencsak hangsúlyos tétele, hogy a ma progresszív vagy legalábbis a kereteket és a gondosan meghúzott határokat feszegetni látszó színházi formák korántsem a modern kor termékei. A nézők aktívvá tételének igénye felmerült már az ókorban is, a középkori húsvéti játékok esetében pedig egészen konkrét példákat is találhatunk: a kenetárus jeleneténél – amikor a három Mária a sír felkeresése előtt kenetet vásárol – az árus maga választja ki a nézők közül alkalmas szolgáját. A szövegek magas fokú variabilitása sem új keletű dramaturgiai jelenség, hiszen már az evangéliumok arra ösztönözték a kereszténység égisze alatt kibontakozó szcenikus folyamatokat, hogy szabadon kezeljék a különböző bibliai elbeszélések hiátusait, töréseit és átfedéseit. A test és a mozgás primátusa a szöveggel szemben az ókori mimusokig visszanyúló forma, az erőszak esztétikája pedig már a passiójátékokban is mozgatóerőként lép fel, így a posztdramatikus színház bizonyos elemei is rendelkeznek komoly, évezredekre visszanyúló hagyományokkal. Kotte színházi historiográfiájában minden mondatával blokkolja tehát a színház lineáris fejlődéseszményébe vetett hitet – a modernizáció fogalma egyedül a technika vonatkozásában használható érvényesen.

Az ókori görög, az olasz, az angol, a francia és a német – azaz az európai – színház történeti áttekintése során Kotte a színészek, a drámaírók, a rendezők és az egyes drámai műfajok státuszának és megítélésének változásait is végigköveti. Az egymásmellettiség és az egymásra hatás megértését a konzekvens érvelés mellett összefoglaló táblázatok is segítik, ám a rendszerezett szemléltetésnél talán még lé-

nyegesebb, hogy a szerző folyamatosan reflektál az adott kor politikai és társadalmi viszonyrendszerére. Így lesz a színház-historiográfia egyszersmind társadalomtörténet is, ami által valamelyest az is láthatóvá válik, hogy az egyes világnézeti koncepciók milyen életmódbeli és morális változásokat kényszerítenek ki, miként alakítják nem csupán a reprezentáció tárgyát és formáját, hanem a művészet megtapasztalásának, a társadalom teátralizálásának természetét is.

A kötet végén Kotte számot vet a történetírás olyan alapvető problémáival is, minthogy a színház fogalmának alkalmazhatóságát egyedül a mindenkori közönség képes legitimálni, illetve hangsúlyozza, hogy a historiográfia természetéből adódóan pusztán töredékes lehet: „A színház roppant különös jelenség. Akárcsak régen, ma sem reprodukálható, nem tárolható, hatása rendkívül szűkre szabott, némelykor nem a többségi igénynek felel meg, haladásrezisztens és főként nem alakítható át információvá és digitális adattartalommá. Röviden tehát atavisztikus, a kétkezi munka világából származó relikvia, mivel nem tud meglenni az aktorok és a nézők egyidejű jelenléte nélkül." (395.) Bár ezen zárópasszust a jelenlét sokszorosan terhelt és a járványhelyzet okán (kényszeresen) újradefiniált fogalma szempontjából érdemes továbbgondolni, egy mindenesetre az első laptól az utolsóig bizonyos: Kotte úgy konstruálta meg színháztörténeti gépezetét, hogy a benne foglalt színházi formák és szcenikus folyamatok száma a végtelenségig bővíthető legyen. Vagyis: nincsenek sem előzetesen teljesítendő kritériumok, sem merev határok – a színházat ugyanis semmi más, csak a nézés tevékenysége hozza létre. (*Balassi*)

DÉZSI FRUZSINA

Dél-Szlovákia belakása és metamorfózisa a szlovák irodalomban

HALÁSZ IVÁN: *DÉL-SZLOVÁKIA AZ IRODALOMBAN. SZTEREOTÍPIÁK ÉS INTERETNIKUS ÖSSZEFÜGGÉSEK – JUŽNÉ SLOVENSKO V LITERATÚRE. STEREOTYPY A INTERETNICKÉ SÚVISLOSTI*

A dél-szlovákiai régió megítélése, megközelítése és megjelenítése számos markáns változáson esett át az elmúlt évtizedek szlovák irodalmában. A térség a 20. század '70-es éveitől kezdődően került reflektáltabb pozícióba, olyan szerzők alkotásai révén, mint Ivan Habaj, Ladislav Ballek és Peter Andruška, az irányába való viszonyulás azonban a kezdetektől sokszínű volt. Dél-Szlovákia fogalma az iménti prózaírók műveit egymás mellé helyezve is mintha több párhuzamos valóságot jelölt volna, melyek kiépítésében a szubjektív érzelmi viszonyulás, az elfogultság iránt is fogékony történelmi emlékezet, valamint az utóbbival járó távolságtartás olykor igen nagy súllyal estek latba. Mindennek természetesen a térség sajátos etnikai viszonyai adják az alapját, a szlovák–magyar érintkezés, amely már csak több mint ezer éves múltja

révén is – mint minden igazán hosszú kapcsolat – békés aranykorokat ugyanúgy számon tart, amiként mélypontokat is. Nekünk természetesen éppúgy nem feladatunk a két nemzet viszonyának s e kapcsolat változásainak hathatós feltárása, amiként az itt bemutatásra kerülő kötet, Halász Iván kétnyelvű monográfiája, a *Dél-Szlovákia az irodalomban [Sztereotípiák és interetnikus kapcsolatok] – Južné Slovensko v literatúre [Stereotypy a interetnické súvislosti]* sem erre vállalkozik (a könyv szabadon hozzáférhető a Selye János Egyetem online felületén). Helyette egy különösen izgalmas és tanulságos kérdést jár körül, nevezetesen azt, hogy mikor, milyen formában és mely történelmi, társadalmi folyamatok háttere előtt került be Dél-Szlovákia a szlovák és – néhány esetben – a magyar irodalmi művekbe. „A szépirodalomnak ugyanis nemcsak az etnikai sztereotípiák formálásában, hanem azok leküzdésében is fontos szerepe van. Előbb azonban meg kell ismerni hátterüket és fejlődési dinamikájukat" (7.). A kötet hasábjain egy igazán kiterjedt tabló tárul az érdeklődő szeme elé, melynek elemeit, tehát az egyes irodalmi műveket egy földrajzi régió, háttér és szimbólum, Dél-Szlovákia rendezi egymás mellé. Halász egymásba fűzött (mikro)elemzései nem a teljességre törekednek – hiszen az úgysem volna elérhető –, hanem lehetőség szerint kronologikus sorrendben, a kezdetektől és az eredőktől kiindulva, ám egészen a posztmodern jelenig terjedően tárgyalják egymás viszonylatában az irodalmi fősodor jeles alkotásainak Dél-Szlovákia-képét.

A munka eredetiségét a régió és sajátos színvilágának fókuszba állítása adja; a szlovákok és a magyarok egymás irodalmában megjelenő alakjairól, az azok ábrázolásakor működtetett, vissza-visszatérő, majd idővel elhalványuló sztereotípiákról, s egyáltalán a két irodalom összefüggéseiről előtte már mások is értekeztek. A teljesség bármiféle igénye nélkül a közelmúltból említhető Marta Fülöpová monográfiája, az *Odvrávajúce obrazy* ([Feleselő képek] 2014), mely a 19. századi magyar és szlovák próza összehasonlításával mutatott ki parallel megoldásokat a másik nemzethez tartozó szereplők karakterépítésében. Käfer István mára már klasszikusnak mondható *Vzájomnosti slovensko-maďarské* ([Szlovák-magyar kölcsönösség] 1984) című munkája a két nemzet irodalmának kapcsolódásairól értekezett, Žilka Tibor pedig több tanulmányban is – pl. *Južný klorit v slovenskej próze* ([Déli színvilág a szlovák prózában] 1981), *Etnicita ako prostriedok stereotypizácie (literárnych) postáv* ([Az etnikai hovatartozás mint az (irodalmi) alakok sztereotipizálásának eszköze] 2018) – foglalkozott a déli szereplők és a déli jellegzetességek megjelenésével a szlovák irodalomban. A 19. és a 20. századi szlovák irodalom, a közép-európai interetnikus kapcsolatok, valamint a regionalizmus iránt éppúgy érdeklődő Halász Iván korábbi munkái ugyancsak érintették már a kérdéskört. Közülük is kiemelkedik két monográfiája, a *Bevezetés a modern Szlovákia tanulmányozásába: a modern Szlovákia kézikönyve* (2008), amely a rendszerváltástól kezdődően 2007-ig tekinti át a Szlovákiában végbement politikai és társadalmi változásokat, valamint az *Uhorsko a podoby slovenskej identity v dlhom 19. storočí* (A Magyar Királyság és a szlovák identitásformák a hosszú 19. században] 2011), amely a soknemzetiségű Magyar Királyság háttere előtt tárgyalja a szlovák identitás alakulástörténetét. Mivel a szerző történészként és jogászként is ismert, munkáiban az egyes tudományterületekhez köthető megközelítési módok soha nem önmagukban állnak, de az elemzett kérdéskörök azok kölcsönhatásában kerülnek tárgyalásra.

