

GABORJÁK ÁDÁM

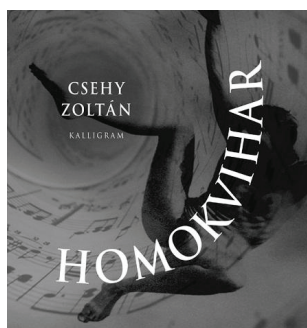
Intellektuális mézárulás

CSEHY ZOLTÁN: HOMOKVIHAR



„A süket nő pedig mindezt
végignézte, aztán elővette a hegedűjét, mert a hegedűben
sziklás táj van, hol kaktusz terem, és fúj a szél.”

(Bajtai András: *Szín és hegedű*)



Pesti Kalligram Kft.
Budapest, 2010
214 oldal, 2400 Ft

Csehy Zoltán eddig is egészen különleges hangot képviselt a kortárs magyar irodalomban, de a *Homokvihar* c. új könyve sikeresen túllép mindezen. Mivel a legtöbb vers a zene médiumával kacérkodik, a kötet egy sajátos kalandra vállalkozott: az irodalom és zene bonyolult kapcsolatának tematizálására, újragondolására. Csehyről korábban is lehetett tudni, hogy igen élénk érdeklődést mutat a kortárs komolyzene iránt (l. a Kalligram 2010/12-es Opera-számát), s hogy az Új Szó hasábjain rendszeresen recenzálja, szemlézi az aktuális albumokat, előadásokat. Kétségtelen, hogy kevés olyan kritikus van a jelenlegi mezőnyben, aki ekkora enciklopédikus-elméleti tudással rendelkezne a zene területén, méltán említik párhuzamként Csáth Géza zenei tárgyú írásait. Ezt a felkészültségét pedig, úgy tűnik, sikerrel kamatoztatja a költészete területén is.

A Homokvihart alapvetően a következő motívumok szervezik egységbe: zene, test, mítosz, történelem. Látszólag ugyan ezek tematikusan megosztják a kötetet (az első ciklus a zenével, a második a mitológia-történelem kérdését tárgyalja), de ez leegyszerűsítés lenne, ugyanis ennél jóval bonyolultabban alakulnak a szövegek. Már a nyitótételben elhangzik a felvetés: „vagy a mítoszok segítségével növeli a megfoghatóságot, / vagy, mi lenne, ha, mi lenne, / ha a testre bízánk, mely / előbb-utóbb minden intellektuális mézárulásból kibontakozik?” (*Webern halála*, 10.). Ennek megfelelően a kötet szereplői hol a test, hol pedig a kottavonalak labirintusában („Az ember nem szívesen gyalogol a kottavonalak közt, akkor már inkább a tópart.” – *A tó*, 88.) bolyonganak a válasz után kutatva.

Érdeemes legelőször a szerkezetről pár szót említeni, mivel igen koherens kompozícióval állunk szemben. A *Homokvihar* két nagyobb könyvfejezetből épül fel: az első, a *Nottetempo* címet viseli, s alapvetően huszadik századi zeneszerzőkkel foglalkozik, a második, a *Homokvihar* pedig ókori mitológiákat, alakokat idéz fel, továbbá a kötet címadó verse is itt található. Mindkét fejezet további alfejezetekre oszlik, egész pontosan az első rész 6,

a második pedig 4 alfejezetből áll, ami csak növeli a kötetkompozíciót. A két könyv szimbolikusan is kettéválik, ami szintén jól mutatja, mennyire összetett szerkezettel állunk szemben. Míg az első könyv az Éjvidő, az éjszaka ideje, addig a második nagy részét a botrányairól hírhedt Heliogabalus császár „portréregénye” teszi ki, aki történetesen, mint azt a neve is mutatja, Napimádó volt.

Mint említettem, az első rész alapvetően a zenével foglalkozik. Ebben a ciklusban Puccini, Philipp Glass, Webern, Edgard Varése, Messiaen, Darius Milhaud, vagy éppen John Cage szelleme idéződik meg. A sorból látható, Csehyt elsősorban a huszadik századi szeriális zene, az opera, az avantgárd, valamint a jazz úttörői érdeklik. A versek hol fiktív zeneiportrék, aláírások, szerepjátékok (*Antheil Budapesten*, *Cage Pozsonyban*), requiemek (a nyitó *Webern halálára*), átiratok (a Bussotti születésnapjára ajánlott *Nottetempo*, vagy a leghosszabb Puccini-ciklus), illetve operarecenziók (1. *Reptér*, *The Golden Gate*). A sor igen nívós, a versekből pedig érződik, hogy Csehynak a kisujjában vannak a szerzők és műveik, lubickol a különböző történetekben. Megjegyzem, ezzel kapcsolatban felmerülhetnek bizonyos kételyek. Lehet, tévedek, de nem hiszem, hogy olyan sokan sétálnának az utcán, akik ilyen mély ismeretekkel rendelkeznének a huszadik századi modern komolyzenéről, s hogy maximális biztonsággal kezelnék az utalásokat, szüzséparafrázisokat. Éppen ezért tematikailag némileg hermetikussá, zárttá válik a kötet. Szerencsére ennek közvetítésében sokat segít a nyelvi közvetlenség, az erős metaforákat a hétköznapi, humoros, szabadszájú kijelentésekkel keverő nyelvhasználat, valamint a szabadvers forma. Az olvasónak persze nem kell egyből kardba dőlnie. A hermetikusság feloldása éppenséggel kihívássá is válhat. Érdemes tehát kutakodni, főleg az Internet korában, mert az élvezetes versek mellett zseniális zenékkal lehet megismerkedni a kötet olvasása közben.

