

## PALERMO, SAM SPADE ÉS AZ INDIÁNOK

Horváth Benji: *A dicsőséges Európa*

■ A populáris és a magaskultúra differenciálása számos esetben esztétikai ítéletet von maga után, és kevés az olyan irodalmi vállalkozás, amely alapelvének választja a kettő összemosisát.

Horváth Benji legújabb kötetében azonban a popkulturális utalások nem pusztán beleíródnak a szövegekbe, hanem át- és továbbírják azokat. Szintetizáló kötet ilyen értelemben, hiszen gond nélkül férnek meg benne akár az Arany János költészetére és a spaghettiwesternekre történő utalások. Ez az ambivalencia állandó, és ide-oda történő mozgást eredményez a különböző regiszterek és kulturális világok között.

A *dicsőséges Európa* kompozicionális elvein is nyomát hagyja ez a kulturális kettősség. A *today we play / tomorrow we pay* nem pusztán mottó, de keretszerepet is betölt, ugyanis ezek a szavak variálatlan visszatérnek a kötet zárlatában. Talán nemcsak azért angol nyelvű ez a szöveg, mert a *pay-play* nyelvi játék evidens, hanem már az első oldalakon arra készíti fel, hogy sokkal internacionálisabb sémák mentén kezdjünk el gondolkodni (például érdemes összevetni az idézett mondatot a *Today we kill, tomorrow we die!* spaghettiwestern címével).

A szövegeket a halál motívuma rendezí sorrendbe, újabb és újabb aspektusokat villantva fel. Mindezt

sajátos logika jellemzi: először csak említés szintjén, egyszerű motívumként vagy utalásként jelenik meg az elem, aztán lelepleződik a lényege, kimondottá válik, ekként pedig továbbíródik, hogy új motívumokat hozhasson be. Ez a mechanizmus folyamatosan továbbgöngyölyíti a gondolatszálat, és egyre bővíti az egy-egy motívumhoz tartozó jelentésrétegeket. Ennek érzékeltetésére lássunk néhány példát.

A kezdővers *játszd újra Sam* sora a Casablanca zárójelenetével nyitó Woody Allen-film címe, amely nemcsak Humphrey Bogartot idézi meg, hanem egyik leghíresebben megformált karakterét, Sam Spade-et is, a *film noir*ok hőstét. A noirban a nyomozó mindig egy fölé tornyosuló, mindent átható hatalom ellen küzd (erre utalhat a versben az „*el-lenszél*”, továbbá az a világ, amely döntéseket hoz az egyén felett: „*felzabálják / szegik és szelik / hántják a szárnyakat / porciózzák a porciót*”, a küzdelem reménytelensége: „*hiába hagyok hátra minden mocskot*”). A dohányszás és ivás szintén klasszikus noirelemek, a magányozó megszokott gesztusai. Azonban a noirhangulat önmagában kevés lenne ahhoz, hogy egy szöveget ennek mentén kezdjünk értelmezni, viszont a „*Sam te vagy az emberem*” sor mintegy azonosulást kínál Sam Spade nyomozóval.

A kérdés csak az, hogy ki azonosuljon veled. Vagy a lírai én, olyan értelemben, hogy mivel Sam az ő embere, ez a neki megfelelő szerep; vagy az olvasó, akinek e kötet olvasásakor kvázi nyomozói magatartást kell kialakítania a szövegek megértéséhez.

A noirhangulat visszatér a *Gif noir* című versben, illetve a kötet zárószövegében is. A *Gif noir* újabb jelentésrétegek felé nyit, ugyanis már csak alapképében noir: a sötét-ségben lépdelő egyént hirtelen egy kocsi lámpája világítja meg, a kocsiban ülő személy pedig szintén ő maga. Ez már több, mint hangulat és szerep: olyan autoreflexív folyamat, amely során a lírai én újra és újra leleplezi önmagát, lévén a gif egy ismétlődő, folyamatosan visszatérő kép. A gifmotívum szintén megjelent előzőleg a *Danse macabre*-ben („egész nap gifek villognak / Gif me baby one more time”), de itt fedte fel valódi esszenciáját.