Amiként a modern regionális tanulmányok is a régiók három szintjét különböztetik meg, a *Dél-Szlovákia az irodalomban* című munka is a legkiterjedtebb – makro- – szinttől halad a szűkebb közegek – mezo- és mikrorégiók – felé. Az előszót leszámítva a monográfia hat nagyfejezetből épül fel, melyekben az egykori szlovák területi koncepciók felől indítva a mai Szlovákia kialakulásán és irodalmi belakásán át jutunk el a dél-szlovákiai közeg ábrázolásának variánsaiig. Külön szakasz foglalkozik azonban a szlovákiai irodalmi művek magyar(ság)képével, Pozsony mint szlovák főváros korai irodalmi manifesztációival, a lévai mikrorégió ábrázolásának variációival s egyáltalán a többnemzetiségű szlovákiai kisváros(ok) irodalmi képével is. A fejezetek bár rendre összekapcsolódnak – az egyik precíziósan veszi górcső alá a másik által felvetett valamely szűkebb jelenséget –, mégis önmagukban is megállják a helyüket, tanulságaik pedig nemcsak a kiterjedt előismeretekkel rendelkező szakmai, akadémiai közönség, hanem a téma iránt érdeklődő laikus olvasók számára is könnyen kinyerhetők.

A szlovák irodalmi földrajz dinamikája című fejezet történettudományi alapozással nyit, hiszen végigveszi a 19. és 20. századi szlovák területi koncepciókat, gondolva itt többek között Csaplovics János néprajzi-nemzetiségi térképére, Pavol Jozef Šafárik tervezetére, majd az 1848/1849-es koronatartományi, valamint az 1861-es turócszentmártoni memorandum-gyűlés Felső-magyarországi Szlovák Kerületére. Az egykori Komárom és Esztergom vármegye, valamint a Csallóköz ezeknek a tervezeteknek még nem képezték a részét, ilyenformán azok különösebb szlovák irodalmi előképpel sem rendelkeztek, szemben például Budapesttel vagy Békéscsabával, ahol jelentős szlovák enklávék éltek. Dionýz Štúr, majd Jozef Hložanský-Balej Fehér-Magyarország koncepcióinak taglalása után végül eljutunk a vízválasztó 1918-as évhez, amikor is a megalakuló Csehszlovákiában a saját specifikumokkal bíró dél-szlovákiai régió fokozatosan ugyancsak elnyerte a maga kereteit. Ekkor még egyértelműen egy virtuális és szimbolikus térségről beszélhettünk, amely sem előképpel, sem központtal nem rendelkezett – utóbbi kijelölése ma is nehézségekbe ütközne. „Ezen kívül ez a terület eltérő szerepet játszik az egyes nemzeti narratívákban. Cseh és szlovák oldalon eleinte félelmekkel kapcsolódott össze a magyar irredentizmussal szemben, […] [m]agyar oldalon pedig idővel felvette a nemzetileg védekező régió jellegzetességeit" (15.). 1918 után a szlovák politika és irodalom olyan térségek belakásához is hozzáfoghatott, melyek korábban nem bírtak számára primátussal. Halász a 19. századi szlovák irodalom fejlődési térképének megrajzolása, valamint a szerzők területi kötődéseinek taglalása után a kelet integrálásának erővonalait vázolja. Az eredők közt Jonáš Záborský, Andrej Čorba, valamint Ján Andráščík munkásságáról értekezik, de a régió tényleges irodalmi belakására csak a 20. század derekán került sor, mindenekelőtt Anton Prídavok (pl. *Svitanie na východe* [Virradat keleten]) és Jolana Cirbusová (pl. *Cez zatvorenú hranicu* [A lezárt határon át]) alkotásai révén; utóbbi több helyütt taglalta a szlovák-magyar kapcsolatokat is. Az utolsó nagy régió, Dél-Szlovákia szlovák irodalmi belakására csak a 20. század 70-es éveiben került sor. E területsáv irodalmi lenyomatai korábban csak a magyar szerzők, Jókai, Mikszáth, Madách és Krúdy műveiben tűntek föl, akik egyébként számos szlovák szereplővel dolgoztak, tanúskodva a két etnikum együttéléséről, jóllehet, az ő alkotásaik a mai Szlovákia egészének őrzik lenyomatait. Magyar vonatkozásban a későbbiekben úttörőnek bizonyult az 1936–37-ben megjelent, négykötetes *A szlovenszkói magyar írók antológiája* Dallos István és Mártonvölgyi

László szerkesztésében, amely a korabeli csehszlovákiai magyar irodalmi jelen feltérképezésével a két nemzet irodalma közti párbeszéd kialakítását is célul tűzte ki. Utóbbi törekvésben az 1950-es években induló szerzők, többek között Cselényi László, Duba Gyula, Tőzsér Árpád, majd Grendel Lajos ugyancsak oroszlánrészt vállaltak, az *Irodalmi Szemle*, valamint a Madách Könyvkiadó intézményes hozzájárulásával.

A *Dél-Szlovákia és a déli színvilág a szlovák irodalomban* című fejezet fókuszában három szerző, Ivan Habaj, Ladislav Ballek és Peter Andruška munkássága áll, akik rendkívül eltérő Dél-Szlovákia-képet alakítottak ki műveikben. Amíg Andruška alkotásai (pl. *Hodiny s kukučkou* [A kakukkos óra]) jószerével ignorálják a térség etnikai sajátosságaiból, a szlovák–magyar interetnikus kapcsolatokból adódó potenciális és történelmi konfliktusokat, ezáltal egyszersmind harmóniát is teremtve, Habaj művei (pl. *Dolniaky* [Alföld] és trilógiája, a *Kolonisti* [Telepesek]) konzekvensen ellenséges, elnyomó magyarságképet ábrázolnak, egy nemzeti-történelmi szempontból markánsan elkötelezett valóságolvasatot közvetítve, mindeközben pedig a kolonisták patetikus ábrázolását nyújtva. Ladislav Ballek számára ellenben a Dél a multietnikus és egzotikus fogalmakkal olvad egybe, melynek lenyomataként tekinthetünk a szerző képekben tobzódó, burjánzó prózanyelvére is. Műveinek (*Južná pošta* [Posta délen], *Pomocník* [A segéd], *Agáty* [Akácok]) visszatérő helyszíne az alternatív, határmenti lpolyság, melyet ő maga Palánknak nevez, amelyen többször is átvonulnak a történelem viharai, jóllehet azok tapasztalatát maga is csak saját nemzete szemszögéből közvetíti. A fejezetben szó esik az Alföld terminus jelentésváltozásairól is, amely 1918-előtt a jelentős szlovák enklávék révén a mai Magyarország dél-keleti régióit, később azonban Dél-Szlovákiát jelölte. Utóbbi jelentésmódosulásban oroszlánrész jutott a Habaj–Ballek–Andruška alkotta déli triász munkásságának, kiknek nevéhez köthetjük a hagyományos déli színvilág megalkotását is, a maga lomblevelű erdeivel, buja melegségével és végtelenbe vesző síkságaival, a hagyományos szlovák táj, a hideg, hegyes, tűlevelű észak ellenpólusát adva. Halász műve 77-ik oldalán táblázatba rendezi a két régió és pólus egymáshoz képesti, szimbólumszerű sajátosságait a hárs–akác, vidékiesség–városiasság, stabilitás–dinamizmus, tisztaság–bujaság, mérsékeltség–vadság, homogenitás–heterogenitás ellentétek mentén, melyeket korábban maga is részletekbe menően elemzett a művek egymáshoz képest is eltérő tapasztalatai révén. A fejezet záró, az 1989 utáni szlovák irodalom Dél-Szlovákia- és magyarságképét tárgyaló szakaszában Peter Pišťanek (*Rivers of Babylon*), Daniela Kapitáňová (*Kniha o cintoríne* [Könyv a temetőről]), Pavol Rankov (*Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* [Szeptember elsején (vagy máskor)]), Koloman Kocúr (*Sracia zbraň* [Szarfegyver]) és Peter Balko (*Vtedy v Lošonci. Via Lošonc* [Akkor Lošoncon. Via Lošonc]) művei kerülnek előtérbe, melyek mikroelemzései mind azt igazolják, hogy a szlovák irodalom folyamatosan felszámolja a történelmi tapasztalatokból fogant előítéleteket, s egyre inkább természetesként kezeli a nem is csak szlovák–magyar, de ténylegesen multietnikus közeget. Közben pedig a kortárs világ- és posztmodern irodalom tendenciáihoz is igazodik, amennyiben leszámol az ideológiákkal – vagy görbe tükröt állít nekik –, több szemszögből közelít a korábban sokszor egyoldalú történelmi emlékezethez, felszámolja a tabukat, a nyelvi korlátokat – magyar nyelvű beékelésekkel is dolgozva –, és akár a spekulatív fikció eddig peremre szorított zsánerkódjait is dinamizálja műveinek világépítése során. Ilyenformán, bár már más értelemben, mint korábban, de a Dél

„továbbra is őrzi konfliktusos potenciálját a szlovák irodalomban és fokozatosan egyre mágikusabb térséggé válik, amely képes az inspirációra" (76.).

