

(*Világköltészet - ma.*) „Annak, hogy nincs olyan nemzetközileg ismert szerző a kortárs magyar lírában, mint amilyen a prózában van több is, azt gondolom, hogy elsősorban az az oka, hogy a líra nyelvek közötti útjai megváltoztak az elmúlt időben, és ezzel a magyar kultúra (kulturális scéna, pláne kultúrpolitika) egésze a legkevésbé sem tartotta a lépést. A kulturális reflexeinkben a mai napig ott van a soha sem volt »lírai nagyhatalom« gőgje” – olvashatjuk Krusovszky Dénes¹ blogbejegyzésében, melyben egy erőteljesen interaktív, kommu-

Csehy Zoltán 35

A VÖRÖS MEGSZÁM- LÁLHATATLAN ÁRNYALATA

Anne Carson verses regénye

magyarul

nikatív és institucionális rendszert is javasol a helyzet orvoslására. Arról ugyan nem beszél, hogy mi a helyzet a fordítottjával, ismerjük-e mi a világirodalmat, odafigyelünk-e a világköltészet aktuális mozgásaira. Ha például a költészetfordítás magyar anomáliáit nézzük, három alapvető dolog azonnal feltűnik: először is a megkésettség, a pótlás-jelleg. Már az 1990-es években feltűnt, hogy pl. a csehek mindig egy generációval előbbre voltak időben az angol költészet anyanyelvi recepcióját illetően. Másodszor az üzletieskedés: a támogatásoknak köszönhetően pl. szinte minden évre jut egy finn költő magyarul, s az olvasó nem tudja, hogy vajon a fordítások véralvasztóan unalmasak, vagy maguk a szerzők is azok. Ha az angollal is összenézzük, általában a fordítások minőségével és a szelekcióval van baj –ahogy lenni szokott, a fordítók, kiadók inkább azt nézik, ami ismerős, és nem azt, ami provokatívan más, és esetleg elindíthat valamit a magyar anyanyelvi lírában is. Harmadszor: szinte csak a magányos kezdeményezésekre számíthatunk, nincs kiadói tervezettség. Ransmayr zseniális verses regénye *A repülő-hegy* vagy Durs Grünbein lírája pl. így lett része a magyar verskultúrának is. Ez utóbbi látszik megváltozni, épp Krusovszky Dénesnek (is) köszönhetően, aki az odafigyelés egyik legfőbb szorgalmazója, és tevékeny előmozdítója. A Magvető *Időmérték* című sorozatában immár elsőrangú, nemzetközileg is magasan jegyzett szerzők jelennek meg: AlBerto, Ilma Rakusa, W. G. Sebald és most Anne Carson! Fenyvesi Orsolya kiváló fordítását Krusovszky vetette össze az eredetivel, a szöveghez jegyzeteket és utószót is írt.

(*Carson.*) A kanadai Anne Carson fontos költő, „eretnek” filológus, illetve zseniális esszéíró. Nyelv- és gondolatművész, aki mítoszteremtő hittel képes újramondani azt, ami elveszett vagy csak rekonstruálható.

Miközben hallatlanul eredeti, „egyike a nagy pastiche-gyártóknak” – írta róla Daphne Merkin a New York Timesban.² A filológia kívánatos testét is megmutatja: a rekonstrukciós logika mellett a költői logika teremtő energiát is mozgásba tudja hozni. Ez a párbeszéd csapódik le a költészetében: hogy

36 a feltárt „szövegarcheológia” egy használható tudás része, mely a kreatív fantáziának és a nyelv működési mechanizmusainak és az antropológiai meghatározottságoknak köszönhetően jelen idejűvé tehető, sőt nem csak jelen idejűvé, hanem párbeszédképessé. Carson, ha már cserepeiből öszszerak egy amforát, nem a múzeumi tárlóba szánja, hanem azt szeretné, hogy használjuk. Nézzük meg, mire volt és mire lehet még jó. Carson *Vörös önéletrajza* című művében³ is végtelen természetességgel teremt párhuzamot múlt és jelen között, egyetlen tükörteremként mutatja be a világirodalmat, illetve a bölcsélet költőileg hasznosítható alapfelismeréseit.

