

Tartalom

LXIX. évfolyam, 9. szám / 2015. szeptember

TANDORI DEZSŐ	Újratörés	3
ZALÁN TIBOR	Papírváros-szilánkok	5
VASZILIJ BOGDANOV	Ricardo Reis Szibériában. A költői verseny (részlet)	14
MIKLYA ZSOLT	Cseréptörés	18
BAKOS ANDRÁS	Egy jobb év	27
BRÁDLI BÉLA	A kódfejtő	29
SZABÓ MARCELL	Baudelaire álma	34
KORPA TAMÁS	Metapillanat XXV.	39
CSONTOS MÁRTA	Vissza a feladónak; Tervmódosítás	41
PÁL JÓZSEF	Horger Antal	43
„S még mindig itt vagyok” – Húsz éve halt meg Baka István		
SZÓKE KATALIN	Két talált tárgy az évfordulóra (Baka, Szosznora, Blok, Jeszenyin)	47
Baka István és Ilia Mihály levélváltása		51
RÁLIK ALEXANDRA	„Tedd le a tollad! Torkig ér a menny!” (A hodoszevicsi költészet hatása Baka István Sztjepan Pehotnij-ciklusára)	57
FRIED ISTVÁN	Sztjepan Pehotnij muzsikuszáműzőttjei	65
mérlegen		
PUSKÁS DÁNIEL	„[A]z áradás ütemére” (Korpa Tamás: Egy híd térfogatáról)	75
BALAJTHY ÁGNES	„Minden a lecke része” (Dragomán György: Máglya)	79

FÖRKÖLI GÁBOR	A testtel mért idő (Gerevich András: Tizenhat naplemente) 86
JUHÁSZ ATTILA	Távolság-beállítás (Szócs Petra: Kétvízköz) 91
CSÁSZÁR BALÁZS	A gyakorlati érzék iskolája (Pierre Bourdieu: A művészet szabályai – az irodalmi mező genezise) 96
LÁSZLÓ SZABOLCS	Kivezetés az amnéziából (Javier Cercas: Szalamiszi katonák) 100

A világ minden jövője – 56. Velencei Biennále

DEÁK CSILLAG	A gyerek kezében a kulcs 105
KÖLÜS LAJOS	Utópiák nyitott koporsói 109

ILLUSZTRÁCIÓK	TANDORI DEZSŐ rajzai a 4. oldalon. Válogatás az 56. <i>Velencei Biennálé</i> anyagából a címlapon (Chiharu Shiota: The key in the hand), a 17., 18., 28., 33., 40., 85., 90., 99., 103., 104. oldalon, a belső és a hátsó borítón (Vik Muniz: Lampedusa). Fényképek, dokumentumok <i>Baka István</i> életéről a 46., 53., 56. és a 74. oldalon.
---------------	---

Diákmelléklet

BORSODI L. LÁSZLÓ	Baka István kései verseinek számvetés-maszkjai (Önértelmezés a <i>Háry János búcsúpohara</i> című versciklusban)
-------------------	--

TANDORI DEZSŐ

Újratörés

Baka Istvánnak

Mely végtelen végakarat
vég-akarattalanja,
hogy ez vagy önmagad, s mi ad,
téphetik már, nem adja.

Könyök törése, válltörés,
ha nem forr össze, ha
nem forrsz össze, a kétkedés
a fájdalom soka.

Záporaid, Örök-Soha,
helye-nincs zuhatag-foka!

S így lesznek költők. Zuhatag
helybenjárás, a kíné.
Hol jársz így Néva-partokat,
Baka, mondd, bent-e, kint-é?

Meghalnunk vagy túl-hirtelen,
vagy hogy már nem is kéne.
Jársz ott-túli vidékeken,
minek állsz itt-elébe?

Hölderlini, lermontovi;
Illyés Szabólőrincei!

„Szárnyaló kétségbeesés!”
El nem igazodásod
orosz-verse, fehér-kevés,
vér-szótár, vágyva, másod;

de tudjuk: EGY, s nem égi kegy,
kéred, beléd-lapoznánk.
Újjátörés, váll-izület
lelke roppan, lapockád,

a szív életfogytig-elegy;
ó, nem halnak az órák,
csak minden semmi-egyre megy.
És verssorok a bordák.

A Karamazovok

15
2015



Iván

15
2015



Alijosa

15
2015



Dmity

15
2015



Fjodor

ZALÁN TIBOR

Papírváros-szilánkok 4

és fáradt volt, annyira fáradt, hogy alig tudta nyitva tartani a szemét, nehéz volt ez, mert mások nagyon is rajta tartották a szemüket, csapkolódó hajú virgonc lányok, élveteg fiatal nők, ki tudja, kikhez tartozó ragyogó, hatvannégy fogú fiatal fickók, akik ömellelte a csapkolódó hajú virgonc lányokon is rajta tartották a szemüket, megfontolt, plakátokról, tévéműsorokból már ismert férfiak és úri hölgyek, mind-egy is talán, hogy kik, ott voltak, és meg is baszódhatnak valamennyien, valójában annyit értett ebből a helyzetből, hogy egy filmfesztiválon egy híresre vergődött rendező nem alhat el csak úgy, persze, elalhat, csak úgy, de másnap teli lesz a sajtó az alvó képeivel, nem csak úgy, ahogy ráborul a karjaira, de látszik a fölakadt szeme, talán még a csorgó a nyála is ott fog csillogni, sőt, szaglani a képen, láthatóan részeg, fogják írni róla, amiben, persze, volna némi igazság, hiszen ivott, már reggeltől ivott megállás nélkül, és nem evett napok óta, napok óta csak ivott, bár az előbbi nem fontos, és hiába legfeljebb bort, délutánra elfáradt attól is a feje, a kibaszott boroktól, fáradt volt, életfáradt, már csak homályosan látta a sok okos embert, a kritikusokat és az ágáló, szakadt kinézetű művészeket, de hiába hangoskodtak, nem jutott el a füléig a hangjuk, néha rá mutattak, olyankor lehajtotta a fejét, amiből azt gondolhatták, hogy rendkívül szerény férfiú, nyilván dicsérték is ezért, pedig mindössze arról volt szó, hogy nem volt szüksége sem dicséretre, sem kritikára, nem volt szüksége senkire és semmire, az őt körülvevő fesztivál-potyázókra semmi esetre sem, ez a fesztivál-potyázás végső soron valahol természetes is, ünnep számukra, a számára senkiknek, a megnyilvánulás lehetősége, a visszaigazolás, hogy léteznek, hát létezzenek csak, szendvics, ásványvíz, szendvics-ásványvíz-emberek, néha pezsgő, szállodai szoba, pezsgő-szállodai szoba-emberek, ennyiért már a legtöbbjüknek érdemes léteznie, ja, ja, szállodai szoba, jutott az eszébe, innom kell valamit, gondolta, a faszom bele az egészbe, gondolta, és nem tudta, és nem is akarta pontosan megmondani, kibe, mibe, miért, mi az egész, és mennyi a rész belőle, amit itt félálomban be tud fogadni, talán vannak emberi állapotok, amelyekhez minden magyarázat hamis, lehet, ilyen volt ez is, pedig miatta ültek ott mind, miatta folyt a szakmai beszélgetés, ahogy hívták az ilyen kajálás előtti szeánszokat, neki akartak valamit mondani, és mondták is, de nem hatolt már el semmi a tudatáig, fáradt volt, mindenhez és mindenkihez, a film is így készült, mintha egy jancsó miklós csinálta volna a tüdőkórházból, mitől tüdőkórház, és mitől –ból, pedig hát nem mindegy, az operatőr beállt a statívokkal, nem volt sín, nem volt vállon hordozható kamera, felvétel indul, a színészek beszéltek, a kamera felvette, amit beszéltek, tíz-húsz perce-

ken keresztül csak vette, aztán az asszisztens szólt, kamera leáll, ő pedig sarkon fordult és bevonult a hálókocsiba, ami a forgatás ideje alatt a szállásukat és pihenőhelyüket jelentette, és megivott egy üveg bort, mindig csak egy üveg bort, a szünetekben, nem érzett mámort, nem szédelgett a piától, csak annyi volt az érzés, hogy volt, nem tűnt fel számára, hogy mindenkit érdekel rajta kívül a film, hogy zseniálisnak tartották a forgatókönyvet, amit természetesen ő írt, hogy a legjobb színészeket tudták leszerződtetni a forgatáshoz, hogy a producer, valaha vonzó, mostanra kicsit kikerekedett, bajszos, alacsony ember, minden nap megjelent a forgatáson, de soha nem beszéltek egymással, annak ellenére, hogy barátok voltak, baszd meg, mondta valahány látogatása végén, és ő szó szerint baszott rá, nem nézte vissza a részforgatásokat, majd a végén, mondta, majd a legvégén, aztán a vágást sem volt türelme végigülni, senkije nem volt pedig, aki miatt távol kellett volna maradnia bármitől vagy bárkitől, éjszakákat ült egy lakásához közeei negyedosztályú teraszon, egyedül, erős cigarettákat szívott, és bámulta az üres eget, dolgozzanak helyette a rabszolgák, gondolta, és a rabszolgák dolgoztak, időnként felhívták, olyankor valamit hümmögött a telefonba, bölcsességeket, maga sem tudta, miről, aztán kész lett a film, és a kritika odavolt érte, ez sem érdekelte, ült a teraszon, és az üres eget bámulta, és most itt volt a fesztiválon, és hiányzott a terasz, a magány, nem ismerte a saját filmjét, ami a jelek szerint nagydíjat fog kapni, csak azt számolgatta, hány nap van még addig, amikor fel kell öltöznie, fel kell mennie a színpadra, és át kell venni valami serleget, tálat, faszom se tudja, hogy mit, csak ne beszélnének annyian, és ilyen sokáig, lassan, nesztelenül emelkedett fel a székéről, csak épp az ásványvizes poharát borította fel, mindenki rá nézett, úgy érezte, mindenkire ránéz ő is, lassan, megfontoltan, vagy inkább ingatagságát leplezendő, elindult a kijárat felé, csönd lett, aki beszélt, abbahagyta a szónoklást, bágyadtan visszanézett rá, bátorítóan, aztán lassan, nagyon lassan és óvatosan tapogatózó léptekkel elhagyta a termet, ahogy később rosszakarói kommentálták, a rendező úr kiment okádni, pedig okádásról szó sem volt, még hugyoznia sem kellett, bizonytalan léptekkel elindult a kijárat ajtó felé, persze, a három ajtó közül csak az egyik volt nyitva, színházakban bevett gyakorlat ez, először a középsőn próbálkozott meg a kihatolással, de az zárva volt, döntött, és a bal oldali ajtót kezdte el cibálni és taszigálni, de az sem engedett, így tehát a jobb oldali van nyitva, hatolt el a tudatáig, dögöljenek meg, hogy mindig azt nyitják ki, amelyikről utoljára gondolja, hogy nyitva van, ballagott lefelé a domboldalon, melyre a színházat építették, belerúgott egy üres ásványvizes üvegbe, fel kellett volna vennem, gondolta, és kidobnom a kukába, de a faszomnak sincs kedve felvenni egy más által eldobott műanyag ásványvizes üveget, és a legközelebbi kukáig elcipelni, lassan, megfontoltan haladt a sétálóutca felé, járása méltóságteljesnek tűnhetett fel azok előtt, akik nem ismerték a részegek kényszeres lassúságát, amikor minden sikeresen megtett lépés egy-egy hőseposz áthajtott lapja, küzdelem a gravitációval, mely mind erősebben húzta maga felé, a föld volt az, amelyik várta, hogy eldőljön, fölbukjon, az arcára essen, és maradjon lent sokáig a kihűlő vérében, ezt

nem akarta, lassan ment, és minden lépését kiszámítva haladt a sétáló utca felé, néha ráköszöntek, és ő mosolyogva visszaköszönt anélkül, hogy valójában megnézte volna az őt üdvözlőket, a földet nézte, nem akart senkivel sem beszélgetni, és nem is állt meg, amíg a sétáló utca közepén egy teraszra nem akadt, amelyik megtetszett neki, csak egyetlen dobogóra kellett fellépnie, és máris az asztalok között találta magát, leroskadt a székbe, háttal az utcának, amelynek friss macskakövein mindig kopogtak valakinek a léptei, nem akart senkit látni, nem akart köszönetni, nem akarta, hogy bárki is felüljön hozzá a dobogós teraszra, és hülyeségekkel traktálja, valójában nem tudta, hogy mit akar, csak annyit tudott, hogy pálinkát kell innia, hogy a pálinka szólította, s ha a pálinka szólította, hát el kellett indulnia hozzá, így nem felelt, hanem rögtön egy decit méretett ki magának, vizespohárba, a ványadt kis pincéernővel, vajon miért ilyen satnya pincéernőt alkalmaz a tulajdonos, töprengett, a legtöbb helyen hatalmas dekoltázsokba gyömöszölt hullámozó csöcsök hajolnak az ember fölé az italával, azt a látszatot keltve, hogy a piálás végén meg lehet dugni őket a raktárban, vagy a főnök üres irodájában, de ilyesmire az ő életében is csak nagyritkán került sor, és valamiért annyira felejthetőek voltak ezek a kósza numerák, hogy néha a helyet sem tudta behatárolni, ahol az asztalra feszítette a pincéernőt, és úgy hatolt bele hátulról, mintha a világ legtermészetesebb és legunalmasabb dolga lenne, hogy ő most egy forró és izmos testben tornázkodik, a vége mindig az volt, hogy nem engedték kifizetnie a cehet, ami néha határozottan jól esett neki, lévén pénztárcájában rapszodikusán váltakoztak a bankók és a bankóhiányok, ha volt pénze, whiskyre és pálinkára szórta, ha nem volt, csak hosszúlépéseket ivott, és galád módon várta, hogy meghívják mások egy-egy italra, és ő nem hívta vissza őket, megengedhette magának, persze, ilyenkor azt is megengedte magának, hogy érdekeljék az emberek, érdeklődését tehát nyilván a többiekhez fűződő érdek erősen befolyásolta, de ezt a lányt nem tudta volna megkívánni, és ezt megkönnyebbülten állapította meg, a pálinka tehát érdek nélkül tetszik, így a pálinka szép, vihogott magában, mi sem könnyebb, mint a magukat kurva nagy filozófusoknak gondoló pöcsök szállóigékké szomorodott mondatait lerántani a sárba, az olcsó poénkodás mocskába, ahol ő is legszívesebben tartózkodik a barátaival, kosz és sár, mindkettő anyag, nem úgy, mint a tiszta gondolat vagy eszme, amelyek olyannyira meghatják a környezetét, s amelyeket számtalan alkalommal kérik számon rajta, filozófiákat gyártanak a mozijaihoz, olyanokat, amelyeket nem is ismer, amelyekről soha nem hallott, bizonyára nagy filozófus lennék, gondolja ilyenkor, ha leírnám azt a sok faszágot, amit kitalálok, de nem rögzíték papíron, lévén, hogy nekem nem a papír a munkaeszközöm, de ha nem a papír, akkor mi, tűnődött, alighanem az ötlet, mert gondolatom az csak ritkán akad, s ha akad is, olyannyira impotens valamennyi, hogy rögtön kitetszik, a király meztelen, egy gyerek többet tud a világról nálamnál, de mégis lehet valami bennem, ami előhozza ezeket a filozófiai takonyságokat, ha fölfedezik filmjeimben a nagy koponyák, akiknek az a dolguk, hogy föltalálják a nagy eszméket, gondolatokat a művekben, és leggyakrabban mondanivalónak vagy üzenetnek hívják ezeket, de akar a