A *Dél-Szlovákia az irodalomban* harmadik fejezete egy kronológiai csavar révén ismét a tulajdonképpeni kezdetektől tekinti át a szlovák irodalmi művek magyarságképét, a klasszikus alkotásoktól (Ján Chalupka, Svetozár Hurban Vajanský, Milo Urban, Božena Slančíková-Timrava, a 20. századból pedig Ladislav Nádaši-Jégé, Gejza Vámoš, Zuzka Zguriška, Vladimír Mináč és mások műveitől) haladva az iménti fejezetben is tárgyalt 1989 utáni opusokig. Mivel a szlovák nemzeti megújhodástól kezdődően a nemzetépítés a magyar dominanciájú elődállam berkein belül, annak korlátozásai között történt, a magyarok a kezdetekkor óhatatlanul negatív szereplőkként tűntek föl, a hatalmat, a domináns többséget és népréteget, később pedig a hivatalnok-dzsentri embertípusát képviselve, igaz, az elmagyarosodott szlovákok – az úgynevezett „magyarónok" – adták a nemzetileg is elkötelezett művek negatív típuskarakterét. A déli triász esetében Habaj működteti leginkább a negatív sztereotípiákat, Andruška és Ballek azonban már árnyalják ezt a képet. Náluk „a magyarok már nem az államhatalom képviselői, ellenkezőleg, alkalmazkodniuk kell az új hatalmi viszonyokhoz. Vállalkozókészségük, dinamizmusuk került előtérbe, valamint a gyakran emlegetett déli bujaság és élvhajhászás. [...] [A] szocialista Csehszlovákiában élő magyarok már alig különböztek a szlovák többségtől, hasonló örömeik és gondjaik voltak" (87–88.). 1989 után Pavol Vilikovský és Grendel Lajos műveivel a sztereotípiák ironikus és parodisztikus ábrázolása mellett az újraértelmezés tendenciái kerültek előtérbe a szlovák irodalomban; közösen jegyzett alkotásuk, a *Slovenský Casanova* (Szlovák Casanova) ennek mintapéldája, amiként Vilikovský *Krutý strojvodca* (Kegyetlen mozdonyvezető) című alkotása is. A fentebb értékelt 1989 utáni műveket olvasva pedig a befogadónak egyre inkább az az érzése támad, hogy a jelen magyar kisebbségének pozíciója „bizonyos túlzással – egyre inkább kezd hasonlítani a szlovákok helyzetére a 19. századi magyar irodalmi művekben" (91.).

A monográfia hátralévő három fejezete a mikroszintű régiók vizsgálatára vállalkozik, s mivel ezek a szakaszok terjedelmükben is elmaradnak a korábbi fejezetektől, közösen tárgyaljuk őket. Elsőként Pozsony kerül górcső alá, ám legalább annyira történészi, mint irodalomtudományi szempontból, a szakasz fókuszában pedig a város 1918 utáni belakása, előbb csehszlovák, majd szlovák többségű fővárossá formálása áll. A város lakossági összetételének változásairól, az impériumváltás folyamatáról, az annak következtében létesülő új (cseh)szlovák intézmények (Szlovák Nemzeti Színház, Komenský Egyetem) megalapításának körülményeiről és nehézségeiről egyaránt olvashatunk, s mindezt Ján Hrušovský *Umelci a bohémi* (Művészek és bohémek) című személyes élménybeszámolókon alapuló könyvének részleteivel kísérve. A fejezet az első néhány évben Pozsonyba érkező művészek tevékenysége, a *Zlatá fantázia* (Arany Fantázia) nevet viselő vendéglőben formálódó pozsonyi szlovák bohémvilág kialakulása kapcsán is értekezik, ahogy elemzi Ladislav Nádaši-Jégé *Alina Országová* című regényének, illetve Ivan Horváth rövidprózáinak Pozsony-olvasatát is. A korábbiakkal ellentétben a fejezet sajnos nem követi végig a város irodalmi manifesztációinak sorát a jelen irodalmáig, s nem is dolgozik oly kiterjedt tablóval, jóllehet a szerző még az előszóban megjegyzi, hogy a másik meghatározó szlovákiai város, Kassa kapcsán is érdemes volna elkészíteni a pozsonyi változásokat elemzőhöz hasonló dolgozatot.

Mindezek tehát, könnyen lehet, a jövő tervei. A következő rész Léva városát állítja fókuszba, s olyan irodalmi műveket elemez, amelyekben annak többnemzetiségű volta, urbánus lakosságának belső rétegződése s lakosainak borászat iránti vonzalma egyaránt előtérbe kerülnek. A szakasz a magyar Féja Géza (*Bölcsődal*), a szlovák Anton Hykisch (*Atomové leto* [Atomnyár]), valamint a szlovákiai magyar Grendel Lajos műveinek vizsgálatát adja. A magyar és a szlovák irodalmi kánonban egyaránt kitüntetett szereppel bíró Grendel *New Hont*ja már külön fejezetben kerül górcső alá, az ugyanis nem azonosítható pusztán a szerző szülővárosával, Lévával. New Hont a groteszk és abszurd dél-szlovákiai, multietnikus kisváros prototípusa és szimbóluma, ami a maga helyezkedő, alkalmazkodó, gyarló és mégis emberi karaktereivel jelképpé lett az irodalomban, s „a mű tulajdonképpen a kisvárosi közép-európaiság egyik általános érvényű alkotásaként is felfogható [...]. A legtöbb hős élni akart, és azt, hogy a többiek is élni hagyják, legalább részben úgy, ahogy ő szeretné. Ez nem csekély kívánság. Élni és élni hagyni a legszebb kívánságok közé tartozik ugyan, de kivitelezése nem olyan könnyű még a szép, dimbes-dombos közép-európai tájakon sem" (131–132.). Léva mikrorégiója Halász Iván kitűnő választása volt, hiszen a hivatkozott szerzők révén több különböző etnikum irodalma felől sikerült bemutatni a várost, s ez akkor is igaz, ha az alkotások nem egyazon kor Lévájának lenyomatát őrzik. Megítélésem szerint Pozsony és Kassa kapcsán ugyancsak érdemes volna hasonló vizsgálatot folytatni, hiszen a két város – s különösen az első – a szlovákiai magyar szerzők alkotásaiban ugyancsak kitüntetett szerepet tölt be.

Noha a szlovák–magyar interetnikus kapcsolatok vizsgálata az elmúlt években mindkét nemzet szakírói számára, megannyi társadalomtudományi fronton különösen termékeny talajnak bizonyult – ezáltal is jelezve a 20. századi események nyomán fogant idegenkedés mind markánsabb háttérbe szorulását –, Halász Ivánnak sikerült egy igazán eredeti, mindezidáig fel nem tárt megközelítés alapján tárgyalnia Dél-Szlovákia és egyszersmind az ott élő magyarok megítélését a szlovák irodalmi művekben. Külön kiemelendő a szerző azon gesztusa, hogy kétnyelvű kötetként jelentette meg a munkáját, amivel nemcsak amellett foglal állást, hogy a mindkét nemzetet érintő kérdéseket taglaló művek mindkét fél számára elérhetőek kéne legyenek, ezáltal is közelebb hozva és belsővé téve a diskurzust, de megszólalásmódjával igazolja azt is, hogy az érzékeny kérdések is taglalhatók kritikusan és korrektül úgy, hogy egyik felet sem éri sértés. Halász Iván munkája már csak az iméntiek miatt is követendő példa lehet, hiszen, mint a magát sok nép és vérvonal fiaként aposztrofáló lírai én is megjegyzi József Attila *A Dunánál* című versében: „A harcot, amelyet őseink vivtak, / békévé oldja az emlékezés / s rendezni végre közös dolgainkat, / ez a mi munkánk; és nem is kevés". (*Selye János Egyetem Tanárképző Kar*)

BAKA L. PATRIK

Az „úgynevezett” szlovákiai magyar irodalomról

Csehy Zoltán: *Arctalanság, arcadás, arcrongálás. Önláttatási stratégiák és diszkurzusretorikák kisebbségi kontextusban*

A Csehy Zoltán értekezői életművét ismerők nem csalatkoznak legújabb könyvében sem. Az elvárások maradéktalanul beteljesülnek, a rendkívül intenzív értelmezői nyelv csúcsra járatott, olykor már-már önjáróan működik. Ami azt illeti, a kötet egy-két ellentmondása, ha tetszik, hibája éppen abból fakad, hogy az írásgép zabolázatlanul söpör át olyan helyeken is, ahol tán megállás kellene, és faképnél hagyja a rendkívül magabiztos elbeszélőt is. Mindez, s az ebből fakadó nehézségek jelentősen nem vonnak le a könyv érdemeiből, csupán valamennyit.