(*Sztészikhorosz.*) Sztészikhorosz nem tartozik a széles körben ismert görög költők közé, sőt, mondhatni az antik lírai kánon egyik legnagyobb vesztese. Ez részint annak köszönhető, hogy nem túl sok maradt fenn tőle, részint annak, hogy a popularitáshoz túl „homályos” és zsúfolt, zeneileg erőteljesen átkomponált, nagyon nehezen fordítható. Mindez nem jelenti azt, hogy ne lenne utóélete: maga az egyik legjobb Sztészikhorosz-kutató, Gerson Schade foglalta össze Ronsardtól egészen Carsonig.⁴

Sztészikhorosz a burjánzó nyelvindák, a csattogó nyelvcsápok költője, miközben nem tudni, hogy a szöveg miféle „növény” vagy „állat” lehetett: kiszakított szövegtörmelékei őrzik a sebeket, és e sebek egyszersmind a szövegtest előnyévé is válnak, hiszen enigmatikussá teszik a mi időnkbe átkerült „sejtést”. A Héraklész hőstetteiből vett tizedik epizódra alapuló Gerüóneiszből mindössze 78 töredék ismert, ezek terjedelme pedig hangyányi része a feltételezett 1500 sornak, amekkora a mű lehetett.⁵ Joggal írja Krupp József tanulmány értékű kritikájában, hogy „Carson könyve felfogható úgy, mint a nagy részében elveszett mű pótlása, modern protézise.”⁶ Egy újjáépített Akropolisz vagy romszínház, egy összeragasztott váza.

Carson természetesen gyakorta újabb töredékeket kreál, vagy épp töredékeket egészít ki. Ez utóbbi a leginkább a verses regény legtöbb fejezetét adó fotóverseken érződik: ezek a szövegek gondosan megkomponált pillanatfelvételek benyomását keltik, megmerevedett időpillanatokét, egy fotóalbumként elképzelt önéletrajz bontakozik ki előttünk. Maga Carson is igen jeles görög műfordító: Sztészikhorosz töredékeinek fordításával is megpróbálkozott, végül, ahogy az utószóból kiderül, (kudarctapasztalatait a fikció világában kamatoztatta. A fordítás kétes etikája és kéjes székszepe alapvetően foglalkoztatja Carson: Ibükosz híres tavasz-töredékét például hat változatban fordította le, és a mű így is a saját versek között kötött ki! A Gerüóneisszel szemben Carson szexi, életélvező és könnyelmű Héraklész nem

öli meg a vörös csorda pásztorát, csak a szerelmi életét teszi pokollá, illetve az ártatlanságát rabolja el. Az igazi érzelmi csapda akkor nyeli el őt, amikor kialakul a Héraklész, Ankaš, Gerüón szerelmi háromszög: Carson a belső, a csendes reflexió költői szépsége érdekl, ezért a mű végén nagyrészt internalizálja a cselekményt. Bruce Hainley ezért is nevezi Carson egy kritikájában a szívfacsaró fájdalom, „az összetört szív filozófusának”. A mitológiai topográfia azonban kiszélesedik, a sziget-létből Hádész városáig (!) tart, majd Buenos Aires, illetve Peru territóriumát is integrálja. Mondhatni a gyerekkor álmvilágától a kamaszkor pokoljárásán át a „realista” férfikorba.