faszom üzeni bárkinek, és bármit, magamon kívül, és a mondanivalóm is összefoglalható annyiban, hogy kamera indul, kamera leáll, dehogy is nézzük vissza, majd holnap, vagy holnap után, most induljunk el a kocsmá felé, mert már túl sok nekem ez az intellektuális faszverés

de beveszik, amit csinállok, folytatta mégis a meg sem kezdett gondolatsort, és amíg beveszik, addig fönt vagyok a kakitenger tetején, aztán meg, majd ha kipukkad a luftballon, amit körém fújtak, akkor elmegyek egy dorogi bányába dolgozni, vājár leszek, annak legalább van valami értelme, és egy hajtásra húzta le a deci házi pálinkát, megrázkódott, kedve lett volna rikoltozni és a könyökét az oldalához csapkodni, ahogy Jack Nicholson tette a Szelíd motorosokban, de ha túl sokat csapkodja az ember az oldalát, és sokat rikoltozik, beverik a fejét a barbár őslakosok itt is, és attól menthetetlenül megdöglik, és bár utálta, ami most és körülötte történik, meghalni semmiképpen sem akart, és egyszerre eszébe villant, hogy ugyan mi lenne vele, ha nem az történik, ami, ha körülötte nem így működne a világ, ahogy működik, ha nem nyálaznák össze állandóan, amit ő ártatlan arccal elvisel és természetesnek tart, talán sértődötten fordítana hátat az utcának, színháznak, ahol róla, az ő filmjéről tartják az előadásokat, hátat a világnak, és egyszerre nevetségesnek érezte magát, mert mi egyebet is csinál most is, mint hátat fordít a világnak, a színháznak, az utcának, akkor meg mire föl a lihegés és a sok saját nyál, vagy mire föl ez a mindenben áthatoló áporodott érdektelenség-szag, semmi-kipárolgás, csinálni kéne valamit, gondolta

de az ilyen emberek nem képesek arra, hogy valóban csináljanak valamit, legfeljebb a csinálás imitálásáig jutnak el, a csinálás imitációja pedig még szánalmasabb, mint maga a csinálás, az is lehet, persze, hogy vannak olyan emberek, akik eleve arra vannak teremtvé, vagy talán félreteremtvé, hogy egész életükben a csinálás látszatával tévesszék meg a környezetüket, az ilyenek többnyire mégis sikeresek, mert az emberek nagy többsége is látszatember, így aztán a pseudo-létezés számukra sokkal vonzóbb, és könnyebben fölfejtethető, mint az igazi, ha van ilyen egyáltalán, hogy igazi, kaszálnak, és nagykanállal mernek, ahogy mondani szokták, és a sűrűjéből merítenek, de mert saját maguk mégsem elég sűrűk, a kimert élet átszivárog, átfolyik rajtuk, csak összemocskolja őket, persze, valahol ő ezzel tisztában volt, ahogy azzal is, hogy a látszatot földadni, leleplezni, visszavonhatatlan baklövés lenne, és gyűlöletet keltene azokban az emberekben, akik beléje helyezték a bizalmukat és hittek neki, holott ő sohasem kért tőlük bizalmat, és sohasem apellált a hitükre, kérdezhetnének, akkor meg hogyan és miért lett belőle rendező, de a kérdés valahogy nem hordja magában a felelet lehetőségét, olyan volt az ő sorsa, mint azé a részegé, aki elalszik a vonaton, és messze túlmegy azon az állomáson, ahová igyekezett, de ezt csak akkor veszi észre, amikor leszállt a vonatról, körülnéz, legyint, és azt mondja, jó, akkor mostantól itt fogok élni, és attól fogva ott és úgy él, ahogy új környezete függvényében ez neki megadatik, dehogy is akart ő filmrendező lenni, az ember élete végéig nem tudja, hogy mi akar lenni, de mert az

egyetem elvégzése után leginkább nem tudja az ember, hogy mit kezdjen magával, ő is csavargott majd egy esztendő, vetődött kocsmáról kocsma, ágyról ágyra, nőről nőre, aztán egy részeg éjszaka valaki azt mondta, elmegy rendező szakra, ez megragadt a tudatában, és ő is elment felvételizni rendező szakra, persze, a sors majmot csinál a tisztességes emberekből, az illetőt, aki a tippet adta, és aki rákészült erre a felelősségteljes pályára, nem vették fel, őt pedig elsőre, hogy onnantól kezdve megjátssza, hogy érdekli a film, hogy tudja, mi az a filmkészítés, és legfőképpen megjátssza magát extravagáns frizurákkal, ruhákkal, szipkából szívja a cigarettáit, nyáron csizmában járjon, télen talpig lelógó lódenkabátban és napszemüvegben, egy szóval, a nap minden percében, amikor láthatóvá tette magát mások számára is, azt is láthatóvá tette, hogy ő nem akárci, már-már nem is halandó, ő egy művész, akinek a lényét az élet ekéje szántotta ilyen összevissza barázdásra, megtanult rébuszokban beszélni, nem válaszolni mások kérdéseire, evidenciákból létproblémákat csinálni, összehúzott szemekkel hallgatni társaságban, mint aki mindvégig a többiek fölött lebeg, és agylebenyében cikáznak a jobbnál jobb filozofikus mondatok, véglegesnek tekinthető megoldások, így aztán anélkül, hogy észrevette volna, megtanult önmagán kívül élni, mindenfajta kontroll nélkül működtetni egy olyan ént, amely salakként rakódott rá a személyiségére, lefedve, elfullasztva azt, s mert nem vele történt a világ, így nem is lehetett érzékeny a világ dolgaira, nem bántódott meg, nem örült és nem szomorkodott, egykedvűen vette tudomásul, hogy minden reggel felkel a nap, ami még nem jelentette az átvitt éjszakák után az azonnali felkelést, hogy a nappal nem való egyébre, mint könnyű sétákra a kocsmák között, egy-egy plank tizes nő meglátogatására, akiket nem feltétlenül vitt az ágyba, inkább csak mulatta velük az időt, élvezte, hogy várnak és hiába ezek a magányos teremtések, hogy az este a bárokban rendezi be számára a lakható életet, előbb egyre több sztár körül forgolódott, később egyre több sztár igyekezett körülötte forgolódni, elterjesztették róla, hogy zseni, ami meghozta a filmekre a pénzeket, és hamar rájött, hogy a legjobb téma az üresség, az üresség körüljárása, de mert ösztönösen okos volt hozzá, rögtön rájött arra is, hogy ürességgel nem lehet ürességet ábrázolni, de kétértelmű dolgok tömegével annál inkább, filmjei így a teljes kaotikusságban jártak vitustáncukat, amit senki sem mert, vagy akart bevallani a róla író kritikusok közül, végső soron miért is kockáztatták volna meg, hogy az értés és érthetőség sikamlós kategóriáit szembefordítsák vele, amikor a legtöbb művészetszemlélet számára az érthetőség gyanúba keveri az alkotót, az érthetőség dicsérete pedig az alkotásról elmélkedő kritikust, és minden jó is lett volna, ha ez a másik én, ez a világ felé megkreált, és immár elhajthatatlan lény maga is nem kezdett volna beleunni a szerepébe, a körülményeibe, abba a világba, amely körülvette, és amelyben nem is olyan régen még jó volt lubickolni, most egyre inkább bűzölgő pocsolyának látta ezt a világot, a művészek felszentelt világát, fölösleges sárdagasztásnak a benne kényszeres, de túl sok energiát nem fölemésztő munkát, a világnak kreált lény egyre felületesebb lett, egyre figyelmetlenebb, egyre érdektelenebb és érdeklődését veszí-

tettebb, egyetlen vágya maradt, beleszürkölteni a tömegbe, de a tömegbe nem olyan egyszerű visszaszürkölteni annak, aki egyszer már kivált onnan, fájdalmas operációk és bőráltatások nyomán teremthetett volna meg az esélye, hogy ebből az elit-pocsolyából az egyszerű dolgozó nép ócska kis pocsolyájába vergődjön vissza magát, ezt végül meg sem kísérelte, menetelt előre a semmi felé, filmeket forgatott, melyek nem szóltak továbbra sem semmiről, díjakat kapott ezekért, amelyek az újságok címlapjára tölték fel a képét, ha új vakcinát fedeztek fel, őt kérdezték róla, de a mellnagyobbításkor fellépő implantátum-problémákkal is őt keresték meg, ha esett az eső, akkor a sok eső miatt, ha sütött a nap, a sok napsütés ürügyén, ő pedig nyilatkozott, mint a gép, és utána rögtön el is felejtette, hogy kinek miről mit mondott, a lapokat nem vette meg, a tévében nem nézte meg a vele készült interjúkat, a róla, vagy a filmjeiről lefolytatott vitákat, néha hosszú hónapokig nem mutatkozott a nagynyilvánosság előtt, így aztán legendákat gyártottak róla a kielégületlen hívők, összeharagultak az épp aktuális szexbálgányokkal a film világából, volt rákos, és HIV-vírussal is megfertőzte a rajongói fantázia, többször meghalt, számtalanszor disszidált, aztán, amikor előkerült, a világ legtermészetesebb módján felejtették el az addigi verdikteket, és folytatták a tömjénezést, ő pedig már ki sem tudott esni a szerepéből, mert már szerepelnie sem kellett, ha valamit mondott, annak minden oldalról megvizsgálták az értelmezhetőségét, és a legértelmetlenebb, legtartalmatlanabb nyilatkozatairól derítették ki, hogy épp minek a kritikája a sok hitvány kijelentés, ami elhagyta a száját, ezekről persze mit sem tudott, mert egy idő után a szeme is úgy kezdett működni, ahogy a füle és az egész lény, immunissá vált a külvilág megnyilvánulásaira, nézett, de nem látott, beszéltek hozzá, de ő nem hallott, voltak körülötte, de ő már mindenhol egyedül volt, egyedül, mint az egy szál ujj, mondjuk, a középső, kinyújtott egy szál ujj

meghökken, amikor kinyújtott egy szál középső ujjára nézett, elszégyellte magát, de szerencsére senki sem figyelt rá, néhány kósza vendég ücsörgött rajta kívül az alkonyodó teraszon, elsősorban párocskák voltak ezek, akiknek az ő jelenléte nem jelentett semmit, nem ismerték föl, vagy nem akarták fölismereni, akiknek fontos lehetett volna, azok most mind a színházban megrendezett fesztivál szakmai megbeszélésén ücsörögtek, és ez jó volt így, kinyújtózni az ismeretlenségben, s feltétlenül jó ok arra, hogy kérjen még egy deci pálinkát az arra ténfergő vézna pincérlánytól, elővette a mobiltelefonját, pedig nem akart senkit sem felhívni, szórakozottan lapozgatott a nevek között, de egyet sem talált alkalmasnak arra, hogy megálljon nála, el is tehetné volna akár, de akkor végképp nem telt volna vele az idő, az idő pedig nagyon kényelmetlen tud lenni, főleg annak a számára, akinek az istennek sem telik, végtelennek tetszik minden másodperc, kár, hogy a telefonokon nincs másodpercmutató, gondolta, mert azzal is jól telik az idő, ahogy nézi a mutató vagy a számok ugrálását, annyival persze másodpercről másodpercre kevesebb az élet, villant át az agyán, de miért sajnálná ezt, ha számára néha még túl sok is ebből a világból, mindenesetre, emberelte meg magát

végre, valamit kellene addig tennem, amíg ide nem özönlenek a színház felől az emberek, mert akkor hiába háttal, könyörtelenül fel fogják ismerni, és hiába jött el onnan, részletesen el fogják neki mondani, mit nem hallgatott meg abból, amit róla mondtak, nem, addig el kellene innen valahová jutnia, persze úgy, hogy közben ne kelljen elmozdulnia a teraszról, és feltétlenül az előtt, hogy megrendeli majd a sokadik pálinka után az utolsót, ami azonnal szétborítja az agyát, és ráfekteti az asztal lapjára, knock out, aztán mégiscsak megakadt a szeme egy néven, ami tulajdonképpen nem is név volt, csak egy bejegyzés valamilyen telefonszámhoz, valakinek a számához, s mert valószínűleg csak később írta oda a nevet, vagy inkább valami egyébre emlékeztető betűsort a számhoz, nem sokat mondott a számára, *lány pécsről*, ennyi, csupa kisbetűvel a kényelmesség okán, se vezeték-, se keresztnév, nagyot sóhajtott, megfontoltan és valami különös felelősségérzettel szűrcsölgette a pálinkát az emlékezéshez, emlékeznie kell, erőlködött, mikor volt Pécsen, kikkel találkozott ott, kinek írhatta a telefonjába a számát úgy, hogy a nevét sem kérdezte meg tőle, és ha már beírta, miért írta be a számot a többi, leginkább soha fel nem hívott szám közé