A szerző ezúttal az „ún.” szlovákiai magyar irodalom tárgyában az elmúlt csaknem másfél évtizedben keletkezett tanulmányait gyűjtötte össze (a legrégebbi 2007-es, a legfrissebb tavalyi) s szőtte egybe őket monográfiába hajló narratívában. A három, cím nélküli, számozott fejezetből álló kötet középső része jelenti a kutatások origóját, amiről a terjedelem is ad némi előzetes tájékoztatást (mintegy 120 oldal [a felhasznált irodalom nélkül számolt] 225-ből). E fejezet első két tanulmánya tulajdonképpen egy, csak két részre bontva; ezekben a „szlovenszkói”, azaz az 1918–1945 közötti (cseh)szlovákiai magyar irodalom lírai antológiái és azok kulturális-politikai kontextusai válnak a részletekbe menő vizsgálat tárgyává (*Antológiaszerkesztési elvek és önláttatási stratégiák kisebbségi kontextusban I.*, ill. *II.*), ezután az 1945 utáni sztálinista „líra” kerül sorra, szintén antológiákon keresztül, majd az ún. nyolcak antológiabeli jelentkezésének elemzésével zárul e szakasz. Ez a kronologikus tárgyalásmód a kötet egészére nézve már nem érvényes, hiszen a könyv első fejezetének egyetlen tanulmánya a kortárs szlovákiai magyar, kisebbségi („szlovmagy”) irodalom nyelvhasználatának tipologizálására vállalkozik. Az időrendiség megbillentése apró (a III. fejezet 4 írása főleg a középső részben tárgyaltak időszakába illeszkedik), de nem jelentéktelen. Ezzel Csehy éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a kortárs tendenciáknak az „ún.” szlovákiai magyar irodalom első 40 éve nem bír(t) élő hagyománya lenni. Még abban a tekintetben sem, ahogy például Balázs Imre József beszél a regionális értelemben vett kisebbségi irodalmak értelmezhetőségéről, vagyis hogy döntés, azaz olvasási stratégia kérdése, mennyiben vesszük figyelembe az ún. kisebbségi kontextust. A szlovmagy – a kifejezést idézőjel nélküli formájában nem tartalmi kategóriaként, hanem szóösszevonásként, rövidítési céllal használom – tekintetében alig-alig van módunk választásra: az az elképesztő mennyiségű és minőségű giccs, tehetségtelenség és dilettantizmus, ami a szlovmagy önprezentációs diszkurzusokban megjelent a tárgyalt időszakokban, csírájában fojtotta el az élő hagyomány utólagos létesíthetőségét. Nem lennék meglepve, ha valaki az efféle „döntések” előtti talajrendezésnek olvasná a könyvet, leginkább a hosszú antológiatanulmányokat, amelyek olykor nyersanyagszerűen hatnak maguk is, s az első letisztázás élményével ajándékozzák meg az olvasót.

Aki viszont valamiféle definícióra vagy a „van-e…” típusú unalomig ismételt kérdésekre és megválaszolásukra számít, hogy ezek valamiképpen kiolvashatók majd a

tanulmányokból, csalatkozni fog. Tegyük hozzá, szerencsére. Csehy rendkívül megengedő annak tekintetében, hányféleképpen lehet viszonyulni a szlovmagy irodalomhoz, zárszavában így foglalja össze tapasztalatait: „A szlovenszkói és a szlovákiai magyar irodalom lehet egyszerre történetileg elgondolkodtató kontinuum, irodalomtörténeti és túlélési stratégia, de lehet individuális írói életművek halmaza, melyek az összmagyar irodalmi folyamatokba belépve levetkőzik, elvesztik, esetleg a regionalizmus poétikáit megemelve áttranszformálják az ún. kisebbségi diszkurzust. Tekinthetünk rá az örök hiány irodalmaként, egyfajta irodalmi »rakétakilövő-állomásként«…" A témával professzionálisan foglakozók számára, ahogy szerintem Csehy számára is mindez egyidőben mutatkozik (meg): képlékennyé is válik így a jelenség, fantommá, örök „úgynevezetté" – a *szlovákiai magyar*, a *kisebbségi* terminusok elé gyakran kerül a könyvben az „ún." melléknév –, azaz *megnevezetté* és állítólagossá egyszerre.

Ugyanakkor Csehy mégis belemegy az „antologizáló" hagyomány játékába, hiszen olyan szerzők műveinek értelmezése kerül a könyvbe, mint Kassák vagy Márai – ők képviselik azokat az előbb szóba hozott „individuális életműveket", amelyek levetkőzik az „ún." kisebbségi diszkurzust. De nézzük egy kicsit közelebbről Márai esetét, akinek verseit Csehy értékeli a vizsgált antológiák kontextusában, és a könyv 3. fejezetében önálló tanulmányt szentel a *Zendülők* queer alapú olvasásának. Vagyis minden különösebb gond és indoklás nélkül veszi fel Márait a könyv kizárólag földrajzi-politikai alapon kijelölt anyagába. Miért érdekes ez? Ahogy azt Szegedy-Maszák is jelzi Márai-könyvében, az író már 16 évesen – azaz még a Monarchia idején – elhagyta Kassát, s oda csak egy-két hónapos időszakokra tért vissza, mielőtt (végleg) emigrált. Kassa, ahogy az közismert, ihlető forrásként, gyermek- és ifjúkori élmények színtereként, a polgári értékrend referenciatereként mindvégig ott marad Márai pályáján. Érdemes e tekintetben felidézni Szvatkó Pál 1937-es írásának egy figyelemre méltó gondolatsorát, persze tekintsünk most el a szöveget belengő esszencializmustól. Szvatkó, ahogy sokan mások, a szlovenszkóiság hangját, meghatározó szellemi irányultságát keresi, ennek kapcsán beszél Márairól, s éppen benne találja meg azt. Ez valamifajta idegenség, örök kívülállóság lenne, aminek azonban semmi köze a szlovenszkóisághoz, hanem Márai alkatának jellegzetessége. „[…] Márai a rajtunk túlnőtt szlovenszkói magyar, akiben természetesen nem kíván tudatos lenni e szlovenszkóiasság – *Isten mentse tőle* [kiem. V. G.] –, mert csak emberi és egyéni vonás" – írja Szvatkó, majd tágabb kontextusban „irodalmi nyersanyagról" beszél, „amit Pestre szállítottunk". Csehyhez is közel áll ez a felfogás, ő az „áttranszformálás" terminust használja, csupán azt teszi szóvá Szvatkónak, hogy a szlovenszkóiságot veleszületett jegyként, nem pedig konstruált diszkurzusként érti. De akkor hogyan lehetne érteni Márai vagy Kassák születésihely-alapú korpuszba helyezését? Nyugtázhatjuk: e szerzők beemelésével a szlovmagy irodalom regionális irodalommá nemesedik – Mikszáth felkészül –, s a szerző által sorolt szempontok ernyődiszkurzusa lesz. Persze Márai esetében felmerülhetne egy másik kisebbségfogalom is, de a *Zendülők* queer szempontú olvasata nem lesz deleuzeiánus.

A Deleuze–Guattari-féle kisebbségiirodalom-fogalommal ugyanis maga Csehy hozakodik elő, hiszen az erre való hivatkozással nyitja a kötet első, a kortárs állapotokról szóló tipológiai vázlatát. Deleuze-éktől veszi át a nyelv négyes felosztását, amelyet meglepő módon Balázs Imre Józsefnek tulajdonít. A kevert nyelvűség (szlovák–magyar), a hibriditás, a nyelvi beszennyezettség eseteit vizsgálva jutunk el Száz Pál legfrissebb

könyvéig: Csehy ebben látja a felvetett szempont szerinti nyelvi teremtődés csúcsát: „Kétségtelen, hogy Száz stilizálásának egyik fontos eleme a nyelvi hierarchia semmibe vétele: a közlendő és az irodalmi forma ennek megfelelően számol az idegenség egy magasabb, de rendkívüli energiákat megmozgató válfajával." Ezeken a helyeken Csehy közel jut a deleuze-i intenzitásfogalomhoz, de nem kanyarintja erre a narratívát. Ami persze azért is érthető, mert a másik elméleti hivatkozása a könyvnek – nem „alap"-ot mondok, mert nincs kidolgozva – a de Man-i arcadás–arcrongálás párosa, amely amolyan metaforikus értelmezői keretét biztosítja a narratívának, egyáltalán, a korpusz narratívába ágyazását teszi lehetővé. (Némi malíciával teszem hozzá: pedig az arcrongálás fogalma a sírfeliratok kontextusában került kidolgozásra de Mannál.) És így persze nem lesz kidolgozva Deleuze és de Man összekapcsolása sem, talán Csehy is érzi ennek, finoman fogalmazva, nem magától értetődő voltát, így a könyv elméleti karaktere nem erős. Nem baj ez, bár személyesen egy kicsit sajnálom. Így óhatatlanul másra figyelünk, némi hiányérzettel.

Hajlok arra, hogy a könyv legnagyobb érdemét a szlovákiai magyar irodalom hiányirodalomként való bemutatása jelenti. Csehy Borsody Miklós nyomán használja a fogalmat, s a problémakör egyik eredeti megfogalmazásában az erdélyi irodalommal ütköztetve vezeti elő: „Az erdélyi identitás »transzilván volta« nem is kisebbségi létesztétika, hanem önálló önértelmezési konglomerátum. Az irodalmi tett elsődlegessége szintén az erdélyiség jellegzetes jegye, mígnem a szlovenszkói irodalomban az irodalom hiányáról szóló vita a domináns", ami leginkább a dilettantizmusról szóló kritikai diszkurzusban érhető tetten. A szlovmagy irodalomkritika eredeti hagyománya ez! Csehy számos idevonatkozó írást citál. A hosszan tartó dilettantizmus-vita résztvevői közt lehet említeni Szvatkót, Turczelt, de akár Fábryt is. Ugyanakkor a helyzetet bonyolítja, hogy ugyanezek a szerzők pályájuk egy-egy szakaszában áldozatul esnek a dilettantizmus csábításának, sőt, a különféle szerepidentitások felajánlásával – Fábry emberirodalma például – elő is segítik a megszületető irodalmi szövegeknek az esztétikain túl való padlót fogását. Ezen folyamatok genezisét kiválóan fejti fel a könyv.