(*Szerkezet és műfaj.*) Maga a mű egy pazar esszével indul, mely Sztészikhorsz helyét egy képzeletbeli pályán Homérosz és Gertrude Stein között jelöli ki, erős inklinációval ez utóbbihoz. Hozzá köti már a menekültek, migránsok közt alkotó, „pattogó” nyelvű Sztészikhorszimidze is. Ezt három függelék követi a Helené-legendá köré szervezve, melynek lényege az, hogy miután a költő megrágalmazta Helenét, megvakult.⁷ Ezután írt egy palinódiát, és visszanyerte látását. A vakság itt szimbolikussá nő: Homérosz költői vakságával szemben itt egy új poétika költészetszétikai horizontjaira látunk rá. A hármas függelékrendszer első eleme az anekdota fő forrásait közli, majd a költő palinódia-töredéke következik (hiteles szöveg), illetve a filológus okfejtő, logikai láncolatokat végigfuttató önironikus „tényrögzítései”, a szövegek mögötti horizont bizarr kontextusváltozatai. És itt kezdődik *Vörös önéletrajza*: pontosabban még nem is itt, hiszen megelőzi Emily Dickinson vulkán-verse, melynek jelképisége, hangulata alapvetően határozza meg a későbbi szöveg szimbolikáját és finomhangolását. Dickinson szövegvilága az egyik leginkább folyamatos mozgásban tartott háttérrezgés-sorozat Carson verseiben. A kompozíció egy képzelte interjúval zárul (valójában interjúverssel), melyben maga Sztészikhorsz szólal meg időtlenített maszkszerepben. Itt magyarázza meg a főhős (Vörös) mítoszának vonzerejét is: a tektonika és a jellem szimbiózisát. Ez a geográfiai deformáló erőket és a lélektani folyamatokat közös nevezőre hoz megközelítésmód a könyv teljes vulkán-szimbolikáját egységbe vonja.

A műfaj meghatározása különösen problémás, mivel a szerző hármat is megad: a mű a címe szerint önéletrajz, a középső rész alcíme szerint románc, a hivatalos alcím szerint pedig verses regény. A szerző önéletrajzot ír, de a narráció nem ilyen irányú: a szöveg beszélő rálát az önéletírásra, kukkol és kontextualizál. A románc jelleg erőteljesebb: a kívül vörös, szárnyas, szörnyeteg, belül mélységesen érzelmes és tiszta főhős beleszeret a felszínes, hedonista aranyifjak karakterét idéző Héraklészbe, de a kapcsolat szinte felőrli, pokollá teszi az életét. Egy szerelmi háromszög is kialakul, melynek

szintén nincs megoldása. Carsonazonban nem élezi ki a románcot: a kudarc elismerése izgatja, és annak én-építő, konstitutív lélektani vonatkozásaival szöszöl. A létezésben a legtöbbször nincs megoldás: az elviselés marad, az irgalom és a vágy, a románc mindig féloldalas vagy csorba marad. A verses regény műfaja valóban találó: de közben látni kell azt is, hogy a töredékesség és a líraivá oldódó epikum nem homéroszi, eposzi totalitásával kell számolni, hanem valami olyasmivel, amit Carson az előszében Longinoszra hivatkozva állít, miszerint Sztészikhorosz „a lírikusok közt a leginkább homéroszi költő”. Vagyis: a líra abszolút dominanciájáról beszélhetünk, a szöveg egyszerűen nagyszerű lírai versekre esik (illetve szedhető) szét.

(A melléknevek.) Sztészikhorosz Hermogenész szerint „a melléknevek drága génusza”. A melléknevek pedig immár Carson szerint a létezés „retezsei”, melyek összekötik a létezés dolgait „a partikularitásban elfoglalt helyükkel”. A vörös szín is ilyen alapvető retesszé válik. Ahogy az első álsztészikhoroszi fragmentumból is kiderül, hamar mágiikus szóvá alakul. Apollodórosz *Mitológiájában* is szerepel (Bibl. 2, 5, 10) Gérüön csordájának színeként. A vörös Carsonnál fragmentumok sugárzó góca lesz, az elvzért eposz foltjainak, a lávaömlés vörösét idéző költői izzásnak a metaforája, lüktető, testnyi sebhely. A költői tűz maga, melyről Sztészikhorosz így ír: „Múzsánemaztízlegeticsak, mi virul, de azérnisovárgót / isberagyogjatüze.” (Kerényi Grácia ford.)