A *Homokvihar* versei ugyanakkor nem egyszerűen zenetörténeti kuriózumok, leírások, vagy kultikus múzeumi műtárgyak. Ennél jóval komolyabb a tét. Csehy szövegei esztétikai-filozófiai párbeszédet kezdenek ezzel a hagyománnyal. Szó szerinti értelemben véve is: a Puccini-ciklus versei nemcsak az operaszerző műveire reflektálnak, hanem mindig a mottókban idézett napló-, levélrészletekkel is vitatkoznak. Hasonló mediális törekvéseket, esztétikai gesztusokat érzek itt, mint a fiatalabb pályatárs, Lanczkor Gábor 2008-ban megjelent *Vissza Londonba* c. verseskötetében, melyben szintén radikálisan elválasztódik egymástól festészet és irodalom. A médiumok látszólagos elszeparálása pedig korántsem szünteti meg a párbeszédet, de az irodalmi szövegekben erősebb teret enged a reflexiónak, a kérdésnek, végső soron az interpretációnak, ennek következtében a Csehy-versei a két művészeti ág határait is rákérdezik. A két médium találkozása tehát erősen reprezentációs kérdés is. A szövegek elsősorban a világ zeneiségét és a világ zenei megismerését tételezik: „ennek a műnek a partitúrája / konkrétan olyan / mintha lekottáznál egy bögre barackvirágot / vagy kiinnád az utolsó szíromig” (*Cage Pozsonyban*, 70.) De ezen is túllépve az emberi lét alapvető zene érzékisége (testisége) („J. B. akkortájt minden ételhez dallamot képzelt, / s minden dallamhoz ételt.[...] Már-már érzékelési bravúr, ahogy eljutott / a bazsalikom, az oregánó és az apollói / fenséges olíva kromatikus bánatától a pármai sonka / hármashangzat-apoteozisáig!” – *John Berryman gasztronómiája*, 97.), és az érzékiség, testiség zeneiségére irányítják a figyelmet: „Mintha nem lehetne szélből az ember / tüdeje, mája, epéje, veleje is, / mintha / zenétlen nem lehetne valamely szerve, / izma, porca, csontja!” (35.). Az itt elmondottakat pedig jól összefoglalja a *The Golden Gate* c. vers né-

hány sora: A zene bizonytalanságban hagy, mert csak a / vizet másolja, mert a hab írja hatalmas kvintetté, /transzponálni nincs idő, csak végigsimítani a / hullámméretet, mint izmok az ing alatt” (112.).

Az intermedialitás tárgyalása során hangsúlyos szerepet kapnak a zene-írás-olvasás-materialitás kérdései is. Ahogy azt az *Az Edgard Varése-matt* című versben olvashatjuk: „Hogyan is olvasom ezt a szöveget, mit hoz ki belőlem, ha / Hanggá teszem és minden hangot tárggyá teszek és lesz oldaluk” (30.) Ennek további radikálisabb példáját láthatjuk a John Cage utolsó elképzelt európai előadását színre vivő *Cage Pozsonyban* c. versben, mely „pontosan 10 percig tart”, azaz a lap szélén szekvenciákkal időhöz (zenéhez) kötődik az olvasás. A másik pedig a Puccini-ciklusban olvasható: „Nincs több mentőcsónak, csak áradás, / nincs több e, ő, ó, a, csak á, a, á.” (*Puccini. Bor és sajt*, 49.). A nyelv (írás) hangzókra, fonékre (betűkre) bontása a nyelv zeneiségére irányítja a figyelmet. Mint a fentiekből is látható, a kortárs magyar líra intermedialis kérdéseinek tárgyalásához tehát elengedhetetlen lesz a kötet.

S bár a zene meghatározó a második könyvben is, itt most a fordítottját hangsúlyoznám, a mitológia meghatározó szerepét az első részben. Ez ugyanis már a kötet nyitódarabjában megfigyelhető. A *Webern halála* egyszerre a halott megidézése, arcadás, és a kötet (zenei) invokációja is. Mint említettem, a vers már maga egy zeneelméleti dilemmával indít, ugyanakkor Webern szerencsétlen halálának (egy amerikai katona eltévedt golyója találta el egy esti dohányzás közben) megidézése összefonódik a dodekafónia-elmélet („a Reihe, a tükörfordítás, a rák és / a tükörrák szent evangéliuma” – 14.) és az opera ironikus mitologizálásával-antropomorfizálásával, a pompeii mágikus négyszög felhasználásával és palindrom-olvasásával: „SATOR / AREPO / TENET / OPERA / ROTAS. [...] De mégis, ki a pöcs az az AREPO? [...] Ki az az AREPO, egy olvasási hiba, vagy / retró-szükségyszerűség, a rejtély banalitása vagy / a banális rejthetetlensége?” (15, 16, 18.). A *Philip Glass-konstans I.* nemcsak a szerző albumát idézi meg (*Aguas da Amazonia*), hanem Vakti (Uakti) amazóniai istenség legendáját is, akinek az üreges testén átfújó szél zenei hangokat keltett. Hol meg éppen Orpheusz levágott feje vetődik partra Leszbosz partjainál (l. *Orfeokassák*).