Ugyanakkor joggal szabadkozik szerzőnk, amikor saját módszerére reflektál könyve bevezetőjében. Zs. Nagy Lajos híres feledés-metaforájából kiindulva (*Vers a Förtelmes Kaszálógépről*) írja, hogy könyve „*ha nem is túlélőkre vadászik* [kiem. V.G], arra kíváncsi, miként, milyen beszédmódokban lehetett és lehet beszélni kisebbségi, regionális, transzkulturális esztétikáról..." Az idézet második fele maradéktalanul teljesül, az első fele azonban nem – mert nagyon sokszor tűnik úgy, hogy túlélőkre vadászva az „irodalmi tény" (Csehy kifejezése) legapróbb megnyilvánulásait is képes kihámozni egészen gyenge szövegekből, vagy legalábbis tulajdonítani nekik olyanokat. Csehy olvasói attitűdjét rokonnak érzem a Morvay Gyula verseit olvasó Illyésével (talán nem véletlenül idézi hosszabban szerzőnk): „[...] megesik, hogy a sok bosszantó kanyar után valami kedves kis térre bukkan az ember és megállapítja, hogy a vers különös világának teremtőjében mégis van valami ízlés, vagyis hogy a rossz vers írójában van némi tehetség, amiből még lehet valami." Csehy legfőbb cselekedete, könyve középső szakaszában, hogy hajlandó a legrosszabb verseket is előítéletmentesen szorosan olvasni, irodalmi tendenciákba és líranyelvi hagyományokba (Petőfi, Ady, többi nyugatos, expresszionizmus, Whitman stb.) illeszteni őket. Egyik kedvencem a következő mikroelemzés: „Gazdik Róbert giccsköltészete különösen visszataszító

rózsaszín érzelgősségével (*Első szerelem* címmel románcot is írt), mely csak azokban a pillanatokban képes valamelyest verssé szerveződni, amikor a szerelmi vágy a vallásos líra himnikus hagyományaival keveredik." De az is érdekes, ahogyan a viszonylag tehetségesebb – számomra egyébként szinte olvashatatlan – Győry Dezső tézisköltészethez való hozzájárulását méltatja: „Amennyi eredményt Győry programja a szociográfiai indíttatású tézisköltészetben hozott, legalább annyit ártott az irodalom szabadságának és öntörvényűségének." És még egy megértő mondat: „A legközelebb Ady érvényes imitálásához Ölvedi László jutott."

Az idézetek sorjázhatók persze, de bevallom, elbizonytalanítanak az efféle szakaszok: Csehy minden szándéka ellenére nem a giccs (megszüntetve) megőrzéséről van-e szó? A giccs *becsábítása* az irodalomtudományba az irodalomtudomány artisztikus nyelvén. Ez a nyelv végig magas fordulatszámon pörög, mintha minden hatást, mozdulatot magába akarna integrálni. De akkor életképes és előremutató leginkább, amikor jelentkezik az éppen elemzett tárgynak valamiféle szövegellenállása is. Az utóbbi esetekben teljesen megfontolandóvá válhatnak Csehy rekanonizációs javaslatai Forbáth Imrével, Jarnó Józseffel vagy másokkal kapcsolatban. Még akkor is, ha nagy földrengésekre magam nemigen számítanék… (*Reciti*)

VIDA GERGELY

Eredet

MATICSÁK SÁNDOR: *A MAGYAR NYELV EREDETE ÉS ROKONSÁGA*

Maticsák Sándor a Debreceni Egyetem Finnugor Nyelvtudományi Tanszékének habilitált egyetemi tanára és tanszékvezetője. Számos önálló kötete jelent meg, amely érthető, élvezhető, de mégis kellően tudományos stílusban szól a „szélesebb befogadóréteghez", az ún. „művelt nagyközönséghez": pl. *Vándorló napok. A hét napjainak megnevezése az európai nyelvekben* (2006); *The Beginnings of Mordvin Literacy* (2017); *A mókusbőrtől az euróig. Pénznevek etimológiai szótára* (2018). Könyvei egyetemi segédanyagként elsősorban történelem, magyar, illetve finnugor nyelvészet szakokon hasznosíthatóak. A Gondolat Kiadó 2020-ban olyan hiánypótló művet adott ki, amely nemcsak magyartanároknak foglalja össze és elemzi a finnugor nyelvek családfáján számon tarott magyarról kialakult diakronikus képet, hanem minden olyan érdeklődőnek is segítséget nyújthat, aki behatóbban szeretné megismerni vagy tanulmányozni a rokonság kérdését, valamint a magyar nyelv eredetét és önálló életében végbement nyelvtörténeti változásait.

Az előszóban (9–12.) olvasható, hogy a kötet 8 fejezete egyfajta „nyelvészeti-őstörténeti svédasztalt" kínál, ebben a szerző felmenti magát a témakör egységes kezelhetőségének felelőssége alól, hiszen valóban nagyon szerteágazó egy nyelvről és eredetéről nyilatkozni, különösen 590 oldalon, akadémiai szinten. Nem elvárható az átlagolvasótól, hogy végig is olvassa a könyv minden oldalát, ugyanakkor az elvárható, hogy a fejezetek tanulmányozása után belássa a legfontosabb üzenetet: a magyar nyelv mintegy 300 éve komoly, tudományos (nyelv)eszközökkel és érvek-

kel, bizonyítottan finnugor (uráli) eredetű. A nyelvrokonság kérdését pedig továbbra sem illendő összemosni a néprokonsággal, akár a régészet vagy az orvosgenetika legújabb eredményeivel.

Az első nagyobb fejezet (13–28.) a magyar nyelv helyét mutatja be a világ nyelvei között. A közhiedelemmel ellentétben a magyar nem fog kihalni a közeljövőben, ugyanis nem kis nyelv, 70. a világnyelvi, 16. az európai nyelvi listán. A világnyelvek száma változik, hiszen ma már a különféle nyelvek önállósodása nem a Trubeckoj-féle nyelvterjedés-elmélettől függ, hanem elsősorban szubjektív, társadalmi, politikai, sőt gazdasági kérdés: pl. kínaizáció, ruszifikáció. Sajnos a mai magyar (szélső)jobboldali eszmevilág még mindig erősen finnugrisztikaellenes (67.). A nyelvtanulást, nyelvi presztízst természetszerűleg befolyásolja a történelmi és kulturális háttér. A nyelvtipológia nyelvtörténetileg szintén változhat. A magyar nyelv jelenleg agglutináló (ragozó), amely alapján ugyan mondható párezer nyelv tipológiai rokonának, de: „Az egyazon tipológiai osztályba tartozó nyelvek nem feltétlenül sorolhatók ugyanabba a genetikai kategóriába" (27.).

Bölcselkedőnek tűnik, de mégis igaz: a népnek eredete van, a nyelvnek eredetei vannak. A globalizáció és különösen a világtérképet tarkító migráció, népvándorlások folyamatosan világméretű nyelvi és genetikai sokszínűséghez vezetnek. Az identitást meghatározza, hogyan nevezi magát egy nép, illetve hogyan nevezik mások. Nyelvünk esetében a belső-külső népnév etimológiája máig problematikus, megnyugtatóan nem sikerült a szógyököket megfejteni. Az még problematikusabb, hogy az archeogenetika nem egy népet, hanem egy populáció jellegzetességeit vizsgálja. A nem körültekintően levett DNS-minták káros következetlenségekhez vezethetnek, és kiszabadítják a szellemet a palackból. A mai magyar közvéleményben csak annyi tudatosul, hogy a finnugor gének létének hiánya miatt nem lehetünk finnugorok. Ez paradoxon, mert igaz: nincsenek finnugor gének! De nincsenek hun, szkíta, szarmata, egyéb gének sem, a genetika nem nyelvészeti stúdium, hanem a biológiai öröklődés és az élőlények variációjának tudománya (29–58.).

Noha az indoeurópai nyelvcsalád ágainak nyelvei még a laikusok számára is rendkívül hasonlóak, a magyar esetében a nyelvi elszigeteltség a szubjektív kiváltó oka az „őstörténeti manipulátorok és csodabogarak" megjelenésének (59–74.). Ők a legnyilvánvalóbb nyelvészeti (alap)műveltséget figyelmen kívül hagyva „délibábosítanak". Velük komoly nyelvészeti előképzettséggel sem érdemes vitázni, ahogyan a neves turkológus, V. V. Radlov mondta: „attól, hogy valaki madár, még nem ornitológus" (66.). Jómagam szintúgy különbséget teszek például japanológus és magyar–japán rokonító között. Csak előbbit nevezem tudósnak, akivel érdemes nyelvészeti alapú, objektív vitát folytatni.

A magyar nyelv rokonsága tekintetében németajkú tudósként vizsgáló következtetésekre jutó Budenz József vagy Hunfalvy Pál önhibájukon kívül lettek a Habsburg-összeesküvés lelketlen hívei. A magyar önbecsülést a „halszagú" rokonságtudat terjesztésével tiporták el. A legvérmesebbek még a történelemhamisítástól sem riadtak vissza. A hazatelepülő emigráns „nyelvészek" és „őstörténészek" nem szellemi, hanem materiális javaikban megerősödve a 21. században gyakorlatilag bármit kiadhatnak cenzúrázatlanul. Az ezoterikus tanok megjelenésének korlátlanságáról, az észszerű, kritikai gondolkodás hiányának problémájáról érezhetően és érthetően maga a szerző sem tud elfogultság nélkül írni: „a nyelvészet e téren különösen hátrányban van,

mert például a szabályos hangmegfelelések rideg rendszere vagy az alaktani elemek egyezősége még a befogadóbb közeget is komoly szellemi erőpróba elé állítja, nemhogy a finnugor eszmében világméretű összeesküvést sejtőket-tudókat" (74.).