Pécsen éjszakába húzódott a találkozó, egy esztéta beszélgetett vele az aktuális filmjéről valami klubban, és a beszélgetés egyre kínosabbá vált, mert az okos ember úgy fogalmazta meg a kérdéseit, hogy ő azokból jóformán semmit sem értett meg a névelőkön és kötőszavakon kívül, filozófusokra és filmesztétákra hivatkozott lépten-nyomon, talán, hogy felvágjon a nagyszámú egyetemista előtt, de az is lehet, hogy csak megfelelni akart nekik, mindenesetre a kérdések kínaiul hangzottak el a számára, így tehát minden kérdés után ugyanazzal a természetes flegmasággal kérte meg moderátorát, ami nem esett a nehezére, hogy fordítsa vissza neki emberi nyelvre az addig elmondottakat, egyszerűen azon okból, hogy válaszolni tudjon rájuk, ami először meglepetést keltett, később Bergson nevetéselméletének megfelelően, ezt a kis könyvet valamiért egyszer elolvasta, és azóta bibliaként forgatja, noha a filmjei teljes mértékben nélkülözik a humort, egyre nőtt a jókedv és a nevetés, cinkossá váltak a szemben ülők, a cinkosaivá, és már nem is arra figyeltek, mit mond, hanem arra, hogyan reagál a kérdésekre, és ez időben lejött neki, semmiből sem tartott kicsit rájátszani tájékozatlanságára a tudományokban, a mérkőzést így megnyerte a szegény felkészült kollégával szemben, bírta és birtokolta a közönség teljes bizalmát és szimpátiáját, amit mind több szégyenkezéssel viselt, mert valahol csak-csak érezte, hogy egy becsületes tudósembert tesz nevetségessé ahelyett, hogy szövetségre lépett volna vele, így aztán, amikor végre véget értek a kínos órák, előzékenyen felajánlotta beszélgetőtársának, hogy meghívja vacsorázni, ami azzal a veszteséggel járt, hogy nem tudott szóba elegyedni az ankét alatt kinézett, s rá biztatóan visszabámuló, vagy vele egyenesen pimasz bátorsággal, kihívóan szemező csajokkal, egy vendéglőbe mentek hát becserkészés helyett, ahol rágós rántott hússokat kaptak a meredt krumpli mellé, olyanokat, amelyeket záróra körül szoktak a már nem kíváncsi vendégeknek felszolgálni az ilyen helyeken, rágtak és sok pálinkát

ittak hozzá könnyítésül, meg erős borokat, és már-már ott tartott, hogy bocsánatot kér a másiktól, amikor az, nyilván nem szokva ekkora mennyiségű ital ilyen gyors be-döntögetéséhez, akadozó nyelvvel felajánlotta, hogy elviszi egy remek kis kocsmába, ahol az egyetemisták mulatoznak ilyenkor hajnalig, más helyre itt már úgyszemint érde-mes ilyenkor menni, folytassák ott, javasolta, hát jó, mondta és fizetett, és szó nélkül beült a másik részeg ember autójába, amelyik nyilván magától vette a kanyarokat, mert a pálinkáktól számára is egyre szimpatikusabbá vált ember minden valószínű-séget számba véve, képtelen kellett legyen bármiféle navigálás elvégzésére is a veszé-lyes üzemű jármű kormányának segítségével

a helyre, ahol az egyetemisták szoktak mu-latozni hajnalig, végül épségben eljutottak, ami nyilván a részeket pártoló isten jóvoltából volt csak elképzelhető és kivitelezhető, zavaros kis kócerájba tódultak be, ahol vágni lehetett a füstöt, szerencsére találtak egy asztalt, ahonnan épp akkor tá-vozhattak a vendégek, mert még nem volt leszedve róla a meglehetősen nagyszámú üres korsó, ledöccentek, jóformán körül sem tudtak nézni, amikor a szomszéd asz-taltól máris átszólt neki egy lány, hosszú hajú barna, vékony és szép lány, csíkos ru-hában volt, akár egy méhecske, a lány átszólt, *na végre*, ennyit mondott, ilyen rövid és kissé enigmatikus volt az átszólása, s máris fordult vissza az asztaltársaságához, benne hagyva őket a bizonytalanságban, hogy valóban nekik szólt-e a lány, s ha igen, akkor mire vonatkozott az a *na végre*, egy ilyen *na végre* sok más egyebet nem jelenthetett, mint azt, hogy várta a megérkezésüket, és soknak találta az időt, mire bedugták a képüket a helyre, a lány mellett egy másik, barátnőszerű leányzó ücsör-gött, szemben velük pedig két fickó, a koruk szerint valamennyien egyetemisták le-hettek, és a lány visszafordultával nyomban folytatták a szenvedélyes udvarlást, az ilyenkorra esedékes nagy szédítést, láthatóan még abban a stádiumban tartott a do-log, amikor nem lehetett tudni az események várható végkimenetelét, sikerül-e el-vinni a csajokat, vagy hoppon maradnak, itt is pálinkát kértek, és folytatták ott, ahol a vendéglőben abbahagyták a semmi öröklését, de azt is lehet mondani, a film lélek-tanának a boncolását, ő közben oda-oda sandított a másik asztalra, de a lány, a *na végre*-lány figyelemre sem méltatta többé, a fiúk meg-megújuló poénjain kacará-szott, és valami piros trutymót szürcsölt zöld szívószállal, ez a közömbösség persze egyre jobban bosszantotta, már annyira sem tudott odafigyelni szegény esztétára, amennyire megtette addig, minden idegszálával a lányra koncentrált, akkor is érez-te, tudta, mit csinál, hogyan mozdul, mikor nyúl a pohara felé, ha nem nézett oda, az esztéta pedig csak beszélt, gyöngyöző homlokkal magyarázott, szerencsére annyira részeg volt már akkorra, hogy mindegy is volt neki, hallgatja-e híres rendező-vendége, amit mond, vagy egyáltalán nem követi a mind nagyszerűbbé kerekedő gondolatmeneteket, egyszerre azt érezte, a lány valamit csinál, valami szokatlant, ismét a másik asztal felé fordult, és látta, hogy a méhecske valamit ráfirkant egy lapra, azután a lapot akkurátusan összehajtogatja, és tovább kacarászik a fiúk jópofizásain, akár haza is mehetnék, gondolta sértődötten, berúgni már eléggé be-

rúgtam, ebből a numerából meg úgysem lesz semmi, de akkor mi végre volt a na végre, a váratlan szófordulaton elmosolyodott, és megenyhülve eldöntötte, még egy pálinka idejére marad, hátha alakul valami, persze, továbbra sem figyelt a derék emberre, aki ekkorra már hatalmas filmtörténeti távlatokba helyezte a filmjét, amelyről az egyetemistáknak beszéltek, kisvártatva megérezte, a lány feláll, és elindul feléje, váratlanul gyávának és szörnyen gyávának és gyámoltalannak érezte magát, nem nézett fel, pedig a lány már ott állt az asztaluknál, fölötte állt és várt, várta, hogy felnézzen rá, aminek természetesen egyszer el kellett következnie, akkor a méhecske a vékony, finom ujjai között tartogatott papírt leejtette eléje az asztalra, jóéjszakát kívánt, és minden magyarázat nélkül elindult valahová az éjszakába, ott-hagyva a két fiút és a másik lányt és őket, leginkább persze őt, pálinkától nedves ujjakkal, csalódottan bontotta ki az összehajtogatott levélnek látszó tárgyat, két sor volt rajta, valami idézetféle valahonnan, és egy telefonszám, amit később a szállodai szobájából reggelig hiába hívogatott, ült az idegen asztalnál, mind józanabban, és bámulta az ideges betűkkel odavetett szavakat, később már nem is kellett bámulnia, mert megragadtak az agyában, megragadtak annyira, hogy másnap hazafelé az autóban is ezeket mondogatta magában, bár még akkor sem értett belőlük semmit, a mondatok kíméletlenül foglyul ejtették, nem tudott szabadulni tőlük, hiába kapcsolta be a rádiót és hallgatott zenét, híreket vagy érdektelen délelőtti töltelékbeszéléseket, csak a két mondat zakatolt, lángolt megállás nélkül az agyában, hogy aztán még napokig, hetekig mondogassa hol magában, hol félhangosan, mint a félbolondok az utcán és a kocsmákban, sőt, forgatás közben is, *akarom isten legyen jelen Ne mondjon semmit pusztuljon velem*, ez a két mondat bénította le előbb a tudatát, aztán az értelmét is, hogy később, amikor már hónapok múltak el a pécsi látogatás óta, és az írás mind jobban elhalványult és szétkoszolódott a zsebében magánál hordott összehajtogatott papírlapon, még mindig rátörjön a két mondat, hol szorongást, hol érthetetlen örömet váltva ki benne, kiirthatatlanul, és minden bizonynyal ebbe az is belejátszott, hogy a telefont soha nem vette föl senki, amikor hívta a két sor alá gondosan odarajzolt számok tulajdonosát, és hiába

VASZILIJ BOGDANOV

Ricardo Reis Szibériában. A költői verseny

(RÉSZLET)

1. A száműzött Szibériában

Jorge Luis Borges verse Vaszilij Bogdanov szibériai füzetébe

1. A végtelen menetben

Dosztojevszkij a holtak házából
került ide. Egy végtelen menetben
baktatott. Valóban megvéd, ápol,
de mit akarhat mindezzel az Isten?
Kegyelmével betelni nem tudott.
Csörgött a lánc, mert láncra verve vitték.
Fák között tűntek fel a démonok.
Társai örült látomásnak hitték.
Ő várta őket. Kiszabadíthatják,
s akkor végre megváltozhat a rabság,
nem ismerhetjük Isten céljait.
De a démonok mégse közeledtek,
nem lett vége a végtelen menetnek,
búsan jajongtak hátul valakik.

2. Este, a tűz mellett

Letáboroztak. Láncaik levették.
mogorva örök. Elsetétedett.
Várta már a szibériai estét,
s a settenkedő halott lelkeket.
Nagy fa alá, gallyakra hanyatlott,
valakik meggyújtották a tüzet,
távolabb orgonáltak a farkasok,
előkerült az elrejtett füzet.
Elhatározta mindent feljegyez,
megvizsgál, megmér, ki is elemez,

nem maradhat a homályban semmi.
Fák között kerengtek a démonok,
valahol vannak szabad városok,
de nem tudta hol akarhatna lenni?

3. Az elkobzott füzet

Épp azt írta, hogy *kiszámíthatatlan*
minden. Senki nem láthatja sorsát.
S ez jól van így, hiszen száz alakban
képzelteti el. És rá vár az ország,
Morus nevezte utópiának,
ahol nincs önkény, láger, zsarnokok,
következésképp senki nem is lázad.
Fák közül röhögtek a démonok.
Kancsuka csattant hátán. „Mit csinál?” –
Az ór, hallotta dühösen kiabál.
Mit ír? Feljelenteni kit akar!”
„De hát ő író, nem köztörvényes...”
„Mindegy! Hozzácsapjuk a büntetéshez!”
És a háttérben lobog az avar.

2. Dolgok

átirat

Az elveszett könyv. Valaki kézbe vette
Egyszer, nem a helyére tette vissza,
és most lassan betemeti nyarak füstje,
ősz ködbe vész, eltűnik. A petrovszki
fejsze, amelyet az orosz erdő
komor, fenséges fáit csábítottak el.
A tükör, amelyet Velencéből hozott
Nagymama, de előbb vakult meg.
Nyomok a fűben, a fában, a szélben,
Amint röhögve őrzi őket a végzet,
Puskin, Lermontov vádoló pora.
A felhők folyton változó alakja.
A harangvirág révült remegése –,
most már örökre Rád emlékeztet, szemed
tükréből mered rám, vádlón az árulóra.

Testünk lenyomata a homokban. Álmatag
 kitartással mossa szét a hullám.
 Rjepin villódzó színei, amikor kihunynak
 a képtár falai, s éjszakai őrzőjét
 vasalt csizmáinak kopogása szabdalja
 fragmentumokra az időt. A negatív világ.
 Árnyék UFO-k inváziója a piramisokon.
 A Kaukázus. A megdermedt kezek.
 Egy hajnal előtt látott boldog álom,
 amit a nap első sugarai szétzilálnak.
 A bronzlovas, az admirális tűtornya.
 Mért vijjognak a saskeselyűk a kozák
 ősről csatás emléket? Mért nem hallgatnak?
 Indigóról a fordított betű.
 Ogyesszai promenádról vicsorgó tigris,
 Ami soha nem is volt. Szirének
 kíváncsi teste. Árnyak az alagútban.
 Kentaur-lét. Pillanat,
 amely vadász ősről nyílvesszejét
 célba röpíti, s a szarvastehén lehull.
 Havasi gyopár Turgenyev két lapja közt.
 Golyóbissá váló órainga, amit nem állíthat meg
 az orosz daliák buzogánya a kijevi nagykapun.
 Kitépett füzetlapjaim tánca a tűzben.
 Ágyuk dörgése Borogyino előtt.
 Visszhangjuk nem csillapodik.
 Ma is hallod. Holnap is. Részei az örületnek.
 Peter Schlemihl árnyéka harckocsikon.
 A női hang, mi évek óta szólít.
 A földbe ázott Razin kopasz feje Ukrajna homokjában.
 A nagyapám vállába lőtt japán golyó.
 A hold megfejthetetlen üzenetei. A dolgok –
 amiket Berkeley istene sem érthet

Jorge Luis Borges három, Vaszilij Bogdanov által írott verse felfogható átíratnak is, de tudomásunk szerint a vak argentin látnok soha nem írt verset Dosztojevszkijről. Szerpel viszont A másik című csodálatos elbeszélésében. A fiatal Borges, az Ördögök egy példányával a kezében jelenik meg, az öreg Borges előtt. „Az orosz mester – darálta –, mindenki másnál mélyebben hatolt a szláv lélek rejtelseibe...”¹

¹ Jorge Luis Borges: A másik. Fordította: Benyhe János.