A metaforikus szörnyeteg Gerüónnak még a hajnali álma is „vörös kocsonya”, elméjének „vörös” távlatai vannak, apró, vörös szárnyakat visel, amikor anyja belöki az iskolába. A „kisfiú” és a „szörnyeteg” identitás és szerep dinamikájának korai dermesztő sokkja a 9. töredékben exponálódik: „Sok kisfiú van aki szörnyetegnek hiszi / Magát?” Egy vörös kutya is felbukkan, mely analóg a pásztorkutyával, akit Héraklész az ősmítoszban (és ahogy ez megjelenik a 15. töredékben) is megöl. „A vörös világ” Gerüön metaforikus halála után is folytatódik (16. fragmentum). A szó (vagy variánsa) a *Vörös hús: Sztészikhorosz töredékei* című ciklusban hússzor szerepel! Ez a pazar verskötet a verskötetben az imagizmus poétikáját idézheti meg, holott a rekonstrukció filológiai játékait játssza. A palimpszesztusok, pergamenek ősi testamentum-állhatóságát és a dekódolás problematikusságát egyaránt jelzi. Ez a kisciklus, melyben a töredékek bizarr módon „egész” versekként hatnak, mozaikosan szinte megismétlődik a „nagy” műben: a fraktálszerűség illúzióját kelti, noha az ismétlés időnként kényszerű torzulásokhoz, interpretációkhoz, kiegészítésekhez vezet. Egyetlen példa. A tizedik töredék egyes elemei így térnek vissza az 5. részben:

*Akkoriban a rendőrség gyenge volt A család erős
Kézen fogva vitte anyja Gériüönt az első napon az
Iskolába Megigazgatta apró vörös szárnyait és
Belökte az ajtón (X.)*

39

*Anyja mögé lépett. Ha gyenge lennél,
Biztos nehéz volna ez most neked,
De nem vagy gyenge, mondta, majd megigazgatta kis piros szárnyait,
és kilökte
Az ajtón. (5. Hálós ajtó)*

Világos, hogy Carson a filológiai rekonstrukció árnyalat- és kontrasztjátékait is eljátssza, s a szövegahagyomány és szöveggenerálás meta-poétikus energiáit is költeménye szolgálatába állítja.

A vörös szómaximálása mágikussá bővöli, és univerzálissá tágítja a szójelentést. „Vörös, vörös, vörös! Az agresszió leánya, valamennyi szín szülőanyja. Pipacspiros, zászlóaljok és zászlók színe, masírozó vörös, védelmezve életünk határait és peremvidékét” – írja Derek Jarman *Chroma* című könyvében.⁸ Nagyjából ez történik itt is: a vörös maga lesz a provokáció, egy hosszú távon megvédhetetlen entitás foltnyi helye a létezés térképén. Amikor bátyja zsarolja, illetve szexuálisan kihasználja testvérét, Gériüön a „vörös lüktetés / döbbenetes forróságában” fekszik. A tűzhányók iránti kíváncsisága is ennek a traumának a borzongtató újraélése, illetve a homoszexuális aktus természetét leképező döbbenetes természeti csoda lesz. Szerencsére Carson nem megy át freudista trauma elbeszélésbe, és nem áll elő semmiféle sztereotip másság koncepciókkal. Héraklészről a mitológiában sem idegen a homoszexualitás, illetve a fiúszerelem:⁹ Carson ebbe az áramba kapcsolja be Gériüönt is, a metaforikus szörnyeteget, aki „héraklészi” eltökéltséggel kénytelen megküzdeni saját identitásával, s mire önazonossá válik, idealizált szerelme a testi-lelki beteljesedésben csődöt produkál. Nem a homoszexualitás a probléma, hanem a kapcsolati dinamika erőtartalékainak inkompatibilitása. Gériüön a szörny-lét elfogadására vágyik: sőt, arra, hogy így szeressék. Az ő szörnymivolta azonban fiziológiai, kívül van, látványos: eleven (vörös) céltábla. A többiek ugyanezt önmaguk mélyére rejtik: a testi szépség vagy a maskulinitás esetleg egy-egy szerep mögé. Hogy ez világossá váljon, a főhősnek Hádészt is meg kell járnia, itt konkrétan HéraklészHádész nevű városát, a szerelem poklát és alvilágát. Itt tanulja megalaposabban az anyanyelvét is, a fotózást, azt a képi nyelvet, mely az illúziót a művészetek közül a legközelebb tudja hozni a valósághoz, ráadásul ez az a hely, ahol az illúzió azonosulhat a valósággal (az öröklétbe nyitódó

Új Forrás 2018/7 – Csehly Zoltán: A vörös megszámlálhatatlan árnyalata
Anne Carson verses regénye magyarul

stigma az idő testén), hiszen „a fényképen minden pont úgy volt, mint régen”. A fotózás korábban is jelen van, és olykor egyenesen a nyelv analóg párja lesz. Gérüön anyja pl. amikor a 14 éves fiát a szeretőjéről faggatja, így fakad ki: „Akkor én csak beszélek tovább magamban, / és ha mondok
40 valami okosat, lefényképezheted.” Ez a szinesztézia alapú gondolkodás meghatározó jelentőségű lesz a teljes műben.