A tudománytalan elméletek és a visszaszorításukra tett igényes, szakmailag megalapozott tudományos kísérletek napjainkig párhuzamosan hatnak. A sokszor emigráns rokonítók nyelvészeti képzetlenségüket gazdag fantáziával helyettesítik, random szóteremtésekkel, hang- és alaktani megfelelésekkel manipulálnak, amelyből végzetesen elhibázott következtetést vonnak le: a magyar a világ ősnyelve. Természetes, hogy a legtöbb nyelv beszélője verseng egyfajta ősiségért. Általános és téves nézet azonban, hogy egy nyelv „minél ősibb, annál értékesebb". A magyarnak sok ősinek tartott nyelvvel akad nyelvtipológiai egyezése, de ennél tovább sajnos nem jutunk, mivel az eurázsiai paleolitikum földrajzi areáiba nyelvészeti eszközökkel nem tudunk leásni, „a csontok ugyanis nem beszélnek". Két nép huzamosabb együttélése sem feltétlen jelent közös nyelveredetet. A törökségi népekkel való többszáz éves együttélés sem volt elég nyelvtani szabályrendszerünk felborításához. Agyagási Klárával egyetértve mondhatjuk: „a magyarság a törökséggel folytatott kapcsolatai során finnugor nyelvű, de török műveltségű néppé vált" (110.). Mivel korábban számos szakirodalomban minősítették e kísérleteket (főként Zsirai Miklós: *Őstörténeti csodabogarak* 1943; Hegedűs József: *Hiedelem és valóság. Külföldi és hazai nézetek a magyar nyelv rokonságáról* 2003; Rédei Károly: *Őstörténetünk kérdései. A nyelvi dilettantizmus kritikája* 2003), Maticsáknak elég néhány hajmeresztő, szórakoztató, ugyanakkor groteszk példát hoznia (75–150.). Összegzésnek elegendő Péterfai János István szavait olvasni: „Ma, egy magyar származású és magyar anyanyelvű ember azonnal felismeri a magyar nyelvet, akár sok tízezer éves felirat formájában, vagy akár az űrből jövő üzenet formájában." (141.) A (ős)magyar rovásírás felfedezése, térnyerése és mitizálása nem javít a helyzeten, ugyanis sokan képtelenek elfogadni, hogy az írásrendszer kultúrtörténeti hatások függvénye (151–158.).

Az egyetemisták, illetve nyelv- és történelemszakos kollégák korrekt továbbképzésére az *Uráli (finnugor és szamojéd) népek és nyelvek* fejezet (159–328.) tanulmányozása a legalkalmasabb. Széleskörű tájékoztatást kapunk az uráli nyelvet beszélő népekről, akiket 4 földrajzi areába sorolhatunk: a) Kárpát-medence; b) Skandinávia és Baltikum; c) Volga és Urál közötti terület; d) Nyugat-Szibéria. Maticsák az államalkotó népek (magyar, finn, észt) mellett a kisebbségben élő (oroszországi köztársaságok, autonóm körzetek) népeket mutatja be történelmi, nyelv- (hang-, alaktani) és írástörténeti, nyelvpolitikai, irodalmi, néprajzi szempontból. Szól a beszélői létszámok alakulásáról, revitalizációs törekvésekről. Az arányok a történelmi és nyelvészeti bekezdések között természetszerűleg változnak a népcsoport nagyságához mérten (pl. bő a finn, szűk a võru). Tanulságképpen elmondható, hogy az oroszországi uráli (sőt egyéb kisebbségi) népek helyzete, bármennyire is kozmetikázzuk a számokat, nem túl kedvező, az anyanyelvhasználati arány általában kb. 60%: „Pozitív változást az iskolarendszer átalakítása, a valós nyelvi jogok biztosítása, a nyelvi presztízs felemelése, a nyelvi tervezés előtérbe helyezése jelenthetne." (327.) Minden alfejezet végén bőséges, tematikus szakirodalomjegyzék segíti a további kutatásokat, amelyek közül kiemelném a chrestomathiákat és a nyelvpolitikával, nyelvi jogokkal foglalkozó friss szakirodalmat.

A nyelvrokonság bizonyítékait a már jól ismert és alaposan kidolgozott kontrasztív nyelvészeti rendszerben mutatja be a szerző (329–430.). Az alapnyelvi szókészlet korpusznyelvészeti eszközökkel vizsgálható. Az elektronikusan hozzáférhető uráli etimológiai szótár a mai napig a legátfogóbb, legmegbízhatóbb forrása a szótörténeti vizsgálatoknak. Fontos megjegyezni, hogy sokan azért támadják a finnugor nyelvészeket, mert egy hipotetikus szótárra építik kutatásaikat. A többség azonban immunis a szemantikai változásokra: jelentéstapadás, jelentésbővülés, jelentésszűkülés. Nem találnak rendszert az ősi szókészlet jelentéstani, sem az alapnyelvi szófajok kategóriáiban, legkevésbé a szabályos hangmegfelelésekben, sem az eltérésekben. Az pláne nem érdekli őket, hogy mindezek nem csak a magyarral rokon nyelvek vizsgálatában elfogadott nyelvészeti módszerek. Maticsák bemutat néhány indoeurópai példát is, hogy a kétkedőkkel szemben ismét objektíven járjon el: germán, újlatin, szláv, törökségi nyelvek. Ennek ellenére állítom, hogy az egyébként folyamatosan változó nyelvek vizsgálatakor továbbra is ömlenek majd a teljesen önkényes szóhasonlítások.

Természetes igénye minden népnek, hogy tudja, identitása hogyan áll össze. Az őshazakutatást ma már a természettudományos módszerek széles spektruma segíti: pl. palinológia (virágpollen-elemzés), radiokarbon-meghatározás. A nyelvtörténészek többsége egyetért abban, hogy az őshaza az Urál-hegység környékén lehetett. Abban oszlanak meg a vélemények, hogy melyik oldalán és milyen széles sávban: nyugati vagy keleti, európai vagy ázsiai. A legérdekesebb, egyben leghajmeresztőbb őshazaelmélet a finnektől ered: Wiik és társai egyenesen azt állították, hogy a finnek/finnugor ősök Európa őslakosai, akik uralták az indoeurópai ősnyelvet. Nyelvészeti eszközökkel kb. az i. e. 6. évezredig tudunk visszamenni, de ez a 8000 év is számtalan nyelvészeti, történelmi csavart, meglepetést, prekoncepciót és hiátust tartogat. A magyarság bejövetele a Kárpát-medencébe sem egy évben (a honfoglalás 896-os legendája) történt, hanem évtizedes távlatokban érdemes gondolkodni. Nyelvészeti bizonyíték korábbi időkre sajnos továbbra sem áll rendelkezésre (431–462.).

A finnugor nyelvtudomány rövid története (463–472.) nem is annyira rövid, hiszen norvég utazók már a 9. században feljegyeztek szóegyezéseket a lapp és karjalai finnek nyelvében. A finnugor nyelvek rokonságának komolyabb, célzott kutatása azonban csak a 18. században indult meg, amely magával hozta a finnugor írásbeliség felfedezését, kéziratos munkák felkutatását, nyelvemlékek mentését, szókincs és néprajzilag értékes tárgyak gyűjtését precízen tervezett és szervezett, néhol kalandvágyó, néhol tudományos igényű, felvilágosult expedíciók segítségével. A felbecsülhetetlen értékű, felhalmozott nyelvi anyag máig értő nyelvészek általi feldolgozásra vár, akik képzettek a történeti-összehasonlító nyelvtudományban. A 18. században a finnugor nyelvrokonság magyar bölcsőjénél még egy csillagász, Sajnovics János (*Demonstratio* 1770) és egy orvos, Gyarmathi Sámuel (*Affinitas* 1799) álltak. A „halzsíros atyafiság" lelki megpróbáltatásaiból csak a 19. század második felében sikerült szellemileg kikeveredni, így a finnugor nyelvtudomány tényleges megszületése az 1870-es évekre datálható. A finnugrisztika aranykora sajnos lecsengett. Számos hazai tanszék, illetve a hagyományosan fontos kutatóbázisok megszűnése, csökkenő finnugor szakos vagy speciálkollégiumos hallgatói létszámok jelzik,

hogy – ellentétben azzal, ahogyan a kötet előszavában Maticsák írta: „*A nyelvészet nem ítélkezik.*” (11.) – a többségi, nem nyelvész képzettségű értelmiség szubjektíven alakított és propagált trendek alapján bizony nagyon is befolyásolható.