Dosztojevszkij iránti rajongásáról részletesebben Fernando Sorrentinival folytatott beszélgetésében vall: „Tizenkilenc éves koromban azt hittem, hogy Dosztojevszkij talán a világ legjobb regényírója, és nagyon zavart, amikor úgy beszéltek másokról, mintha egyenértékűek volnának vele (...) A Bűn és bűnhődés és az Ördögöket például többször elolvastam. Ezzel szemben a Karamazov testvérek elkésérített, és a legcsekélyebb érdeklődés sem ébredt bennem a szóban forgó család iránt, végül rádőbbsentem, hogy nem akarok több Dosztojevszkij-művet olvasni.”²

A versek mindenesetre nem Borges távolságtartásáról és ambivalens, élete során sokat változó véleményéről, hanem a száműzött Dosztojevszkijjal való teljes azonosulásáról tanúskodnak, s nagyapám Szibériában írt legkülönösebb versei közé tartoznak. Nagymama sajnos nem olvashatta, a Költői verseny ciklusának darabjai csak 1994-ben, egy évvel a halála után, kerültek elő... A másik vers A dolgok egy Borges költemény merész és lendületes átírata, átfordítása nagyapám orosz létére. – Tatjana Bogdanova



GEORG BASELITZ: UNTITLED

² Fernando Sorrentino: Negyedik beszélgetés Borgessel. Fordította: Lattore Ágnes.



JIRÍ DAVID: APOTHEOSIS

MIKLYA ZSOLT

Cseréptörés

Koszorú egy szonettregényből

1

A száraz sóvirág sokáig élhet,
só-vízháztartásodra is kihat,
képzeletfűszer, oldó mozdulat,
matt bútorszínek közt parányi kéklet.

Szinyei Merse pipacsai közt is
nyílik a kék, valószínűtlenül,
piros mezőre múlt idő terül,
olajmácsolat, tanítói presztízs.

Pipacsfolyóból kisfiú szalad
anyja után, ki ott sétál a parton,
piros kendő alatt a barna arcnyom

friss kenyérhéj, ropogós indulat.
Futok még mindig, két kezemben tartom,
együtt a kéket és a pirosat.

2

Együtt a kéket és a pirosat
nem csak a Vasas focimezén láttad.
Hézső festett ilyen színorgiákat.
Kék síkok fölött vörös bódulat.

Meghágott földek. Magva vált hadak.
Egy kérész röpte. Dőlt erőműkrisztus.
Szikkadt föld. Járom. Bikacsők komplexus.
Húsvágódeszka irányvonalak.

A panoptikum biztosan feltámad.
Ki vonalat, ki verset írogat.
Nem szólok, összeharapom a számat.

Nagyapa, nem hallom a hangodat.
Nézd, leszerelték alólad a tájat.
Virággal botozom a sírokat.

3

Virággal botozom a sírokat.
A barka helyén új gránit fedőlap.
A krumplipaprikás megdermed, holnap
felmelegítjük. Tedd a dolgodat.

Vagy szedd szét. Mint a tönkrement órákat.
Hány fogaskerék, mind másképp pörög.
Az osztályban valaki felröhög.
A többi nézi a futuristákat.

A klasszikus avantgárd felvonul,
akár a dörgő léptű ifju gárda.
Umberto Boccioni időrománca

ratatázva a dadáig nyomul.
Imre Miska most kedvére beszélhet.
Irodalom és művészettörténet.

4

Irodalom és művészettörténet,
egy összefüggő órafolyamat,
korfreskó, komplex, akár a vakolat,
mi rögzíti magában a festéket.

Mi itt vagyunk még rögzítetlenül.
A harcot, amelyet őseink vívtak,
nem oldja békévé senki, ha színvak,
se hivatalos *rendületlenül*.

A gesztusnyelv, a dada, akkor él,
ha újraalkotjuk az életünket,
fityiszt mutatunk annak, aki büntet,

helyzetbe hozzuk azt, aki remél.
Gyerekek, nem lehet most *tűzet szüntess*.
Egy osztályfestés magáért beszél.

5

Az osztályfestés magáért beszél,
falra szegelt csomagolópapíron
olaj, zománc, összejön annyi színnyom,
hogy aki látja, menten elalél.

Egy kerékpárabroncs is felkerül,
ócska fémváz, megújult jelentéssel,
szimultán egy rókába döfött késsel,
óriás szemmel, korsó sörrel, felül

húsvágódeszka ember szuggerálja
az alefbét betűit, mindhiába,
nem tud héberül, s nem mozdul a lába.

Keskenyvágányú vasutas szegény.
Túl magasra került, nincs a helyén.
Estére kifárad a dada-gárda.

6

Estére kifárad a dada-gárda,
másnap reggelre kész a kritika.
Ízléstelen. Nem való suliba.
Vagy menjetek fel ti az irodába.

Egy órát kaptok, gondolkozzatok.
Fenn hagyhatjátok azt a kerékvázat.
Mementónak jó lesz. Őrzi a házat.
A többi nem. Sértő. Nem jól dadog.

A következő órán leszereltünk.
Ez volt a komplex ízléspróba ára.
Nem felejtettük el, amit akartunk.

Hogy nem véletlen járunk iskolába.
A falon, amit belül összekentünk,
a létfreskón rögzült a kék, a sárga.

7

A létfreskón rögzült a kék, a sárga,
a piros és még néhány árnyalat.
Míg megtanul sütni bennünk a nap,
a szélnek dőlünk, ne fújjon hiába.

Antoine-t s Desirét fújja a szél,
előredől velük a tanár úr is,
haja állása elárulja úgyis,
széllel bélelt keménykalap a tél.

Elmúlik egyszer, fázzon, aki fél.
A szalagavatót mindenki állja.
Tamás írja, rendez, koordinálja.

Komplex órabemutató, a gála
éjfél után kezdődik, kincset ér.
Desiré verset olvas, pára kél.

8

Desiré verset olvas, pára kél,
akarsz-e teljes, tiszta szívvel élni,
hallgatni hosszan, néha-néha félni,
míg odakinn tikkasztó szél zenél?

Létem, ha végleg lemerült... ki visz
majd át – elnémulót – a túlsó partra?
Az éj szájába vesz, ajkával tartja
fűszál sorsom, s a cérna holdat is.

*De jaj, magadtól nincsen menekvésed,
hiába játszol létet és halált,
más a hunyó, ki nem talál meg téged,*

*cseréptörés, kiáltasz, és kiállsz.
Magadban folytatod az olvasást.
Eltérést mutatnak az eredmények.*

9

*Eltérést mutatnak az eredmények,
míg felvételi pontszám ösztönöz,
a hídon állsz, a ponthatár fölött,
alattad örvény nyílik, egyre mélyebb.*

*Két mágnesrúd azonos pólusát
ha közelíted, biztos félresiklik.
Másfele vonz az extrinzik, intrinzik.
A hídon átvonuló társaság.*

*Cetlire írsz, versedet elsodorják
a *mult, jelen s jövő* habjai.
Otthon kiverve gondosan a porzsák.*

*Itt feltűnő a sok kutyakaki.
A néprajz élő víz vagy langyos holtág?
Igazán megmondhatná valaki.*

10

*Igazán megmondhatná valaki,
miért vonz annyira, ha mélybe nézek.
Tériszonyom van, az is egyre mélyebb.
Szakadékba zuhant le Pap Ati.*

*Azóta eltelt jó pár év, megérett
lám annyi fő, mind érettségizik.
Utána elszív hátul egy cigit.
Nem a füst, hanem a társaság végett.*

Még nem dohányzom. Mégis rászokom.
Hiánnyal telnek meg a véredények.
Passzív függőség, és emelt fokon.

Azóta oxigénpalackkal élek.
Rossz metafora. Rossz vicc. Már tudom.
Lecserélném, de nem visz rá a lélek.

11

Lecserélném, de nem visz rá a lélek,
inkább megkérdem, hátha válaszolsz.
Rossz verset írtam, ugye? Valahol
el kellett kezdeni. De miért félek?

Miért marad a szorongás belül,
ha papírra került, nézd, ez a vers is?
Kicsit szomorkás, és attól olyan verklis,
hogy tempózik, különben elmerül.

A zokogását észre sem veszed?
Ritmuszavar, apa? Mondd, mihez képest?
Míg megesszük a vasárnapi krémest,

beszélgetni, csak úgy, miért nem lehet?
Mért hazudunk át újabb éveket?
Mért szivároog a falakból a méreg?

12

Mért szivároog a falakból a méreg?
A méregtelenítő vakolat
ha nem segít, fordítsd az arcodat
a fal felé. Nem baj, falnak beszélek.

A falbeszéd jó líra-opció.
A hallgatás mögött valami készül.
Nem tudod, ki, de úgy érzed, mögéd ül.
Kinn magyar nótát fúj a rádió.

Benn átütemeződik *szinte minden*.
A megelőző mozdulat, ami
a reflexet pótolja, *minden szinten*.

A nagy vásárlás, családi buli,
az áruház lépcsője is kibillen,
nem fog fel puha szőnyeg, tatami.

13

Nem fog fel puha szőnyeg, tatami,
megtanultad, *kiterítenek úgyis!*
A kopaszokat megtanítjuk úgy is,
ha civil marad bennük valami.

A gyakorlótér porló útjain,
a szikes pusztá ismerős gypén,
a körlet sodronyágyán, és a vén
tölgyek alatt, hol nincs fürdőkabin,

a *Parancs*. Értettem a mérvadó.
Beásod magad. Sírásórutin.
A porba fingás is tanulható.

S míg elfogy lassan a túlélőkészlet,
belső ritmussá válik egy-egy részlet.
Létben oldódó líravitamin.

14

Létben oldódó líra, vitamin,
notesz, toll kerül a zubbonyzsebbe,
kockáztatsz, mégse kerül kevesebbe,
hogyan túljuss egy gyakorlat-cunamin.

Az udvarra leköltöztetett körlet,
ágymerevítők, rendezett stokik,
vaslábak között aki elbukik,
nem mindegy, hogy nyálat vagy társat köphet.

Hogy volt-e köztünk téglá, nem tudom.
A KISZ-tagkönyvek a kályhában égtek.
Négyen maradtunk, ki végül kilépett.

Kibírtuk. Várt minket az Oktogon.
Találtunk egyet s mást a betonon.
A száraz sóvirág sokáig élhet.

15

A száraz sóvirág sokáig élhet,
együtt a kékek és a pirosak.
Virággal botozom a sírokat.
Irodalom és művészettörténet.

Egy osztályfestés magáért beszél.
Estére kifárad a dada-gárda.
A létfreskón rögzült a kék, a sárga.
Desiré verset olvas, pára kél.

Eltérést mutatnak az eredmények.
Igazán megmondhatná valaki –
lecserélném, de nem visz rá a lélek –,

mért szivárogoz a falakból a méreg?
Nem fog fel puha szőnyeg, tatami,
létben oldódó líra. Vitamin.

BAKOS ANDRÁS

Egy jobb év

Jobb években sötét felhő
a tiszavirágzás, hangja, mint
a szélfújta fűzfaleveleké,
elnyomja a csónakmotor zúgását.
Le is kell állítani, mert ott, benne
csak evezni szabad, a kérész így is
ráakadhat hajra, ruhára, de nem
érinthető. Védett. Nézni szabad,
ahogy fiadzik és pusztul, nemzeti
vagyon. Anyám beengedte magát
kötéllel, csónakon, és evezővel
csapkodta, befőtt üvegbe
gyűjtötte nekünk: tűzzük horogra
nyugodtan, ilyenkor úgyis csak
ezzel lehet halat fogni, ne legyünk
élhetetlenek. Akkor valamiért
kevesebb repült, most több.
A harcsák háta szinte megszárad
a levegőn, már nem is merülnek
le, nyitott szájjal úsznak előre
a felszínen, falják a hulló virágot.
A gardák, jászok fölugranak, azt
kapják el, amelyik még repül
Kishalak és nagyok is. Bár
megfoghatatlanok, mégis jó látni
őket gyöngé pillanataikban.
Fönről óriás tengeri sirályok
ereszkednek bele a felhőbe,
a parti fákról rigók, jégmadarak,
cinegék, fecskék rúgják el
magukat egy-egy körre, sohasem
eredménytelenül. Reszket
a szárnyuk, a vékonyabb gally
is a lábukkal együtt, annyira

fáradtak, de most érdemes
enni. Csak a kérész nem eszik.
Levegővel szívja tele minden
üregét, hogy könnyebb legyen,
így is rosszul, csapongva repül.
Amelyik megmarad, elindul
folyással szemben a békés halál
felé. Megyek velük, fölsegítem
és elengedem azokat, amelyek
a taposórács réseibe hullanak.
Ezt sem lenne szabad, de senki
sem látja – és anyám se mondja
már, kisfiam, el vagy te varázsolva.



HERMAN DE VRIES: TO BE ALL WAYS TO BE

BRÁDLI BÉLA

A kódfejtő

Szívesen ment a nagymamához, a Marek József utcába, bár nagymama még mindig Elemér utcát mondott. Itt finom nyugalom vette körül. A négy szobás polgári lakást lefalazták, nagymamának szoba, konyha és egy pici spejz jutott. A WC is a gang túlsó felén volt. Nagypapa meghalt, a lányok férjhez mentek, nagymamának ez elég volt. A régi lakás nagyobbik részét társbérletbe két családnak kiutalták.

A bejárati ajtó hosszú, keskeny konyhába vezetett. Inkább tűnt szobához vezető folyosónak – két oldalán bútorokkal –, mint konyhának, pedig előszoba és fürdőszoba is volt. Balra zománcozott falikút, sárgaréz csappal, jobbra hokedlin lavór. Törülközők a vajsárga konyhaszekrény oldalára csavározott kis kampókon lógtak. Tulajdonképpen nem is konyhaszekrény volt, hanem egy szebb időket látott háromrészes előszobaszekrény. Bejárati ajtóhoz eső részben a kabátot, az utcai cipőjét tartotta. A középső tükrös, és a szoba felőli harmadik részben edények, tányérok, poharak, konyhai kellékek voltak, még a mosogató vándling is elfért. Szemben a kihúzható ovális asztal, valaha egy tágas ebédlő része lehetett, végein egy-egy ülőhellyel. A szoba felőli végén, kényelmes vesszőből font karosszék, meleg takaróval bélévelve.

Vendéget nem fogadott, talán csak Klein néni az első emeletről, akivel mindig vittek egymásnak kóstolót a frissen sült buktából, és a Rózsák terei templom idős plébánosa volt kivétel, aki a múlt bizalmából rendszeresen meglátogatta néhány hívét egy süteményre. Ezekben az években nagymama már nem járt misére, lányai és mindkét veje fontos állásban voltak.