(Az *igazság.*) Önéletrajza, melyet egy japán, fluoreszkáló borítójú füzetbe kezd el írni, a tényekkel, az ún. igazsággal indul. Az „igazság” először valamiféle kemény férfibeszédként tűnik fel, melynek a képessége számára nem adatott meg: készséggel elfogadja az „igazságot” bátyjától is („hülye vagy”), miközben fel se merül benne az igazság mindenkori megkonstruáltsága, holott maga is „igazságot” konstruál, amikor önéletrajzában, teljesen szabadon átlép Sztészikhorosz eposzába. Ez a kis füzet a 6. részben (*Elképzelések*) lényegében miniben összefoglalja a verses regény, azaz „románc” lényegi történéseit és mitológiai háttérhálózatát is kizsinórozza. Carson zseniálisan játssza össze Gerüön rosszul végződő iskolai fogalmazásaival, illetve egy ilyen fogalmazási feladat nevetséges korrekciójával: a létünk elsősorban gondolataink, traumáink és önismeretünk mintázataiból épül, melyek a főhős szerint kiülnek a fiziológiai adottságainkra. Az ő tudása, noha sokszor naiv a test dolgaiban, erősen testi bázisú, ezért is kell eltévelyednie a test vörös útvesztőiben. Csak a test „igazsága” ébreszti önmagára, még akkor is, ha a 9. rész egy falrafestett szentenciát idézve leszögezi: „a test semmire se jó”. Testét ugyan átengedte a szexuális élvezeteket hajhászó testvérenek, s ezzel párhuzamosan megteremtette a független belső világ illúzióját, Héraklész számára különös test marad: „*Nem tudnál néha simán csak baszni, és nem gondolkodni?*” – veti oda neki a „megcsalós” jelenetben. Anka, a megcsalt pedig megveri Gérüönt. Később pedig a fiú szárnyai bővülnek el, mivel összekapcsolja egy Juku nevű faluban honos babonával, ahol a vulkánistenek embereket áldoztak, olyan szent emberek, akiket miután bedobtak a vulkánkürtőbe, azok egyenesen a halhatatlanságba repültek. Amikor Gérüönt arra kéri, hogy látni szeretné, hogyan használja szárnyait, nem csak a mítosz csodáját szeretné hitelesíteni, hanem szabadulni is akar tőle.

És épp a 6. részben lesz fontos a Helené-történet: Gérüön ugyanis, ahogy azt Bruce Beasley is meglátja, itt saját misztikus, mítoszi sorsához megírja önmaga palinódiáját.¹⁰ Noha érzi a mítosz sorsszerűségét, hogy Héraklész meg fogja ölni, de a palinódia varázseszközét alkalmazva a sztészikhoroszi szerzői mítosz sors történetét aktiválva ezt végül is megússza. Az önéletrajz maga lesz az ősmítosz palinódiája.

A filozófia erőteljesen beszűremlik a szövegbe, különféle szinteken és színvonalon prezentálja magát, vendégszövegek serege épül a versszövegbe: elsődlegesen az idő témája dominál (hiszen az időtlen mítosz sorsszerűségének

viszonya a test idejéhez, illetve az érzelem tartósságához kiemelten fontos), de az igazság(osság) fogalma is előkerül. Az igazságosság ideálisan az, ami törvényszerűnek hangzik. Az igazság tömör, s ahogy a sárga szakállas filozófus definiálja: „Tiszta. Ritmusos. Mint egy cselédfiú.” Az elvont jelenség testté válása folyamatosan Gérüön világán kívül történik meg: 41 egy másik jellegzetes példa a mű végén a tűzhányót integráló pékség leírása. Héraklész a gyönyörű férfiakat látja (a testet), Anka a tüzet, Gérüön pedig az emberi létet magát definiálja a „tűz szomszédjaként”, s ez a hármasság merevedik fotóvá, miközben máris „megindult feljük az idő”.