A kötet utolsó egysége (473–590.) a nyelvek, helyek, emberek jegyzékét tartalmazza. A nyelvek esetében talán nem lett volna szükséges külön a nyelvcsaládokat, nyelvi alágakat is feltüntetni, hiszen majdnem minden nyelv önállóan (kb. 80–81) is előfordul. 101 db területi, földrajzi egység van, amelyek csoportosíthatók ugyan (pl. autonóm körzetek, településnevek, vízrajzi nevek), de a szerző alfabetikus sorrendben közli azokat. Megjegyzem, hogy a helyek esetében segítségképpen cirillel is olvashatóak az eredeti elnevezések, a nyelveknél viszont a belső-külső nép- és nyelvelnevezések csak az uráli népekre és/vagy nyelvekre korlátozottak. 268 személyről kapunk rövid bemutatást a legfontosabb tudománytörténeti tevékenységeikkel, főbb munkáik eredeti neveivel (magyar fordításokkal) együtt. A 136 db nyelvészeti alapfogalom esetében a példaadás olykor esetleges: megtudjuk, melyek a zárhangok, de nem tudjuk meg, mi a kicsinyítő vagy gyakorító képző. A közel 1200 (!) tételből álló szakirodalomjegyzék legfrissebb hivatkozása 2019-es. A rövidítésjegyzék (nyelvcsaládok, nyelvek 72 db és nyelvészeti fogalmak 51 db), ábrák (1 db) és térképek jegyzéke (18 db), valamint a teljes névmutató (kb. 1200 tétel), emellett 848 db lábjegyzet bizonyítják, hogy olyan jelentős, tudománytörténetileg időszerű és indokoltan hiánypótló mű született, amelyre megérte negyedszázadot várni. Remélhetőleg legalább ugyanennyi ideig használják majd az egyetemi és középfokú oktatásban, hogy a magyar nyelv eredetének és rokonságának témája ne legyen többé fehér folt a szakmailag igényes nagyközönség térképén. (*Gondolat*)

FODOR GYÖRGY

Most lenne időben

BARTUSZ-DOBOSI LÁSZLÓ: *CSENGEY DÉNES*

Csengey Dénes író, politikus életművét egykori kultusza ellenére az 1991-es halála óta eltelt három évtizedben nem övezte tartós tudományos érdeklődés, igaz, a szekszárdi születésű, hajdani debreceni egyetemista irodalmi munkássága felé már az élete utolsó éveiben is csak kevesen fordultak figyelemmel. Ami többek között azzal is magyarázható, hogy bár íróként kezdte a pályáját, sőt rövid ideig az akkoriban már széles körben ismert Cseh Tamás alkotótársa volt – együttműködésük eredménye a lemezen 1988-ban kiadott *Mélyrepülés* című monodráma –, de a legtöbben a népi ellenzék tagjaként, a Magyar Demokrata Fórum egyik alapítójaként és országgyűlési képviselőjeként, a rendszerváltozás folyamatának meghatározó politikusaként figyeltek föl a nevére. Kultusza is leginkább az olyan emblematikus eseményeken elhangzott

A kritika az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3-I-DE-164 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

beszédjei felől érthető, mint az 1989. március 15-én a Magyar Televízió székháza előtti szónoklat, amely a magyar sajtószabadság kivívásának egyik legfontosabb mozzanata volt. A mai napig idéznek publicisztikáiból, más közéleti megnyilvánulásaiból is szállóigék váltak, de az emlékezetét őrző gesztusok mára igencsak megfogyatkoztak. Halála után két dokumentumfilmet is forgattak az életéről (Erdélyi János, Matkócsik András: *A kétségbeesés méltósága* [1998]; Kis Pál István: *Először volt a két szemed* [2000]), E. Román Kata szerkesztésében 2003-ban megjelent egy Csengey-válogatás, elneveztek róla egy vers- és prózamondó versenyt, továbbá 2012-ben felvette a nevét a paksi művelődési ház, de mindezek ellenére ez a torzóban maradt, ám így is terjedelmes, műnemileg és műfajilag is rendkívül heterogén életmű csaknem teljes egészében a feledésbe merült.

Ebben a tekintetben a közelmúlt említésre méltó fejleményei, hogy idén a Hitel Könyvműhely kiadásának köszönhetően immár önálló kötetben is elérhetők a monodrámái, illetve 2020-ban a Digitális Irodalmi Akadémia (DIA) posztumusz tagjává választották, így a napvilágot látott, korábban szinte csak az antikváriumokból beszerezhető műveinek nagy része digitalizált formában hozzáférhetővé vált az idei megemlékezésekre. Ugyancsak tavaly jelent meg Bartusz-Dobosi László irodalomtörténész Csengey munkásságáról írt doktori disszertációjának monográfiává bővített változata is, amely a *Bevezetés*ében megfogalmazott célkitűzései szerint az életmű rekanonizációját hivatott ösztönözni, és ezt „az értelmezői közvetítés" révén, vagyis „a mű és a befogadója közötti távolság csökkentésé"-vel igyekszik elérni (10.).

Csengey 1970-es évektől 1991-ig tartó pályájának irodalom- és társadalomtörténetileg is komplex időszakát tekintve, már annak kiderítéséhez is egy nagyobb lélegzetvételű munka szükséges, hogy milyen átrendeződési folyamatok következtében számolódhatott fel ilyen gyorsasággal a szerző kultusza, ám Bartusz-Dobosi tovább megy ennél, és a monográfia nagyobb részében arra törekszik, hogy felmutassa az életmű összetettségét. Ehhez döntően olyan alkotáslélektani szempontokat érvényesít, amelyek nem mondhatók előzménynélkülinek a Csengey-recepcióban, hiszen alig találni az elmúlt három évtizedben olyan kísérleteket, amelyek kezdeményezői megpróbálták volna figyelmen kívül hagyni Csengeynek a kultusza felől népvezérinek, váteszinek látszó alakját, és szövegközelibb elemzésekkel dolgoztak volna. Bartusz-Dobosi sem választja el egymástól az írót, a politikust és a szépirodalmi művek elbeszélőit, azaz nem veszi figyelembe a „szerzői én" és a „valós én", valamint az implicit szerző és az elbeszélő közötti különbségeket, ezzel összefüggésben magától értetődően vonatkoztatja például az 1987-ben megjelent *Gyertyafénykeringő* című novelláskötet, valamint a *Találkozások az angyallal* című kisregény szöveghelyeit is választott szerzője életrajzára. „Akár egy sajátos önéletrajz, teljes bizonyossággal lehet rá hagyatkozni, ha az induló Csengey életállapotába szeretnénk belehelyezkedni." – jegyzi meg például a *Vízszintesen sodort esőszállak* című elbeszélés vonatkozásában (42.). A szövegek által gond nélkül hozzáférhetőnek véli Csengey „pszichéjét" is: „Az írásaiban formálódó feszültségek alakító kölcsönhatásban vannak a tetteivel. Mintha a pszichéjében eleven és jelentésekkel teli individuális folyamatok időben és térben lokalizáltan szöveggé artikulálódnának, s mint át- és megélt valóságesemények általános érvényű értékeszménnyé formálódnának, függetlenül az általa választott eszközök, formák sokaságától." (9.). Ez az idézet is mutatja, hogy a monográfus nemcsak hogy nem számol a referencializáló megközelítések

félreolvasással járó veszélyeivel, de egyszersmind fetisizálja is választott szerzőjét, akinek életművével kapcsolatban megannyi, az előbbiekhez hasonlóan nehezen megfejthető állításokat tesz. Így Csengey halálának idei harmincadik évfordulója miatt is az egyik legfontosabb kérdés e munkával kapcsolatban az, hogy vajon sikerül-e felmutatnia úgy ezeket a szövegeket, hogy bizonyítsa újraolvasásuk relevanciáját.

Az œuvre-ben való tájékozódást nagyban segíti a *F*üggelékben található alapos bibliográfia, amely nemcsak Csengey publikációinak, hanem a vele készített interjúknak, valamint a könyveiről írt bírálatoknak is tartalmazza a fellelhetőségét (a DIA archívuma még mutat hiányosságokat ez ügyben). Mivel a Magyar Művészeti Akadémia *Közelképek* írókról című sorozatának kiadványaiban a felhasznált szakirodalom jegyzéke nem kap helyet, jelen esetben ez az összeállítás némi túlzással élve a munka irodalomjegyzékeként is felfogható, hiszen Bartusz-Dobosi igyekszik a recepció legtöbb szövegével rekapituláló, szintetizáló jelleggel dialógust létesíteni. Mindemellett a bibliográfia azért is nyer kitüntetett fontosságot, mert a monográfus szerint a Csengey-œuvre olyan összefüggésrendszerbe rendeződik, amely az elbeszélések, monodrámák, esszék, tanulmányok, publicisztikák stb. együttes olvasása révén tárulhat föl a leginkább. Vagyis, bár az életmű a korai halál miatt befejezetlen, szerinte mégis „életműegység"-ként (94.) lehet beszélni róla, amely ráadásul a referencializáló olvasásmód érvényesítésére ad lehetőséget, hiszen „a maga egészében, »énbeszédként« is felfogható" (119.). Állításai alapján tisztában kell lenni továbbá azzal a ténnyel is, hogy Csengey „bármilyen műfaji eszköztár alkalmazásához is folyamodik, nem választható el a történelmi-társadalmi-politikai kontextusoktól" (8.) a munkássága, vagyis a korpusz mélyebb megértéséhez az életmű beható ismeretén túl az is szükséges, hogy a szövegek létrejöttének és megjelenésének a körülményeiről is tudomásunk legyen. Az utóbbi idézetből is látszik, hogy Bartusz-Dobosi nem tekinti önálló diskurzusformának az irodalmat, inkább „eszköztár"-nak látja, és vélhetően efelől gondolja indokoltnak azt is, hogy „íz"-eknek nevezett egyedítő sajátosságokról beszéljen a szövegekkel kapcsolatban: a „Csengey-megszólalások olyan speciális helyi (tér és idő) lényeggel, »ízzel« rendelkeznek, amelyek csak az adott társadalmi, történeti, irodalmi, közéleti közeghez kapcsolódó kontextusok és nyelvi sajátosságok rétegeinek a felfejtése révén értelmezhetőek" (172.).