A nyitóvers továbbá megemlíti Palermót is („soha nem láttam Palermót”), majd a *Konteó Rodeó* című vers társít hozzá egy aspektust („a Halál Palermóban üli diadalát”), és végül a *Trionfo della morte, Palermo, 1446* szélesíti ki és írja tovább a városhoz kapcsolódó jelen-téshálót. E pontnál ki kell térnem néhány olyan észrevételre, amely a kötet külalakjával kapcsolatos, mivel a könyvborítón az utóbbi verssel azonos című, a Palazzo Abatellisban található freskó látható. A képen a halál lóháton vonul az emberek közé. Érdekes, hogy az őt szimbolizáló csontvázalak éppen a könyv gerincére kerül, mintegy a cím és a költő neve közé, egy kiemelt pozícióba, amely azonban rejtve marad, ha a kezünkbe vesszük a könyvet, és pusztán a borítót nézegetjük. De ez a vers nem

csupán szöveg és festmény összefonódó kapcsolata, mivel két más jelentésréteg felé is nyitnak az utalások. Az első egyszerűbb, hiszen maga a szerző hívja fel erre a figyelmünket a vers mottójával, amely Wim Wenders *Palermo Shooting* című filmjéből származik. A film egy német fényképészről szól, aki meglehetősen zaklatott életvitelt folytat. Miután egy alkalommal majdnem meghal, elutazik Palermóba, hogy új életet kezdhessen, azonban előtte szembe kell néznie a halállal. Feltehetően a fényképészre utal az „ismered a lelassított időt, az elnyújtott negatívot” sor is. Még jobban árnyalja a képet a film címének magyar fordítása: *Halál Palermóban*. A másik réteg kódoltabb: „bennem egyesül a fohász és az erő, a forma, a vers, / a toten hosen” – vallja a lírai én. A *Toten Hosen* egy német punk banda, melynek énekesé Campino, aki egyazon személy a *Palermo Shooting* főszereplőjét alakító színésszel. Tehát Palermóban egyesül mindaz, ami szerteágazónak tűnik, és egyazon pont felé konvergál: a halál felé.

És bár ilyen lényeges hely Palermo, a kötet címadó verse mégiscsak *A dicsőséges Európa*. Azonban ez nem az az Európa, amit mi ismerünk. Attól válik különlegessé a vers, hogy egy indián törzsfőnök szavai állnak előtte mottóul, majd egy farkas szólama csendül fel, mintegy lerántva a leplet arról a dicsőségről, ami csak látszólagos, mélységét tekintve pusztulás. Egy olyan kultúráról van szó, amely művészetét tekintve konstruktív erő, de másfelől dekonstruktív, hiszen megsemmisít egy másik kultúrát. Tehát már a kötet cím is a kettősséggel játszik el, nyugtatja európai emberre valló önbecsülésünk, holott a halált vittük a hajókon egy más kontinensre.