A plébános úr halkán kopogott, megvárta, míg nagymama kinyitja az ajtót, számára idegen szavakkal köszöntek egymásnak. Fáradt öltönye alatt, a papi ing fekete gallérján, valami különös erőt sugárzott a kollaré hófehér csíkja. Nagymama mélyen nyúlt a tükrös szekrény polcai közé, hátulról két rózsamintás kistányért vett elő, egyiket a tisztelendő úr elé tette, mellé szalvétát, a másikra kopott, Gerbeaud feliratú fadobozból, az előre megsütött linzerkarikákból kis piramist épített. Magának csak egy szalvétát tett, talán mert ezzel jelezte, hogy Isten szolgája nem hivalkodhat, vagy csak azért, mert már nem volt több a Viktória készletből, amit még Morvaországból hozott, ahol a monarchia idején geográfiát tanított. Plébános úr aranysárga fényes szelencét vett elő a zsebéből, kistányér közelébe tette, aranysegélyes kendőcskével letakarta. Az asztal két végén lévő székeket elfoglalták, neki már nem maradt hely.

Örült a plébános úrnak, mert birtokba vehette a szobát. Először a két ablak közötti kis toalett tükörhöz ült, a muskátlikon átszűrődő fény két oldalról érte arcát. Bátortalan mozdulattal nyitotta ki az apró dobozt, nehogy a púder kiszóródjon. Pamaccsal arcának két oldalát puhán megpaskolta, fejét jobbra, balra forgatva nézgette magát a tükörben. Meg volt elégedve. Mélyet szippantott a 4011-es kölniből, mielőtt átült a nagypapa karcsú, faragott lábú íróasztalához. Tetején felhajtható fedelű márvány tintatartó, benne tisztára mosott üvegcsé, fiókjában hegyesre faragott Kohinor ceruzák, és néhány Magyar Nemzeti Bank Rt. fejléces papír. Először rajzolt valamit, majd a kényelmes karosszékekben hátradőlve sokáig nézte nagymama ágya feletti képen Szűz Máriát a kisdeddal. Széles, levélmintás, óarany színű keretben függött. Az akasztós szekrény aljában cilinder várta, hogy visszatér az ő méltósága. Kivette dobozából és a mellette lévő kis kefével egy irányba keféltette rövid szőrét. Nagyon szerette a tetején, mint órarugót felhúzni, körbeforgatni a keféit. Amikor kész volt, ablakhoz vitte, billegtette és hosszan nézte, ahogy tetején csillogva fut körbe-körbe a fénycsíkok.

A nyitott ajtón beszűrődő beszélgetést bár hallotta, de mintha kódolva lenne, nem értette. A plébános úr mély, nyugalmat sugárzó hangon beszélt, de ismerős és ismeretlen szavak keveredtek, neki nem állt össze egy történet, mint amikor az elalvás előtti mesét hallgatta. A látogatás vége felé mindketten felálltak, nagymama átment az asztal túlsó végéhez, megállt a plébános úr előtt, aki a kendő alól kivette a sárgán csillogó szelencét, felpattintotta tetejét, és egy kis fehér ostyát vett elő. Jobb kezének mutató és hüvelyk uja közé csípve felemelte, kis keresztet rajzolt vele a levegőbe.

– Krisztus teste – és nagymama kinyújtott nyelvére tette.

– Ámen.

Ősz kezdetétől gyakrabban ment a nagymamához, kötelességének érezte, hogy a pincéből felvigye a német brikettet, ráadásul szerette a sparhelt alá katonás rendbe rakni, mindig a rekord felirattal felfelé. Mire kezét mosott a falikút hideg vizében, addigra nagymama teát készített, ügyelve arra, hogy a lánykori nevének kezdőbetűivel díszesen vésett DN monogramos ezüstkannalat keresse ki a „modern” alumínium evőeszközök közül. Csak néhány kiskanál maradt meg a készletből, a nagyobb darabokat, még a háborúban élelemre, tűzfára cserélte.

– Elmegyünk a templomba.

Nagymama ezt mindig határozottan, szinte parancsolóan mondta. Tudta, hogy ez utazást jelent a távoli pasaréti templomba. Nem misére, csak úgy, a templomba. Lett volna gyalogsétányira, akár két templom is, de nagymama ezekbe a templomokba már nem járt. Évtizedek óta lakott a VII. kerületben, itt mindenki ismerte.

Mindig gondosan készült az útra. A hajsütő vasat az egyszerű kétlángos gáztűzhelyen melegítette, de vigyázott, sem túl forró, sem túl hideg ne legyen, mert ha meleg akkor égeti, ha hideg, akkor nem ondolálja jól a haját. Nyugodt, szép vonalú ar-

cának két oldalán a fehér hajfürtök már sárgába hajlottak. Sötét, anyagában mintás blúzáat hófehér csipkegallérral, és bróssal díszítette.

Csak a háztömböt kellett megkerülni. Jobbra a Nefelejcs utcába, és újra jobbra a Dembinszky utcában volt a megálló. Az összegyűlt emberek vállvetve nyomakodtak az ajtóhoz, hogy a buszon ülő kalauznál megvegyék jegyüket, és még ülőhelyhez jussanak, de nagymamát az unokával néha előre engedték. Budán, különösen a Moszkva tér után, mintha megváltozott volna a közönség. A lóden kabátok között, jól szabott felöltőben, fodrászott embereket is lehetett látni, és a megállóban sem volt tülekedés.

A templomba midig nagymama lépett be először. Fejét kicsit előre hajtva, keresztet vetett és térdbiccentéssel jelezte, hogy féltérdre ereszkedne, de már nem megy. Fejét felemelte és tisztelet fékezte lépésekkel, ahhoz a padhoz indult, melyet legkevésbé ér a fény. Retiküljéből elővette az agyonhasznált olvasót, két kezével összefogva az ölében tartotta. A templom nesz zajos csendjében szótlanul ültek egymás mellett. Alkalmanként csak két, három ember ült a padokban, de legtöbbször csak ők ketten.

Nagymama biztosan Istennel beszélget – gondolta, de ő unatkozott. Kereste Istent, de nem találta, pedig itt kell lennie a templomban, vagy a nagymamában van? Nézte az örökméceszt, a templom egyszerű, mégis szép vonalait, és pusztán időtlétből olvasta a karcsú oszlopokon elhelyezett feliratokat. Sejtette, hogy fontos üzenetek, mivel az alsó osztályok legmagasabbikába járt, ismerte a betűket, szavakat, de jelentésüket csak a képzelete adta. Előfordult, hogy egy felirat mást jelentett az egyik héten, és mást a másikon. Általában elégedett volt a „megfejtéssel”, de az egyik felirattal nem tudott megbirkózni.

„Boldogok a lelki szegények mert övük a mennyek országa”

Miért? Miért? – tette fel magának a kérdést unos-untalan, de ésszerű választ sosem talált. Amikor nagymama a pad előtti térdeplőre ereszkedett, összekulcsolt kezére hajtotta homlokát, tudta, hogy a Miatyánkot mondja, és nemsokára indulnak.

Egyik alkalommal hazafelé az 5-ös buszon megkérdezte:

– Miért lelki szegényeké a mennyek országa?

Nagymama gondolkozott, alig észrevehetően körülnézett, előttük, és mögöttük már két sorban ültek az emberek.

– A te világodban erre nem lesz szükség. Inkább elmondom, hogy hol van a Popocatepetl. Ezzel talán előbbre jutsz.

Szerette volna megtudni, de felállt és átadta helyét a felszálló idős asszonynak.

Nagymama csendben, békével halt meg. A pasaréti templom távolba vészett.

A múlt évek elhasznált évtizedekké dagadtak, kijárta iskoláit, végezte munkáját, ünnepélyes polgári esküvője után nevelte gyerekeit. Az óarany keretes képet ő örökölte, de a Szűz Mária képet kivette, és tükröt szereltetett a helyére. Ez praktikusabb volt a kisvárosi panellakásban. Templommal sem szakadt meg a kapcsolata, karácsonykor gyerekekkel betértek megnézni a betlehemet, vagy puha tavaszi nap-

sütésben megnézték a zászlóktól díszes húsvéti körmenetet. Gyermekei esküvőjét, fájó temetéseket is mind templomon keresztül intézte, ezeket hivatalos ügyeknek érezte.

Már csak kettesben, a visszaszámolás éveit töltötték, amikor lánya telefonon hívta.

– Borinak szombaton tízkor lesz elsőáldozása a pasaréti templomban, jó lenne, ha eljönnének.

Vidékről indultak, illőn felöltöztek. Kocsiban párja megkérdezte:

– Tudod, hogy hova kell mennünk?

– Tudom.

A Templom közelében talált parkolóhelyet, kiszállt, első dolga volt megnézze hányas busz áll az íves buszvégállomáson. Meglepődött, még mindig az 5-ös. Érezte, megállt az idő, több mint ötven év. Izgatottan ment a templomba, nem térdelt le, nem vetett keresztet, szeme nem az oltárt kereste, ismerős helyen biztos léptekkel ment az oszlophoz. Megállt a tábla előtt, végtelen nyugalom áradt át testén. Hát még mindig itt van. Elsőáldozók és a szülők kezdték megtölteni a templomot, de ő csak állt, újra és újra olvasta: „Boldogok a lelki szegények mert övék a mennyek országa”

Zaklatott hangulatban vezetett hazáig. Hiányérzete volt. Elégedettsége eddigi életéről oszladozott. Találmányai, kitüntetései voltak, eddig megoldhatatlannak látszó dolgokkal is megbirkózott, és itt egy mondat, ami kifog rajta, ami legyőzi. Indulat vett rajta erőt. Miért nem lehet modellezni, mérésekkel, számításokkal, logikával megoldani?

Csak néhány hónap telt el és az élet úgy hozta, hogy lánya és veje egy hónapos szakmai útra, külföldre utazott. Felköltöztek a budai lakásba, örültek, hogy újra rutinszülők lehetnek. Gyerekek nyúlós ébresztése, röptében reggeli, siess, mert elkéssel, különórák rengetege, nyűglődős tanulás, táskákat bepakolni, beszélgetős vacsora, fürdés, fogmosás. Végre lefeküdtek. Egyik délután Bori megkérte:

– Lécci kérdezd ki a bibliát, mert holnap tézét kell írni.

– Rendben, de előtte add ide a könyvet, hogy átolvashassam. Matekból, fizikából, könyv nélkül is kikérdezlek, de nekünk a biblia nem volt tantárgy.

Kézbe vette a tankönyvet. Bibliai ismeretek IV. osztályosok számára. Lassan kezdte olvasni, feje nehezen fogadta be a szokatlan nyelvezetet, pedig csak tízéves gyerekeknek írták. Néhány kezdeti oldal után úgy érezte, neki ez magas, de tizenoldalak egyikén ismerős szóra bukkant: Boldogok. Meglepődött, mert a definíció-szerű meghatározás egészen mást jelentett, mint eddig. Érdekelni kezdte, habzsolva olvasta. Néhány oldallal később megtudta mi a mennyek országa. Már közel volt az egész évi könyvecske végéhez, amikor, megvilágosodott, hogy mit jelent a lelki szegények.

Életében sokszor hallott szavak, fogalmak, sorra új értelmet, új jelentést kaptak. Hiszen itt vannak a megoldások, itt vannak a képletek, le vannak írva a kódok! Némi

bűntudattal tette térdére a könyvet, szégyellte, hogy a szavak eddig csak az eszéig jutottak el, most a kódok segítettek kinyitni lelkét is.

Szemüvegét az ingzsebbe csúsztatta, és új kérdést kezdett fogalmazni. Minden Istenhez kód kell, vagy csak az enyémhez?



CAMILLE NORMENT: RAPTURE

SZABÓ MARCELL

Baudelaire álma

Ahogy izgatottsága fokozódott, egyre
szétcsúszottabb gesztusokat tett. Hol élesen
a levegőbe kapott, arca elé, mintha saját leheletét
ragadná nyakon, hol kifordult csuklóval,

hátrafesztett kézfejét lengette kalapja felett.
Az egész jelenetnek olyan vita hangulatát
kölcsonözve, ahol a test fogvatéka hirtelen
érvként jelenik meg, holott mindketten tudtuk,

a gesztusok egy kényszer szülte attrakció
részei, egy beteges logika kísérői csupán.
A zsúfolt korzón araszolva haladtunk előre,
megtorpanásainkat koldusok kíváncsi gyűrűje

kísérte, olyan kitartással, hogy valamiféle
viszonzásra kellett gondolnom, mellyel
meghálálhatom, – hisz egyfajta kiadás volt ez is –
önzetlen figyelmüket. Egyszerre kötött le

a hozzám intézett szavak fantasztikus bősége,
növényi burjánzása, és az értelem összes ismert
formáját kigúnyoló elbeszélés torz építménye, mely,
ebben egészen biztosan voltam, barátom testi épségét

veszélyezteteti. Kihallottam az elhízott testre
mért pontos ostorcsapásokat a szent aggastyánról
szóló olvasmányaimból, melyről hetekkel azelőtt
lelkendezve számoltam be neki, és melynek tisztán

emlékeztem minden részletére. Az ostorcsapásokat
a testre mérték, melyet elszenvedőjük csak
úgy hívott, a SZAMÁR. Élő volt csalódottságom is,
hogy nem egy egzotikusabb élőlény tölti be

ezt a szerepet. MIRE SZOLGÁL A SZÍNEVÁLTOZÁS,
HA ÁBRÁZOLNI SEM LEHET? – kérdezte a szent
őregembert az egyik novícius, de a választ
már az ellenségének sem kívánta senki.

Ez volt tehát a minta, aminek torzított változatában,
vagyis mostani sétánk alkalmával, a leghetetlenebb
szereplők bukkantak fel, és kezdtek minden rendszert
megcsúfoló körforgásukba. Az utcalánytól a szomorú

péklegényig, akit asztalosmunkára fogtak,
a pénzváltótól a flamand Messiásként emlegetett
B. úrig, mindenki megjelent. Élveztem
a túlzást, kívántam uralmát, de csak mint szótlan

nézője a nagyszabású pusztulásnak, mert amint
magam is alakíthattam volna, rögtön szédület vett erőt
rajtam. Akkoriban ellenállhatatlanul vonzott
az ökonómia légnemű természetének gondolata,

amiben barátom kilátástalan helyzetének
mintáját ismertem fel. Ereje teljében lévő fiatal
férfi, akiből az izgatottság egyre nagyobb
és nagyobb területet követel magának,

harap ki más, alapvető funkciók rovására,
mint a járás vagy a beszéd, rosszabb esetben
az anyagcsere komor gimnasztikája. Mintha
a szervezet egyetlen üdvöztető arányt ismerne

csak, és az egyik rész túlműködése más részek
vegetációjához vezetne. Akár emberek olyan szabad
csoportosulása, ahol elképzelhetetlen a minden
csere legmélyén ott lakozó üdvös vetélkedés:

feladja részleteit, mert korlátozottak a javak. Ha
ez a felekezet nem kapna semmit, viszont cserébe
mindenét odaadná, ki volna annyira vakmerő, hogy
kataton sáfárkodásba kezdjen, itt, a délutáni tolongásban?