A mitológia és a történelem viszont átvezethet bennünket a második könyvhöz. Az előbb említettem, bár kevésbé hangsúlyosan, a zene ebben a fejezetben is meghatározó szerepet kap (nem hiába indít Orpheusz alakjával), ezáltal fűzve szorosabbra a kötetkompozíciót. Mindamellet ez lehet a könyv ismerősebb része, hiszen ebben jelennek meg a tipikus csehys antik és neolatin formulák, témák. Annyiban folytatódik az előző ciklus koncepciója, hogy itt is különböző portrékat olvashatunk, igaz a mitológia és a történelem területéről válogatva, ráadásul alulnézetből. A *Homokvihar* hősei nem a nagy történelmi személyiségek, hősök. Sokkal inkább a testileg megalázottak, szajhák, számkivetettek (a kivágott nyelvű Philomela, a bűzlő sebű Philoktétész, Néró utolsó szerelemként elhíresült, kiherélt Sporus). Vagy az örültek, perverzok, hedonista, szado-mazo élvezetekben tomboló hatalommániás és pénzéhes uralkodók (Heliogabalus). Ezeket a verseket olvasva a leginkább az a kérdéskör tematizálódik: miként lehet a történelemtől és a mitológiáról beszélni a test, a halál, és az érzékiség témáján keresztül úgy, hogy „a test határai gyakran elmosódnak, / vagy az elmosódások, / kapnak testet bizonyos határokig.” (*Orpheusz*, 127.) Ennek mintegy esszenciáját adja a Heliogabalus, azaz Varius Avitus Bassianus, a 218–222

közt uralkodott római császár „portréregényének romjai”. Aki maga is inkább válogatott gyilkosságairól (l. pl. Lawrence Alma-Tadema 1888-as *Heliogabalus rózsái* c. festményét) és obszcén orgiáiról nevezetes (l. pl. a *Paris* című vers rabszolgákra kényszerített mitológiai gruppen-szex jelenetét: „Íme, Paris előtt most Venus térdepel, [...] s kidülledt alfelét Paris derék rúdjához dörgöli” – 172.), ám annál népszerűbb az útókor más művészeti ágaiban. A kötet koherenciát erősítendő érdemes megemlíteni, hogy a császárról jazz szaxofonos John Zorn készített lemezt *Six Litanies for Heliogabalus* címmel.

Ezekben a versekben történetírás és múlt, valamint emlékezés és képzelet viszonya is problematizálódik. Ennek nyomán pedig egy alternatív, blaszfémikus történetírás, mitológizálás bontakozik ki, „hullaevés”, mely „új grammatikát követel, melyre / új szónoklattan épül” (198.). A történetíró Hérodotosz és egyik „szereplőjének”, Kandalész feleségének megidézése, aki „csak egy jelzőtlen főnév Hérodotosz lapjain” (143.), vagy a császárral közösülő rabszolga, Doryphorus vallomásainak („A történetírás farka vagyok, fiktív Priapusa a kultúrtörténetnek” – 148.) ironikus megszólaltatása mind ebbe az irányba mutatnak. Ez körvonalazódik voltaképpen a záró, *Homokvihar* c. „kameraopera librettójának foszlányaiból” és ennek nyomán válik értelmezhetővé az egész kötet cím is. Az örvényszerűen szerveződő szövegben a homok-vihar az idő, a történet, és az elbeszélés metaforája („csak a homok / tudja mássá és mássá modellezni ugyanazt / a történetet, melyet évek óta / külön-külön és nyilvánosan, / de mindnyájan többször is elmesélhetünk vele” (199.)), mely folyton alakulóban van, átrendezi a tájat, a múltat, s végső soron a tudásunkat. A *Homokvihar* tehát egyben az olvasás allegorikus költeménye is, hiszen az olvasót is arra készíti, hogy a homok, s a szöveg által újabb és újabb olvasatokat hozzon létre.

A *Homokvihar* könnyen magával ragadhatja azokat, akik nyitottak az izgalmas kérdéseket felvető irodalmi szövegek iránt, s nem rettennek meg attól, ha közben egy kis forgószél is támad körülöttük. Összességében tehát a kötet 2010-es év fontos és kiemelkedő irodalmi eseményeinek sorában foglal helyet. Olvasói tornagyakorlat, igazi hardcore könyv.