A halál egy másik megjelenítése az *Aliens*-filmekkel van összefüggésben. Míg a *Hic sunt leones*ben „a bolygó neve: Hátsószándék” még csak utal *A bolygó neve: Halálra*, addig az *Aliens* már címként konkretizálja az összefüggést. Egy újabb azonosulást mutat be azzal a kívülállóval, aki idegenként szemléli az emberiséget: „mert egyszer vissza fogok térni / én / az Alien az erdőből / az elcsapott és megtagadott / kozmikus kísértet.” Ezzel van összefüggésben az űrmitívum is, amely először teljesen transzparenensen olvad a jelentésrétegek közé. *Rozetta & Csurjumov–Geraszimenko* párbeszéde akkor fejt meg igazán önmagát, ha tudjuk, hogy a Csurjumov–Geraszimenko egy űstökös, a Rozetta pedig egy űrszonda, amit az illető űstökös felderítésére küldtek. Rögtön két szinten nyer értelmet a *kozmosz egyesülés* szintagma, de még a mitológiai utalások is (az *Orpheusz* egy aszteroida neve is, *Odüsszeusz* űrszonda; de még a *Zeuszbaszta Európa* is más értelmet nyer, ha nem pusztán arra a mitológiai történetre gondolunk, amelyben Zeusz bika alakjában rabolja el Európát – aki később megszüli a három krétai legendás ősatyát, és akiről a kontinens a nevét kapta –, hanem azt is tudjuk, hogy a Jupiter egyik holdjának neve szintén Európa). A *Részeg Hubble* pedig már egyértelműen leleplezi az űrteleszkóp-szereppel való azonosulást, mert az előzőekhez hasonlóan az, ami eddig szimbólum volt és láthatatlan többletjelentés, alapképpé válik, hogy továbbírhasa az emberiségtől elszakadt és szemléltető pozícióba helyezkedő egyén történetét.

A felvillantások és leleplezések közti folyamatos játék nem pusztán a gondolkodásunkat forgatja át, ha-

nem magát a kötet kiinduló alaphelyzetét is kimozdítja sarkaiból. Ahogy a záróvers címe a nyitóvers címének fordítottja, úgy a mottó is megfordul: *today we pay / tomorrow we play*. A szövegek olyan körösséget hoznak létre így, amely *pay* és *play* váltakozásából áll, amely áthatolhatatlan, és amiben az egyetlen lehetőség, ha újra neki-vágunk a bejárt útnak („Játszd újra, Sam!”).

Az utalásrétegek nemcsak a kortárs nyelvi regisztert és kultúrát idézik meg (*Metallica: Seek and destroy*, *Sergio Leone: A jó, a rossz és a csúf*, *Iggy Pop* stb.), hanem egy archaikus-biblikus regisztert is megmozgatnak. Ezek nem különülnek el, hanem egymásra játszanak, ekként válnak a posztmodern ember imáivá. A *Soha egy város* című vers például egyszerre idéz meg bibliai történeteket és egy Janis Joplin-dalt: „Vagyok mondja Mózesnek / Mózes mondja Áronnak / Áron mondja Fáraónak / Alászolgája / Buy me a Mercedes Benz.” Ha tudjuk azonban a dalszöveget, láthatóvá válik, mennyire találó ennek a két hagyománynak az összemosása, hiszen a Janis Joplin-szám is fohász: „Oh Lord won't you buy me a Mercedes Benz?”

Amint mindebből kitűnik, *A dicsőséges Európát* nagymértékű megkomponáltság jellemzi mind kötetszinten, mind az egyes versekben. A különféle kulturális utalások mozgatása révén a jelentésrétegek egymásra rakódnak, és megsokszorozzák egymást. De nem pusztán egy posztmodern kollázsról van szó, a lírai én a halállal való szembenézésre, ember és kultúra lényegének vizsgálatára is törekszik. Az utalások használata és szövegbe való építése átgondolt és érzékeny költői invencióra vall.

A problematikusság az „alapanyag” kapcsán merül fel. Az utalások jó része egy idő múlva elveszti aktualitását, és kireked a populáris kultúrából, elképzelhető, hogy egy évszázad múlva üres sorrá vagy értelmezhetetlenné válik. Másfelől egy bizonyos olvasóközönségre specifikált kötetről van szó. Azok a jelenlegi olvasók, akik nem jártasak a popkultúrában, nem veszik észre az utalá-

sokat, vagy csak internet segítségével fejthetik meg őket. Némely utalás továbbá túlságosan Kolozsvár-specifikus (pl. a Hóhához kapcsolódó történetek), máshol élő olvasók nem értik ezeket sem. Összességében azonban a szerzőnek sikerült a populáris és a magaskultúra közti határokat összerosnia, új jelentéssrétegeket hozva létre.

**Fülöp Dorottya**