A monetáris düh, amitől a régiek olyannyira óvtak,
a khrematisztika fertőző hulláma, mely elborítja
az óvatlanul gyűjtögető agyát, most egy csapásra
csendesül el: ha a mészárszék előtt rohan meg

a szükség, úgy túl kell adni mindenen, nincs más,
szív, máj, zúza és csirkenyak, tüdő kerül a kosárba.
Úgy beszélt, mint aki tisztábban van ezzel, és
kész mindentől megválni egy kifogástalanul

előadott történetért cserébe; ahogyan avval is,
hogy célja elérésének pontosan a kiszabott ár
áll az útjában. Mióta kiléptünk a fűszerestől,
egyre csak arról győzködött, hogy minden lány

arca szomorú Magdolna-archoz hasonlatos,
majd úgy fogalmazott, hogy ezen a Magdolna-arcon
a megbánás csakis erőszak hatására látszik, ami alatt
saját erőszakát értette, melyet muszáj használnia,

pontosabban, alkalmaznia, ha nem akarja kiszolgálni
az emberi arc változékony ár-apályát. Mintha egy kicsiny
ladikban hánykolódnék valahol a dühös Mediterráneum
közepén, mosolyodott el, majd bűnbánóan

hozzátette, hogy tudja jól, mindez csak beszéd,
mazsola, füge, ha úgy jobban tetszik. Nem tetszett
egyik sem. Éreztem, hallószervem a normálisnál
jóval fejlettebb mozdulatokra képes, és bár valós

fizikai méreteiről nem lehetett tudomásom,
mégis biztos voltam benne, egyfajta fertőzésről
van szó, mely most engem is elért, kétségtelen.
Hallásom, a maga kifinomult módján, de

az életemre tör, minden hang egy-egy fájdalmas
ostorcsapás lusta agykérgemen. És mennyi volt belőle!
Barátom tovább beszélt, MINTHA ÜRGECSAPDÁT HELYEZNÉK
EL A KERTBEN ÉS A SÖTÉT NYÍLÁS FÖLÉ MAGASODVA

EGY PILLANATRA SAJÁT, MEGREKEDT DIALEKTIKÁMRA
ISMERNÉK. Itt lehet, hogy már ordított. A semmit
semmire cserélő gyümölcsöskert és a mozdulatlan
állatvilág következett. Félig játszva, félig igazán

tiszta akarással nézett a szemembe és panaszosan
csak annyit mondott, ITT RÁM SEM EGYEDÜLLÉT, SEM
GYORS SOKASODÁS NEM VÁR. Ezek a mondatok nem
hasonlítottak a tisztaság vagy a szenny semmilyen

képzetéhez, nem voltak karakterjegyekkel
felruházhatóak, egyszerűen kitörtek a szájból és
megkezdték különös körfogásukat egy világban,
melynek gazdagságát éppen az ilyen megnyilvánulások

mértéktelensége jellemezte. A pazarlásban eltűnő
különbséget jelentették, mely alapja volt minden
otthonosságnak: érdektelenség, unalom, emésztetlen
és kihányhatatlan tömbök, kiválaszthatatlan folyadékok,

bekebelezhetetlen méretű és alakú tömbök,
tunyaság, kitüntetett figyelemmel, csömör, de még
mindig keresztényibb, mint a gyors sokasodás, sár és
köpet, a sár és a köpet mértékegysége, tékozlás, ami

kötőanyag, különben szétborult volna a létező összes
égtájjra, mely képként van, de a kép nem tehetett
confessio-t, hacsak anyagtalan pazarlásban nem,
a mindennél egyel puhább, vagy fősვნყსყყყყ

megvalósított, kétoldalún, piaci árusok asztalai,
de műtőasztaloknak, nagy tudomány a küret,
foghúzás, vakbél, emberfeletti erőfeszítések között
maradni egy helyben, termelés és büntudat,

büntudatban termelés, mely alapja volt minden
otthonosságnak, a szét-nem-osztás nem-fájdalma,
vagy az osztozkodás büntelen ideje, ami
illetlenség, érdektelenségként, unalomként,

míg végül kevés lesz, nagy bálák, anormálisan
megduzzadt, megnöveszthetetlen és leaszthatatlan
gyűjtögetés, amely alapja volt minden otthonosságnak,
önfeledt undorodás, számolatlanul, mértéktelenül,

nagyvonalúan, tekintet nélkül, nem néz, teljesen
belefeledkezve, motozásba, söprésbe, talicskák
és sok-sok száraz levél, velük a hirtelen székény,
hogy magától idáig terjed, kiborította, annyi

ügyetlenséggel, mintha én lapátolnám vissza,
bőkezűen, az ellehetetlenített maradékot,
a tilalom alattit, a nyereségeset,
annyit szólongatták, annyit alkudozott,

drága kisfiam, maradékot és moslékot kértek,
hatalmas szerencsével, erőszakkal, ami alapja
volt minden otthonosságnak, ami nem a kéregetés
gyakorlása, ideges nem-osztozkodás volt

egy konténer sötét belsejében, egy konténer
belsőiségeivel, ahogy megcsillant rajtuk a napfény,
semmi különbséggel, közte és közte, aki félórja beszélt,
azért beszélt, hogy látsszon, hogy nincsen különbség,

annyit beszélt pont, átláthatatlan méretű és alakú
élőlényekről, de a magának juttatott pazarlás
tisztá megtérülés egy másik fokon, lemorzsolódás
és diadalmas megérkezés egyben, fokozhatatlan,

és most már szét kellett szórni, olyan lassan,
hogy azt higgyék, nem is szórja, csak ELMÉLÁZOTT
KÖZBEN, ennek lehetősége alapja volt minden
otthonosságnak, kényelemnek, amihez székényérzet

tapadt, másrésről hirtelen béke, ingyen adódó
kiszolgáltatottság, nyugodtan kizsebelhető, kifosztható,
az elnyomó álomban virágzó mulasztás, aminek
pazarlás a vége, de ártatlanul, nem is lehet benne vétkes.

KORPA TAMÁS

Metapillanat XXV.XXV. *(német karácsony)*

nyeltem, így nem hallottam,
mikor távozik a néptelen nappaliból a már leszúrt
solar lámpák puha fényernyői közt, a kerten át,
majdnem elmondatlanul, összekuporodott szemekkel,
úgy suhant, mintha térd alatt nem létezne,
akadálytalanul –
lesz, hogy egy könyv mögött vesztegel napokat,
és lesznek az állólámpa búrájában elégő lepkék,
lesznek finom porral bevont mozdulatok.
lesz idő végigjárni az éjszakát, ha ellenőrzi, véget is ért.
lesz, hogy lecsutakolja valaki apró nyelve.
lesz rivális pillantás, erre lesz tükör, lesz vajsímaságú
szék, ha leül magával szemben: lesz, hogy innen-onnan
megszűnik. lesz felpolcolt vonásokból a homlok.
lesz a torokban szélcsend.
a párnázott ajtóban töménytelen popszegecs.
lesz, hogy belesimít összefüggéstelenül
abba, amit elhagy.
ilyen egy német karácsony, ha igaz.

XXV. *(sietség)*

a sietség, ami alatt összegyűltek, mikor nyíltabbá váltak
az indítékok * a sietség egy felkavart franciaágyból *
ásatás a saját hálósobában * a sietség, aminek összeköttetése
van a csípővel * amit a fej nem követ, csak narancsmag
méretű verejtékcseppek gördülnek le róla, mert a fej
tájékozása másmilyen * ismer habozást és árnyalatokat ismer
felségjeleket * sietség a portalan ágyékkötőtől, a frissen
letépett fügefaleveleken * az egymásba áztatott
körvonalakon * hogy egy körvonal milyen törékeny *

a sietség, ahogy a mellbimbók előbúznak
 az állólámpa vérvörös fényéből tele mondanivalóval *
 a kisajak bemelegítése, csigalassúsággal, a sietség *
 a halmozás * anyajegyek monogramjai * a sietség
 saját szája íze szerint * nem a mélyen alvók pózában ez a
 mozdulatlanság, ez a sietség * nem a városmagban
 egy pihenőpadon * nem a labirintus agglomerációját
 átszelő villamoson, nem az éj sietős *
 csak kezdet volt, tapogatózás, sietség, az érvelés ideje
 csak egy kiszivárogtatott név * a név előszele *
 sietség, ahogy a belső óra észrevétlen porlik el,
 ahogyan narancsmag méretű verejtékcseppek araszolnak *
 csak sietős léptek a parkettán * a sietség, amíg az
 összepréselt fasorból parketta lett * a sietség,
 ami alatt összegyűltek * ó dehogy a sietség



IBRAHIM MAHAMA: INSTALLATION

CSONTOS MÁRTA

Vissza a feladónak

„Ima a megpróbáltatáshoz” (102. zsoltár)

Uram, a szó vissza érkezik hozzám,
vissza a feladónak, nem vetted át
megint az írást, amit elsőbbséggel
küldtem neked.

Nincs félfogadás a kék tükörteremben,
iktatókönyvedbe nem kerülhet nevem,
kilöktél az Égi Nagy Fal árnyékos
oldalára, s már nem akarod, hogy
bónusz legyen nekem a kegyelem.

Ne rejtsd el előlem arcodat,
ne érezzem közeledben a sorvadó
lélek romlott illatát, ne lássam
tetemem a semmi peremén, ne érezzem,
hogy menekülnek tőlem a csillagok.

A te éveid nem érnek véget,
nem kell bátornak lenned az utolsó
napon; neked nincs számadás,
tőlem várod, hogy kimondjam, mit
erőtlen vagy bevallani, nincs engedély
új rekonstrukcióra, ismeretlen
zónába tette át székhelyét a Mennyország.

Tervmódosítás

Uram, én megengedtem, hogy
előzetes megegyezés nélkül
elmém birtokba vegyed.
Megnyitottam minden zsákutcámat,
hagytam, hogy otthonra lelj nálam,
engedtem terjedni bennem fényed.
Miért akarod most mégis visszavenni
azt a tőled kapott keveset?

Uram, Te felderítőnek küldtél le,
azt akartad, meózzam munkád minőségét.
Én voltam a kísérleti nyúl, kilöktél égi
szülőszobádból, s a pokol kapujánál
visszarántottad a hevedereket.

Most itt fekszem a lenti boncasztalon,
még működik a szerkezet, de a
hibákat kiküszöbölni csak Te tudod.

Talán félsz már vállalni engem,
tartasz tőle, hogy romlékony
anyagom beszennyezi a kezed,
s már nem érdekel, hogy a porból
lélekbe gyúrt gyártmányban módosítsd
a mennyei gépteremben végzett letöltéseket.

Kérlek, módosítsd az eredeti konstrukciót,
készíts új szabályzatot, s a Sátán ne
láttamozza tervezetedet.

Küldj vissza régi telephelyemre, s az áru
törékeny voltának ismeretében mellékelj hozzám
egy örökérvényű garancialevelet.

PÁL JÓZSEF

Horger Antal

Sir Walter Raleigh 1618-ben lefejezett angol utazóról és történésről maradt fenn az anekdota, hogy akkor hagyta abba világtörténete írását, amikor a Towerben az ablaka alatt lezajlott veszekedést vagy balesetet, amelyet személyesen is tapasztalt, egészen másként, és egymástól is nagyon különböző módon beszéltek el a szemtanúk. Ha a szemünk előtt végbement események ennyire különböző nyomot hagytak kinek-kinek az emlékezetében, akkor nagyon kétséges vállalkozás olyan dolgokat *történelemnek* nevezni, amelyek évtizedekkel vagy évszázadokkal korábban mentek végbe, és semmiféle közvetlen tapasztalatunk nem lehet róluk.

Irodalmi és más művészeti alkotások bevonása a múlt folyamatainak a tárgyalásába még nagyobb önkényt biztosít a későbbi korok emberei számára, mivel itt aszerint lehet hol a mű önálló (értsd: külvilágra nem vonatkoztatható) értelmezési terére, hol, ezzel szemben, a referenciális kapcsolódási pontok fontosságára hivatkozni, ahogyan az elemző érdekei ezt megkívánják. Racionálisan megalapozott vagy általánosan elfogadott szempontok híján, nem marad más érv, mint a hangerő. Ha a negatív vélemények politikai elfogultságból vagy személyes indíttatásból kellően nagy hangot kapnak, a szakmai érték az utókor szemében jelentős mértékben csökkenhet, akár el is tűnhet a kollektív emlékezetből.

Ez történik a 20. század egyik legnagyobb magyar nyelvészének, Horger Antalnak az életművével. A közvélekedés vaskalapos professzorként, József Attila sorsának megnehezítőjeként, talán még tönkre tevőjeként is ismeri. Pedig semmivel sem szolgált rá arra, hogy az utókor ne jelentős nyelvtudósi eredményei, érdemei alapján ítélje meg. Részben a költőre vonatkozó szakirodalom és az általános vélekedés hatására a nyelvész szakma is egyre bátoratlanabbul mer hivatkozni rá. Néhány évvel ezelőtt, amikor legfontosabb munkahelye, a szegedi bölcsészkar tantermeit egykori professzorokról nevezték el, az övére vonatkozó javaslat elvetésre került. Nem szerepel Horger neve a *Magyar Nyelvtörténet* (Budapest, 2005) harminc sűrűn gépelt oldalon összegyűjtött válogatott bibliográfiájában sem.