(*A semmi, a szorongás, az űr.*) Die Angstoffenbartdas Nichts – idézi Heidegger a 28. rész, azaz Vajda Mihály fordításában: „A szorongás megnyilvánítja a semmit.” A semmitől való félelem, a megsemmisülés egzisztenciális tétje alaphangulat, a létezés vásznát a horror vacui érzete keretezi: ahol marad egy picike „semmi”, oda beáramlik a vörös. Gérüön már első részben szerencsepénzt szorongat, mintha azonnal a túlvilágra, egy másik világra készülne áthajózni Charon lakóján: nem életre való, nem ebbe a világba tartozik, idegenként akar fennmaradni, és önletrajzzá komponálni ezt az életidegenséget. A belső sziget-létet a tényleges sziget elhagyása (Hádészba szökés) kezdi ki, a vulkán szimbolikus, 1923-as kitörésének megidézett ereje is ezt jelzi: de a menekülés vagy szabadulás útja is adott a lávaember mítoszában. A lávaember egy bebörtönzött rab, aki túlélte a túlélhetlent, majd egy cirkuszhoz csatlakozott. Ez a cirkuszmetafora nem dagad világmetaforává, csak a látvány és a performativitás hangsúlyozása szempontjából fontos: a mítoszteremtés végeláthatatlan folyamat, de az önmagunkban rejlő szereplehetőség tárháza is. Héraklész nagyanyja *Vörös türelem* címmel fotózta le a vulkánt 1923-ban egy dobozkamerával, a fotón „a múltó idő / tizenöt pillanata préselődött össze”. Gérüön egy fotózásakor, Héraklésszel való kapcsolatának megszakadása után, a 23. részben ezt a technikát ismétli meg. Tizenöt percig exponál, miközben egy vödör vízben vergődő, abba belefulladó (?) legyet fotóz a szárnyai körül bontakozó fényjelenség bővületében (a légy figurájába nem nehéz szereppozíciót belelátni). Nem lehet véletlen, hogy épp a 15. részben sűrűsödik össze Gérüön életének tizenöt pillanata is, tragikus szörnylétének és Héraklésszel való kapcsolatának káosza. „Szárnyai összegabalyodtak” – kezdődik ez a rész, a torz röpléskényszer és az önazonosság bizarr elegye, a kabát alá rejtett szárnyú, szabadulni vágyó, önmaga magányos integritását féltő lény szorongásainak egyik legszebb kifejeződése. Héraklész mindössze hangulathelyzetként érzékeli a test evidens tiltakozását a vágy zsarnokságával szemben. A 16. részben már a „friss házások” illúziója uralkodik el, totális palinódiája ez előző egységnek, Gérüön megtanulja Héraklész

testét. „Vedd a szádba, Gérüön, kérlek. / A szájába vette. Meglehetősen édes volt. Sokat tanulok mostanában, / gondolta Gérüön.” Carson humora itt is félelmetesen tragikomikus. A sebzett angyal pozíciójából kilépő szörnyeteg

42 az orális szex pillanatában „tisztának és hatalmasnak érezte magát”, személyiségnek, konkrétan Matisse és Charlie Parker jut az eszébe.