Arra a *Bevezetés* felől is indokoltnak látszó kérdésre azonban, hogy ezeknek a sajátosságoknak a felfejtéséhez miért kell az érvényben lévő kánonokat korrigálni (hiszen a monográfus céljai közé tartozik „nem titkoltan a jelenkori irodalomtörténeti közgondolkodásban elfogadott kánonok" korrekciója is [10.]), Bartusz-Dobosi nem ad konkrét választ. Vélhetően a '70-es és a '80-as években megfigyelhető, az irodalmi jelhasználatot értinő változásokban látja a Csengey-kultusz felszámolódásának lehetséges mozgatórugóit, ezzel összefüggésben ismerteti is Csengey tartózkodó véleményét a neoavantgárd tendenciákról, de a kánonkorrekciós törekvésnek nincs más nyoma azon kívül, hogy a monográfus polémiát kezdeményez Kulcsár Szabó Ernő *A magyar irodalom története 1945–1991* című munkájának szerinte túlságosan is kizáró irodalomtörténeti koncepciójával. E vállalkozással egyébként többször is dialógusba lép, legfőképpen annak az imént említett két évtized irodalmát érintő megállapításaival, de belőlük kiindulva olyan túlzó kijelentéseket tesz, amelyek félrevezetők a posztmodern poétikákkal kapcsolatban: „Vagyis valóban megfigyelhető a

művészi létértelmezés átalakulása, de az alapvető változás mégsem tematikai, hanem formai, egyfajta irodalmiatlanítási offenzíva." (14.); „A megérkezést, véglegességet, befejezettséget el nem ismerő posztmodernséggel ugyanis igen nehéz összeegyeztetni a kánoniságban rejlő maradandóságot." (15.). A kánonátrendeződések kitapogatása helyett inkább az œuvre aktualitását igyekszik igazolni, amelyet elsősorban Csengey példaértékű erkölcsi helytállásában jelöl ki, pontosabban abban, hogy az életműve „természetszerű módon foglal magába össznemzeti jelentéstartalmakat, többek között a közösségépítést, a cselekvő együttműködést és a közös történelmi önmegvalósításból fakadó teljes szabadságot" (191.); „Csengey a szövegeiben a tartalmat és a formát úgy szervesíti új, egyedi minőségbe, hogy a tárgyiasan higgadt horizontot az alanyiság szubjektív hangsúlyaival vertikalizálja, azaz az egyetemes távlatokat közel hozza." (81.). Ez az idézet a monográfia egyik legzavaróbb ellentmondására is rávilágít, nevezetesen arra, hogy miközben Csengeyt műfajteremtő, újító pozícióba helyezi, Bartusz-Dobosi a kötet több pontján is a műfaji kategóriák felőli megközelítések elégtelenségére hívja fel a figyelmet. Például úgy, hogy nem azonosítja az életmű intratextusait, de többek közt pont az intratextualitás miatt hangsúlyozza annak „műfajfeletti"-ségét: „Az életműegység műfajfelettiségének egyik fontos bizonyítéka a visszatérő börtönmotívum permanens jelenléte." (140.). Sőt, az életmű műfaji és műnemi heterogenitását az „univerzális, műfajfeletti" (196.) forma- és nyelvújító tevékenység jeleként érti. Ezt többek között Csengey *A nyilvánosságról* című publicisztikájára alapozza, miszerint a politikai rendszerváltást egyfajta nyelvi váltásnak is követnie kell, hiszen a Kádár-kori nyilvánosság cenzúrához idomult nyelve nem alkalmas a politizálásra. Az új (közéleti) nyelv keresésének és az életmű formai sokszínűségének analógiája azt sugallja, mintha a korpusz töredezettsége a fáradhatatlan erkölcsi helytállástól indíttatott kvázi szüntelen „igazságkutatás" következménye lenne, ugyanakkor okfejtésének ezen a pontján Bartusz-Dobosi nem tulajdonít jelentőséget annak, hogy a politikai szerepvállalása miatt Csengey utolsó – egyébként a monográfiában is idézett – nyilatkozataiban rendre fájlalja, hogy nem jut elég ideje a szépirodalmi praxisára. Vagyis ő maga az, aki megkülönbözteti szerteágazó munkássága különböző területeit. Az alkotáslélektan alapján eljáró monográfus viszonya tehát az életrajzzal és Csengey nyilatkozataival kapcsolatban szelektívnek bizonyul, hiszen nem látszanak azok a módszertani megfontolások, amelyekből kiindulva önértelmezői jelentőséggel tüntet ki bizonyos szöveghelyeket.

Ugyanakkor a kismonográfia gondolatmenete jóval következetesebb például a '80-as évek irodalmi vitáinak az ismertetésében (például a Balassa–Csengey-vita), valamint a FIJAK (a Fiatal Írók József Attila Köre, a nemrégiben megszűnt József Attila Kör elődszervezete, melynek Csengey titkára volt) irodalompolitikai kontextusának feltárásában. Bartusz-Dobosi nagy hangsúlyt helyez a FIJAK olyan fontos, de ma már kevésbé szem előtt levő törekvéseire, mint például *A Lap* című folyóirat kísérlete. A periodika szerkesztésében egyidejűleg több politikai és művészetszemléletében is eltérő szerkesztőség vett részt, és a tagság szavazással döntött arról, hogy mikor melyik csoport kap nagyobb teret a munkálatokban. Csengey a nép-nemzeti irányultságú *Dolog és szellem* című részlap fő közírója és szerkesztője volt, a monográfiából tehát nem maradhatott ki szerkesztői koncepciójának a bemutatása sem, ahogyan az érdekképviseleti szervezkedésben vállalt feladatai is fókuszba kerülnek. Kár, hogy

az érvvezetés nem mondható ilyen akkurátusnak azokon a részeken sem, amikor az életmű egyik központi kérdésköre, a nemzedékiség áll a fókuszban. Bartusz-Dobosi ugyan körültekintően ismerteti Csengey nemzedéki koncepcióját egy önálló fejezetben, de azon túl, hogy megkísérli jellemezni a '68-as eseményeket követő kiábrándultságot, nem lépteti párbeszédbe a Csengey-szövegeket a '60-as és a '70-es években számottevő vallomásos közérzeti epika hagyományával. Pedig a '68-as év környékén induló szépírók szövegvilágával azért lett volna fontos összevetni ezeket, mert például nyilvánvalóvá vált volna az is, hogy Szekfű Gyula *Három nemzedék* című munkájához képest időben közelebbi előképei is felfedezhetők Csengey nemzedéki koncepciójának. Bartusz-Dobosi többször is idézi Csengey *Egy nemzedéki napló…* című írását, amelyben az író a következőképp nyilatkozik múltjáról: „[A] hetvenes évek során – mint még annyian – különféle alkalmi munkát végeztem: alkalmi motorszerelő, alkalmi segédmunkás, alkalmi segédborász, alkalmi biztosítási ügynök, alkalmi újságíró, alkalmi sorkatona, alkalmi színjátszókör-vezető, alkalmi tanító, alkalmi népművelő; egyszóval eggyé váltam ezzel az alkalmi évtizeddel." Ezt a megállapodni nem tudást és átmenetiséget a '60-as–'70-es években induló írók közül többen is tematizálták (például Ajtony Árpád, Császár István, Kolozsvári Papp László, Marosi Gyula, Munkácsi Miklós, Simonffy András, Zimre Péter és legfőképpen az a Beréményi Géza, aki nemcsak a korabeli szépirodalmi munkáival, hanem a Cseh Tamásnak írott dalszövegeivel is szól a csellengésről mint életstratégiáról), sőt narratívaszervező elemként utaltak rá akkor is, amikor köteteik fülszövegében röviden addigi élettörténetükről írtak. Mindez többek között arra is következtetni enged, hogy annak az egzisztenciális tapasztalategyüttesnek, amelyet Csengey szépirodalmi munkáiban is nemzedékszervező komplexumként vitt színre, jól körülhatárolható ábrázoláshagyománya van, amelynek feltárása minden bizonnyal lehetővé tette volna a körültekintőbb kontextualizálást is.

Bartusz-Dobosi László munkája tehát láthatóvá teszi a korabeli fogadtatás domináns szólamait, és az irodalmi intézményrendszer átrendeződéseinek detektálásával (például a FIJAK vonatkozásában) hozzájárulhat ahhoz, hogy felelevenítsük a Kádár-korszak utolsó éveinek ma már keveset emlegetett történéseit, de módszertani egyenetlenségei, kihagyott és elnagyolt értelmezői mozzanatai, vitatható következtetései miatt nem teljesíti be a *Bevezetés*ben felvázolt vállalásait. Mindazonáltal nem szabad figyelmen kívül hagyni a tényt, hogy az elmúlt harminc évben ő volt az egyetlen, aki vállalkozott Csengey Dénes életművének kötetszintű feldolgozására. A könyv, fentebb említett megoldatlanságaival együtt is, alkalmas lehet vitaindító írásként arra, hogy elkezdődjék a tudományos diskurzus erről a tragikus hirtelenséggel megszakadt pályáról. (*Magyar Művészeti Akadémia*)

JUHÁSZ TIBOR

• • • • • •

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.