A vele kapcsolatos téves információk szívósan tovább élnek. Időnként még a József Attila szakirodalomban is feltűnnek komoly tárgyi tévedések. Az 1925. március 30-án, két tanú jelenlétében folytatott beszélgetés idején Horger nem volt az egyetem „ura” (bár a szó a *furára* rímelt). Hiányzott belőle az egyetemi pozíciók megszerzésére irányuló törekvés: rektor sohasem volt, jóllehet az évenkénti rotációs rendszer sok professzor számára ezt lehetővé tette, a dékánsgot ugyan nem tudta elkerülni, de csak két évvel később, s mindösszesen egyetlen tanévre vállalta ezt az adminisztratív feladatot. S az sem igaz, hogy kirúgta az egyetemről tanítványát. „*Őn elvégezheti a bölcsészeti tanulmányokat, de tanári oklevelet, míg én itt leszek, nem fog kapni.*” Ezt azonban nem követte semmiféle intézkedés. A fenyegetést sem ő, s akkor még József Attila sem vette komolyan. Horger még annak a fiatal kollégájának is mondott ilyet, akit későbbi tanársegédnek hívott maga mellé. Szinte biztosan állítható, a költő nem e szavak hatására ment el a szegedi egyetemről, ahová egyébként még két év múlva is tervezte, hogy visszairatkozik.

A Tanácsköztársaságot és annak képviselőit élesen elítélő akadémikus magánélete publikussá válásában sem volt túlzottan szerencsés. Nálánál fiatalabb feleségét egy „úrfival” rajta kapva dulakodás tört ki közöttük, amelynek végén az asszony (!) egy pisztollyal két lövést adott le rá, az egyik Horger bal karját eltalálta. Az esemény után nem sokkal, 1924 januárjában sajtó nyilvánosságra került bírósági jegyzőkönyvhöz (interneten olvasható) írt cikk szerzője érzékelhetően nem rokonszenvezett a feldühödött professzorral, s pellengérre állította a felszavazott férj indokoltnak tűnő ingerültségét. A peranyag néhány megjegyzését szándékosan félre magyarázó válogatott ostobaságok keringenek ma is a professzor „furcsa (*fura?*) szokásairól”, mintegy „magyarázatot” adva a költővel szembeni viselkedésére.

Ezeknél persze sokkal fontosabb az irodalomtörténészek hivatalosnak mondható álláspontja a tanúk előtt a Dugonics téri épületben lezajlott rövid beszélgetésről. A József Attila pártján állók szerint Horger jóvátehetetlen hibát követett el, amikor az előző napokban megjelent uszító kritikák hatására is, elmondta idézett mondatát. (*A Tiszta szívvel* a Szegedben jelent meg 1925. március 25-én, s azonnal agresszív támadások kereszttüzébe került.) A szöveg vers, állítják, és nem valamiféle erkölcsi vagy politikai állásfoglalás. Nem arról van szó, hogy József Attila indokolt esetekben (az éhezéssel védekezett) helyeselte a betörést vagy a gyilkosságot. A keresztény és nemzeti értékeket valló, konzervatív meggyőződésű tudós tanárnak az istentelenség (se istenem, se hazám) hangsúlyozása sem eshetett túl jól. Véleménye szerint a költő és műve veszélyes példát mutat, különösen a középiskolások számára, s még inkább akkor, ha egy tanártól hallják.

Ha esztétikai szempontból nézzük, Horger „bűne” (vaskalapossága), hogy a megszokottnál közvetlenebb kapcsolatot tételezett fel a *Tiszta szívvel* néhány sora és a társadalmi viselkedésre vonatkozó, tanártól elvárható példa állítás között, vagyis összemosta a kétféle tanítást, a költőt és az iskolait (ezt a különbségtételt maga József Attila is megteszi 12 évvel később). Ezzel a vers interpretációjába idegen elemeket kevert.

A művészi és az objektív valóságos közötti határ, tegyük mindjárt hozzá, nagyon labilis és jobbra ízlés dolga. Vannak esetek, amikor alig vitathatóan átjárás van közöttük. Gondoljunk Lambergre és Latourra az *Akasszátok föl a királyokat!* –ban. A két politikus tevékenysége, Petőfi értelmezésében, a vers integráns része lett, nyilvánvalóan nem csak fonetikai vagy ritmikai okokból került oda a nevük (bár a két *la* alliterál és belső rím is van az első sorban: kés-kötél). A vers értelmezése szenvedne csorbát, ha nem vennénk tekintetbe, kik voltak az említett politikusok, illetve lemondanánk a szavak felszólító és buzdító szándékáról. A műértelmezés igen gyakran szinte szükségszerűen átmegy történelemértelmezésbe (pl. német megszállási emlékmű), társadalom- (marxizmus) vagy erkölcsfilozófiába. Horger a „betörők”, „embert is ölők” kifejezéseket az általánosan elfogadott módszer szerint a maguk közvetlen referencialitásában értelmezte túlzó, de nem abszurd módon.

Mások kevésbé egyoldalúan igyekeztek megítélni a professzor József Attilának mondott szavait, amelyek valójában nem jártak semmiféle következménnyel a későbbiek során. Hangsúlyozzák, nem lehet Horger Antalt hibáztatni azért, mert József Attila sem Szegeden, sem másutt nem szerzett diplomát. A *Születésnapomra* c. vers az egykori, de még élő tanárt súlyosan elítélő soraiban felidézett régi fenyegetés egyrésztől mint el nem ért céljait igazoló mentesség, másrésztől mint költői pályájával erre adott győztes válasz jelenik meg. Horger mellett szokták felhozni más esetekben is tapasztalt szangvinikus vérmérsékletét, amely után hamar és harag nélkül visszatért az őt általánosan jellemző nyugodt, szenvtelen karakteréhez, tu-

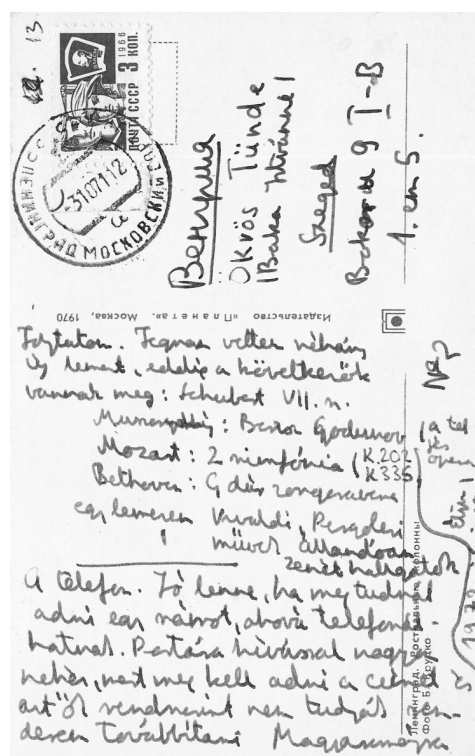
dóshoz illő távolságtartó viselkedéshez. Nem tudjuk, a professzor figyelte-e tanár szakos hallgatója korán jelentkező („több ízben öngyilkosságot kíséreltem meg”), majd súlyosbodó idegrendszeri problémáira, skizofréniás elmebajára, amely a költőt végül a tettelegességig vitte. Mert ezek alapján valóban megkérdőjelezhető egyik legnagyobb költőnk alkalmassága a középiskolai tanári pályára.

Horger németes precizitása, tudományos módszere leginkább a pozitivizmusával rokonítható. Talán ezért sem rajongott különösebben Szerb Antal szellemtörténeti hatást mutató tanulmányaiért és magyar irodalomtörténetéért (a világirodalom történetét Szerb később írta). Széles körben elterjedt tévhit ugyanakkor, hogy Horger akadályozta Szerb Antal szegedi egyetemen történő, hosszan elhúzódó habilitációs eljárását (1934–1937) a magántanári ki-nevezésre. Az írónak és tudósnak zsidó származása miatt erre Budapesten már nem volt lehetősége. A „befogadó” professzor szakmai okokból nyilvánvalóan nem lehetett ő (hanem az irodalmárok, Sík Sándor és Zolnai Béla), a komparatistikai jellegű habilitációt viszont támogathatta, hiszen maga Szerb írta később: „professzorok nagyon kedvesek voltak hozzám, legkivált Horger Antal”.

Horger Antal felbecsülhetetlen értékű munkássága kiterjedt a dialektológiára, a szófejtés-tanra, magyar nyelvtörténetre, fonetikára, népmesegyűjtésre, általános nyelvészetre és sok más témakörre. Vitathatatlanul korszakalkotó felfedezéseket tett, pl. az ún. Horger-hang-törvény (a legalább három szótagú szavakban, ha az első kettő nyílt magánhangzóra végződik, a nem hangsúlyos második gyakran kiesik: uruszág – ország, palica – pálca, malina – málina), amelyek nélkül nyelvi önismeretünk lenne kevesebb. Időt álló eredményeit a nyelvész szakmának kellene pontosan feltárnia.

A *Magyar szavak története* (egyik első etimológiai szótárunk) bevezetőjében írta Horger 1923-ban: „... nem az volt vele a fő célom, hogy meglepő, érdekes, élvezetes olvasmányt nyújtsak benne, hanem az, hogy itt tárgyalt szavaink történetének megismerésével *magyarabbá, nemzetibbé*, s így hazánkra nézve *értékesebbé* (H.A. kiemelései) váljék az olvasó műveltsége.”

A József Attilával való találkozását az utókor emlékezetében súlyos bélyegként hordozza magán Horger Antal, amíg az emlékezetből ő maga is ki nem hal. Mert történetét ilyennek írták meg azok, akik „látták”, hogy mekkora csúfság esett meg, s tartósan eléggé nagy médiafelületet kaptak a negatívumok ismétlésére, a valóság elferdítésére. Más esetben az utókor hallgat vagy jóindulattal és elnéző mosollyal, a nagy ember majdhogynem érthető botlásaként tekint háborús bűnökre, gyilkosságokra. A Tower árulással vádolt foglya saját sorsából is tudhatta, nincs történelmi objektivitás. A szubjektív érzékelés határozza meg, mit láttak a szemtanúk, s érdekek, hogy ez mit jelent és miképpen értelmezhető.



SZŐKE KATALIN

Két talált tárgy az évfordulóra

(BAKA, SZOSZNORA, BLOK, JESZENYIN)

Baka Tündének köszönhetően két talált tárgy birtokába jutottam. Az egyik egy Szosznora-levél, 1984-es keltezésű, az orosz költő magyarországi látogatása, 1985 nyara előtt íródott, a másik Baka ifjúkori Blok- és Jeszenyin-fordítása.

A levél

Mint ismeretes, Baka István első fordításkötete Viktor Szosznora verseiből készült¹. Baka Tünde 1983-ban járt Leningrádban, akkor találkozott Szosznorával, és elhozta Istvánnak az orosz költő versesköteteit. A két költő levelezése ekkor vette kezdetét. Mindezek után, ha Baka szegedi ismerősei Leningrádban jártak, meglátogatták Szosznorát, így én is találkoztam vele 1984 őszén, két hónapos leningrádi ösztöndíjam idején. Az orosz költő számára fontos volt a külföldiek érdeklődése; noha szakmai körökben munkásságát egyértelműen elismerték, olyan patrónusai is voltak, mint Lili Brik², aki költészetét egyenesen Majakovszkijéhez hasonlította, a hivatalos szovjet irodalom azonban nem fogadta be teljesen, mivel sem a pártköltészet, sem a Jevtusenko-Voznyeszenszkij-Rozsgyesztvenszkij vonulat „új hullámos” kánonjához nem illeszkedett.

Az 1984. szeptember 3-i levél fordítása a következő:

Kedves István!

Már régóta nincs hírem Magáról, majdhogynem az új év kezdete óta.

A következő „ügyben” keresem. Nagyon tetszett Helsingőr³ című versének orosz fordítása. Itt azt tervezik, hogy 50. születésnapomra kiadnak egy kis kötetet, oda be lehet tenni néhány nekem ajánlott verset. Ha megengedi, betenném a Maga versét is orosz nyelven.

Csodálatra méltó médium Maga, nem fér hozzá kétség. Még soha sem látott, nem tud rólam semmit, mégis felfedezett engem, ami nem sikerült az oroszoknak, hiszen az utóbbi években, bizony, nagyon elfelejtettek. Magyarországon élve, anélkül, hogy orosz származású lenne, oroszul ír, még hozzá – verset! Ismeri Rilke orosz verseit? Nagyon komikusak. A Maga verse ellenben nagyon jól hangzik, és pompásak az alliterációk! Ez... igen!

Hová tűnt el? Talán nem betegeskedik? Én tavasszal beteg voltam, megoperálták a szemem, mert már teljesen megvakultam. Már rendben vagyok, elég jól látok. A napokban Taskentbe

¹ Viktor Szosznora versei. Válogatta, fordította és az utószót írta Baka István. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986.

² V. Majakovszkij szerelme, élettársa. Szosznora hosszú időn át levelezett vele. Levelezésük a Zvezda 2012. 1-es számában jelent meg.

³ Baka István: Helsingőr (1983) című versének ajánlása: Viktor Szosznorának

utazom egy rövid időre, lefordítottam egy remek fiatal üzbég könyvét... és Magával ellentétben, az eredetit nem ismerem, nyersfordítás alapján dolgoztam. Nálunk a prózát is nyersfordítás alapján fordítják.

Hogy van a mi szőke, göndör hajú barátunk, Lajos⁴?

Tündének üdvözetem küldöm.

Jó egészséget, jelentkezzen.

V. Szosznora

P. S. Hogy van barátnőnk, Zsuzsa⁵?

A levélben említett vers, a *Helsingör* orosz fordítása, sajnos (még?) nem került elő. Két momentum a levélnek azonban mindenképp figyelemre méltó. Az egyik Baka átlényegülési képességével kapcsolatos. Szosznora miközben nagyra értékeli Baka „orosz versét”, kiemeli csodálatos, médium-tehetségét. Baka költészetének egyik meghatározó poétikai eleme a szerepvers, amely éppen ezt a tehetséget igényli. Azt is lehet mondani, hogy Szosznora, nem ismerve a magyar költő verseit, megérezte ezt az adottságát, ami később az irodalmi interpretációk szinte állandó tárgyát képezte. A másik momentum, Rainer Maria Rilke orosz nyelvű verseivel való összehasonlítás. Mint ismeretes, Rilke tanult oroszul, 1899-ben Lou Andreas-Salomével és férjével hosszabb oroszországi utazást tett, Tolsztojjal is találkozott. Az 1920-as években levelezett Borisz Paszternakkal és Marina Cvetajevával; az utóbbinak egy híres elégiát is szentelt. Az 1900-as évek elején 8 verset írt orosz nyelven. Ezek a versek hemzsegnek a nyelvtani hibáktól s a hangsúly-tévesztéstől, ám ennek ellenére, mint próbálkozások meghatározhatók. Az 1990-es évek elején megmutattam ezeket a verseket Istvánnak, aki nem volt különösen lelkes tőlük. Szó volt arról, hogy „lefordítja” őket, de végül, magam sem emlékszem, hogy lett-e belőle valami, vagy sem. Viszont saját „orosz verséről” nem szólt egy szót sem. Elképzelhető, hogy már ekkoriban készülődött benne Sztjepan Pehotnij, az „orosz költő”, akinek versei csak fordításban léteznek.