Kép és hang: Matisse, aki a festészet megújítása érdekében a „tisztá” eszközök híve volt, és a fauvizmus hitében egyenrangúsította valamennyi színt, a racionális és emocionális szintézisére törekedett. A vörös nála is kiemelt szerephez jutott: *Vörös harmónia* (La Desserterouge) című festménye erre jó példa, s valószínűleg ez a magyarázata a költői asszociációnak is. Charlie Parker jazz-szaxofonos megidézése nem pusztán humoros és végső soron obszcén poén az orális szex virtuóztatásával kapcsolatban, hanem azért is találó, mert Parker beceneve Bird volt, s ezt műveiben is vissza-visszatérő motívummá tette, s végeredményben Gérüön is szárnyas lény, afféle különös angyalmadár. Ugyanebben a részben még egy zenei utalás van, mégpedig Händel a 98. zsoltáron alapuló *Ujjongva zeng a Mindenség* (*Joy to the World*) című karácsonyi kórusművének közös parodisztikus próbája, kurkászás és gorilla-játék közepette. A sziporkázó humor boldogsága, az erotikus és a szakrális megidézése és egybemосása, az extázis és sebezhetőség, az angyal-lét és az állatiaság egybekapcsolása fantasztikus skáláját mutatja a párkapcsolati dinamikának és Carson allúziótechnikájának. A 17. részben a kép és hang egymással versengő életereje megváltozik: Gérüön és Héraklész grafittyket festenek (a paplak garázsára pl. Gérüön a *szerelemszolgá* szót festi fel), ám hazafelé már nem tudják elénekelni a Händel-paródiát, mivel belefáradtak a vizualításba. A kapcsolat „elnémul”.

A viszony kiürülése után hazatérő Gérüön állapota egy tárgyi metaforában bontakozik ki, mely ismét túl is mutat önmagán. Az üres gyümölcsöstál képe az identitás és az önazonosság örökös problémáját aktiválja újra: „Mindig elől van, és soha / nincs benne gyümölcs. Egész életemben itt volt, de soha nem láttam még benne gyümölcsöt. Téged ez nem zavar? Honnan tudjuk egyáltalán, hogy ez tényleg egy gyümölcsöstál?” A dolgok létét használatuk, rendeltetésük legitimálja, de mi a használati módja, rendeltetése annak a tárgyasításnak, mely a saját pozíciókat méri be, mégsem tudjuk megfogalmazni, megragadni a maga tárgyi mivoltában? Az identitás-problematizálás azonban itt nem ér véget: Gérüön felelőssé teszi a környezetét is. „Szerinted milyen érzés / úgy felnőni, hogy körülötted minden tele van / üres gyümölcsöstálakkal?” – hangzik fel a keserédes iróniával átítatott „traumaelbeszélés” tónusa. A trauma egy közös sírásban-nevetésben oldódik fel: az ambivalencia megmarad, mert az a lét sajátja, és nincs az a pszichológia, mely képes lenne receptet adni a harmóniára. Carson mintha e tudományok sarlatánságát is sugallaná: a szenvedést, depressziót bele kell kalkulálni a

létezésbe, és nem hirdetni kiiktathatóságukat vagy mérsékelhetőségüket, a spontán tehetetlenség képes az irgalomra, de képtelen a megoldásra.

(*Szárnyak ideje.*) A szárnyak metaforarendszerét a repülőgép megjelenése is gyarapítja: Gérüón Buenos Airesbe repül, ahol véletlenül találkozik Héраклészszel, aki ekkor már perui barátjával van. Heidegger 43 poétikus sorai képeslapokon jelennek meg: a tett, a performativitás mint létbizonyíték, illetve a szorongás semmit kiugrató ereje dominál. Innen vezet az út az *ataraxia*, majd a „kétkedés erotikája” felé, és az időfogalom bizarr definíciójához, miszerint „Az idő nincs semmiből. Absztrakció csupán. / Egy jelentés, amit a mozgásra / erőszakoltunk”. Ez a semmi-fogalom különösen izgalmas költői terep Carson számára: a semmi részint az idő anyaga, részint a szorongás által kiugratott és megsejthető állapot. A szörnylét által kiváltott permanens szorongás aktiválja a semmit, a lét patikamérlegesen adagolt szörnyűsége pedig felszámolhatja az időt. A Buenos Aires-ben megismert filozófus a fekete és a fehér színekkel demonstrálja a szkeptizmus fogalmát. „Hamarosan talán megtudok valami újat a vörösről is” – tűnődik közben Gérüón. Carson azonban nem társítja még ironikusan sem a vöröst filozófiai irányvonnallal vagy alapállással, vagy talán legfeljebb a hedonizmus palinódiája lehetne. A pszichoanalízissel ugyan kapcsolatba kerül: az egyik különösen zenei fejezet ritmusát a tangó határozza meg, ez Gérüón kudarcra ítélt, önmaga paródiájává vált szerelmi haláltánca. A vörös definiálhatatlan, mert a befogadók vörösei elkülönülnek. „Nincs két egyforma szín, akkor sem, ha ugyanabból a festékes tubusból nyomják ki” – mondja Jarman.¹¹ Carson ugyanezt Merleau-Pontyval mondja el: „Sose fogom megtudni, hogyan látod a vöröset, te se azt, én hogyan látom”. Ankašh, Héраклész új szeretője a révület (anyja drogot árul), a babona és az irracionalitás határterületeit mozgósítja a test és a szellem dimenziói köré. Mindhárom férfi életében kulcsfontosságúak a nők, mindhárom nő kapcsolatba hozható a szenvedéllyel: Gérüón anyja láncdohányos, Ankašhé kábítószerkereskedő, Héраклész nagymamája pedig fotós. Speciális Párkák ők, alapvetően köthetők a hozzájuk tartozó fiú életfonalának alakításához: Gérüón képtelen leszokni Héраклészről, hiszen már a mítosz szerint is összetartoznak, még ha a szerepjátékot csak metaforikusan is tudják eljátszani, Ankašh szinte örök tudatlan mámorban él mindaddig, míg a szerelmi háromszög ki nem derül, ekkor megveri Gérüónt, Héраклész pedig pillanatfelvételtől pillanatfelvételig él, a maszkulinitás vulkánjának örök ígézetében.

(*A fordító dicsérete.*) Anne Carson verses regénye unikális olvasmány: létre- és párbeszédre hívása egy elveszett „antik” eposznak, miközben a létrehozott konstrukció egyszerre mind annak palinódiája is lesz. Fenyvesi Orsolya kiváló költő, fordítása értékes, a részletekig bezárólag alapos munka:

rendkívüli nyelvi dinamikát és változatosságot működtet, figyelme az érzékeny allúziótechnikára is kiterjed, a magyar Carson párbeszédképes, páratlanul inspiratív erejű. A vörös megszámlálhatatlan árnyalatban ragyog.

44

- ¹ KRUSOVSKY Dénes, *Hiába hazudjuk magunknak, hogy világraszóló a magyar költészet*, Magyar Narancs, 2018. 1. 18. Online: http://m.magynarancs.hu/pislogo_szobrok/hiaba-hazudjuk-azt-hogy-vilagraszolo-a-magyar-kolteszet-108838
- ² Daphne MERKIN, *Last Tango. The Beauty of the Husband*, New York Times, 2001. Online: <https://www.nytimes.com/2001/09/30/books/last-tango.html>
- ³ Anne CARSON, *Vörös önéletrajza*, ford. FENYVESI Orsolya, Budapest, Magvető, 2017.
- ⁴ Gerson SCHADE, *Stesichorus' readers: from Pierre de Ronsard to Anne Carson = Stesichorus in Context*, ed. P. J. FINGLASS, Adrian KELLY, 164–182.
- ⁵ Denys L. PAGE, *STESICHORUS, The Geryoneis*, *Journal of Hellenic Studies* 93 (1973), 138–154.
- ⁶ KRUPP József, *Szelíd monstrum*, Múót, 2018. Online: <http://www.muot.hu/?p=27829>
- ⁷ A hatalmas filológiai Helene-diskurzusból csak egy gyöngyszemet emelek ki: Varen BASSI, *Helen and the discourse of denial in Stesichorus' Palinode*, *Arethusa* 26 (1993), 51–57.
- ⁸ Derek JARMAN, *Chroma*, ford. BÉRESI Csilla, Budapest, Palatinus, 37.
- ⁹ Vö pl.: Kenneth MAUERHOFER, *Der Hylas-Mythos in der Antiken Literatur*, München, Leipzig, K. G. Saur, 2004.
- ¹⁰ Bruce BEASLEY, *Who Can a Monster Blame for Being Red? Three Fragments on the Academic and the „Other” Autobiography of Red = Anne Carson. Ecstatic Lyre*, ed. Joshua Marie WILKINSON, University of Michigan Press, 2015, 78.
- ¹¹ Derek Jarman, *Chroma*, i. m., 44.