Ami Viktor Szosznorát illeti, 1985-ben, István meghívására látogatást tett Magyarországon, Szegeden. Hosszú betegsége, alkoholizmusából való kigyógyulása után érkezett hozzánk, majdnem teljesen süketen. Nagyon nehezen reagált környezetére, nehéz volt vele a beszélgetés. Bejárta az országot, István barátai mindenütt fogadták, volt Budapesten, Pécsen, a Balatonon, Veszprémben, Kecskeméten. Magyarország-élményét egy furcsa prózai miniatűrben örökítette meg, *Vengerka*⁶ címen. A 'vengerka' szó az oroszban több jelentésű, jelenthet magyar lányt, sújtásos férfi felsőruhát, táncot, szilvafajtát stb. A Szosznora-miniatűr személytelenségével, álomszerűségével döbbsen meg. Emberek alig szerepelnek benne, az egész mintha látomás lenne egy idegen tájról, valamiféle utazásról, ami mintha nem is egy földrajzi térben zajlana, hanem a tudat zavaros bugyraiban. Az egyetlen említésre érdemes, összefüggő rész a pécsi utazás, Szosznora Csontváry-élményének lenyomata. Ezt most közlöm fordításomban:

⁴ Szigeti Lajos Sándor irodalomtörténészről (1951–2009) van szó, aki leningrádi ösztöndíja idején, 1983-ban a szegedi egyetem oktatójaként és Baka István barátjaként meglátogatta Szosznorát.

⁵ Nem kizárt, hogy Szigeti Lajos felesége, Benkő Zsuzsa.

⁶ *Vengerka* // Viktor Szosznora: Dom dnyej ('Napok háza'). Szankt-Petyerburg, „Puskinszkij fond”, 1997. 121-126.

„Gyönyörű Csontváry a napsütésben, úgy rajzolja meg a hajót, mintha egy ló lenne. Még sohasem láttam (élőben!) ilyen görög oszlopokat, mint Csontváry vásznain, nincs egyetlen egyenes vonal sem. Mikor Csontváry, a patikus 40 éves lett, álmában így szólt hozzá az Isten: „Te leszel a legnagyobb művész.” Csontváry elmesélte a városlakóknak az álmát. Azok megkérdezték: „Mi lehet a jelentése?” Ő pedig azt válaszolta: „Az, hogy én leszek a legnagyobb művész.” Eladta a patikáját, és zarándokútra indult. Volt Olaszországban, Görögországban, Jeruzsálemben, Törökországban, és mindenütt rajzolt. Nem tanult olajképfestést, és általában rajzolni sem tanult. Késői rajzai olyan lendületesek, monumentálisak. Michelangelo, a grafikus művész fiává fogadhatta volna. 50 éves korában Csontváry arról ír könyvet, hogy a naprendszerben kevés a nap. A művész kiegészíti a világot, egy ecsetvonással megfestve az öregemberek szakállát és a vizesést, ezt a smaragdzöld színű gyöngyöt. Csontvárynál az ovális az álklasszicizmusból ered. A XX. század nagy művészeinek egyike sem tudott róla, noha előfutárak voltak. Ő nem egy művészetfeleltti művész, ám egyenrangú a nagyokkal, de miután nem voltak mesterei, visszaeső bűnösnek, isteni csodának számított. A festészethez idomult születésétől fogva a két keze – a jobb és bal –, mindkettővel festett. Ez látható a perspektívából. Szent ember. Noha nem ismerte az avantgardizmus Evangéliumát, Cézanne-t, lenyelte azt egészében, mit sem tudva róla, túlhaladta. Az önarc képe – kiugró, lefelé hajló orr, a szemek, mint a frissen tisztított tojások, a kraváti, a farmakológia tudósa, kémikus. Matematikus. Csodálatos szellem! – nincs benne semmi befejezett. Ahogy ment meggörnyedve a Szent Sírhoz, a festékes dobozokkal és zsákjában a vásznnal. Majd visszatért Pécsre, ahol meghalt. A fej, amely megállás nélkül dolgozik, ha le kell állnia, széttörik. Gerdőczy⁷ Gedeon, egy orvostanhallgató⁸ vásárolta fel az összes Csontváry-vásznat, és 60 évig őrizte, ő volt a közvetítő. Elérte, hogy megnyissák a múzeumot, 80 éves korában halt meg, fejszobra ott van a kiállítás bejáratánál. Fekete fémből készült. Az örök emlékezet fényeskedjék neki.”

A magyarországi miniatúrban Szeged nem szerepel, annál többet a Tisza, különböző asszociációkat hívva elő. Például: „Micsoda csodálatos fűzfaligetek vannak a Tisza fölött. Japánok egész tömege, kiskanalakkal. A jugoszláv határig 10-12 kilométer, ott van már Itália. Kávésző és limonádé, elegancia. Megírom-e vagy sem, hogy 1952-ben csónakban vittem a Tiszán egy lezuhant pilótát holttestét? Netán unalmas lenne? Hat teljes napon át cipeltem, Budapestig, egymagamban.” Az utóbbi szintén álmoké, nem tűnik úgy, hogy lenne bármi realitása, noha a költő élete valóban kalandos volt⁹. Szosznora asszociatív prózája más tematikával kapcsolatosan is hasonló eljárásmodokkal rendelkezik. Mindenesetre szegedi látogatása óta néhány levélből eltekintve, megszakadt vele István kapcsolata. Új verseit, melyek többnyire szabadversek voltak, már nem fordította. Igaz, hogy fordítói repertoárjában ekkorra már olyan nagyságok szerepeltek, mint Oszip Mandelstam, Marina Cvetajeva, Vlagyiszlav Hodaszevics, Borisz Paszternak, Joszif Brodskij, Puskin és az orosz Ezüstkori költői. Szosznora az 1990-as évektől kezdődően Oroszországban rendszeresen publikál, verset és prózát, s egyike lett a leginkább elismert költőknek. Pétervári irodalmi csoportosulást vezetett, több rangos irodalmi díjat

⁷ Gerlőczy Gedeonról (1895-1975), a Csontváry gyűjtemény megmentőjéről van szó. Szosznora elírása.

⁸ Gerlőczy építész volt.

⁹ 8 éves korában, a németek által megszállt területeken a partizánok között élt. Édesapja volt az osztag vezetője.

kapott, 2000-ben az Apollon Grigorjev-díjat, 2004-ben az Andrej Belij-díjat, 2011-ben az Orosz Nemzeti Költő díját ítéltek oda neki. Betegsége miatt nyilvános fellépéseket nem vállal, visszavonultan él, 79 éves. Honlapján a következőket olvashatjuk¹⁰:

Mindig élt bennem az önégetés „vágya”¹¹.

1952. április 17-én kezdtem el írni, Lvovban. Miután végleg elköltöztem Leningrádba, 3 láda kéziratot égettem el, „munkásságom” 8 köbméterét. Verseket, az Ivan Bolotnyikov című verses drámát, két regényt: Mese a három kékszemű őrvezetőről és a Fekete bosszút – a spanyol életről vett történetet. Elégettem naplóim nagy füzetét, történeti kutatásaimat és cikkeket a XX. századi avantgárd poétikájáról. Ráadásul még a németül, lengyelül és ukránul írt verseimet is, vagyis az ifjúkori-gyermeki hülyeségeim egész irodalmát. Porrá lett világ.

Mindez 1954-ben történt. 1959-ben, miután megírtam ritmusaimat az Igor-ének motívumai alapján, elégettem 1955–1958 között a hadseregben keletkezett összes versemet, utána pedig 17 poémámat, amelyeket 1958-ban és 1959 elején írtam. Ez utóbbiak már kézzől-kézre jártak (úgy bizony!), de csak néhány címre emlékszem: Ez már szerelem, Az utolsó ember a Földön – az atombomba robbanásról Hirosimában és az Új Földön, de legyen elég a címekből.

Írói tevékenységem további menetében rendszeresen égettem el mind verseimet, mind a prózákat. Közülük a legismertebb Az illuzionista és mások, de számomra már nem léteznek, örökre.

Most itt van Önök előtt az, ami valamilyen módon megőrződött.

A Theognisz¹² az utolsó vers, amit írtam. Több vers már nem lesz. 70 év után senki nem ír le egy sort sem azok közül a költők közül, aki magát tiszteli, így van ez mindenütt a világon.

Köszönöm a figyelmet.

Viktor Szoszнора

Az ifjúkori Blok- és Jeszenyin-fordítás

A mellékelt dokumentumon a kézírás számomra azt bizonyítja, hogy a fordítások Baka István egyetemi éveiből származnak. Valószínűnek látszik, hogy a Leningrádból Ilia Mihálynak írott levélhez voltak csatolva. Alekszandr Blok, a szimbolista költő egyik legismertebb kis verse, az *Éj, utca, patika s a lámpa*, 1912-ben íródott, a *Haláltáncok* ciklus második darabja. Érdekes, hogy *Az orosz szimbolista költők Baka István fordításában* (Szeged, 1995) című kötetben ez a vers nem szerepel. Baka István fordítása mellett összehasonlítóképpen mellékelem Lator László és Galgóczy Árpád fordításait is.

¹⁰ <http://sosnora.poet-premium.ru/>

¹¹ A könyvégetésnek sajátos mitológiája van az orosz irodalomban. Kiindulópontja Gogol elkeseredett tette, mikor elégette a Holt lelkek második kötetét, mintegy jelképesen szembeállítva egymással az etikai és esztétikai cselekedetet.

¹² Megarai Theognisz, görög költő (Kr. e. VI–V. század)

Éj, utca, patika s a lámpa¹³

Éj, utca, patika s a lámpa
értelmetlen, homályló fénye.
Húsz évet élhetsz még – hiába,
nem változik meg semmi – én se.

Meghalsz – s előlről kezded újra,
s e körben minden visszatér:
a szélben lúdbőrző csatorna,
patika, utca, lámpa, éj.

Baka István fordítása

Éjjel, patika, utca, lámpa,
értelmetlen, halotti fény,
Élj még húsz évet – mindhiába,
akkor is így lesz. Nincs remény.

Meghalsz – s kezdődik minden újra,
és nem változik meg soha:
jegesen gyűrűző csatorna,
éj, utca, lámpa, patika.

Lator László fordítása

Éj, járda, bolt meg utcalámpa,
Homályos, céltalan világ.
Élj bármilyen soká – hiába.
Szemed fényt már aligha lát.

Ha meghalsz – mindent újrakezdesz,
Megismétlődik, ami volt:
Jeges csatorna, hűvös est lesz,
S lesz utcalámpa, járda, bolt...

Galgóczy Árpád fordítása

¹³ A vers orosz szövege:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века -
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь - начнешь опять сначала
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Nem célo, összevetni a három fordítást. Azt azért megállapíthatjuk, hogy a legpontosabb, a négyütemű jambikus lüktetést és a vers üzenetét a legjobban Lator László fordítása adja vissza. Baka István fordítása, azt hiszem, felveszi a versenyt Latoréval, különösen, ami az utolsó négy sort illeti. Az első négy sor, kissé döcög, viszont a vers értelmezése pontos: a reménytelenség, a lét önmagába záruló köre, amit Blok versében a keretes szerkezet ad tökéletesen vissza, ebben az ifjúkori fordításban is lírai erővel rendelkezik. Kiemelném az utolsó versszak utolsó előtti sorának metaforáját, amelyet Baka, szerintem remekül old meg: „a szélben lúdbőrző csatorna” kiválóan érzékelteti azt a szorongásos lelki állapotot, amely a *Haláltánc*-ciklust jellemzi. Blok költészetének fordítása hatást gyakorolt Baka István költészetére. Blok versének hatására keletkezett talán az egyik legszebb szerelmes verse, a *Carmen*.

Ami Szergej Jeszenyin költészetét illeti, Baka István már csak azért sem próbálkozott fordításával, mert Rab Zsuzsa több Jeszenyin-fordítása szinte magyar verssé vált¹⁴. Ezt a Jeszenyint szöktük meg, noha „édeskésebb” az eredetnél, viszont vitán felül, remek dallamos magyar versek. A korai Baka-fordítás, az orosz költő 1910-es négysorosa, miniatűr remekmű, amely egy kifejtett antropomorf természeti metaforára épít. Ez a metafora-típus Baka költészetében is gyakori, nem véletlen tehát, hogy felfigyelt erre a kis versre.

.....

Ott, ahol a hajnal rőt vizében¹⁵
káposztasorok mosakszanak
egy csecsemő-juharfa szépen
anyjának zöld tőgyéhez tapad.

Baka István fordítása

Összehasonlítóképp Rab Zsuzsa fordítása, amely „csilingel”, túlstilizált, ezért nem tudja visszaadni a Jeszenyin vers őszinte, természetközeli intimitását:

Káposzták, üde-zöldek

Káposzták, üde zöldek,
isszák hajnali fény veresét,
Cseppnyi juharfa-kölyöknek
anyja kínálja csecset.

Baka Istvánt Jeszenyin sorsa, tragikus öngyilkossága mindig foglalkoztatta. 1991-ben publicisztikát jelentetett meg a Délmagyarországon *Jeszenyin öngyilkossága* címen. Az *Orosz*

¹⁴ „Kamaszkorom bálványa volt – József Attila és Garcia Lorca mellett – de sohasem fordítottam – Rab Zsuzsa után minek?” Baka István művei. Publicisztikák és beszélgetések. Szeged, Tiszatáj könyvek, 2006. Jeszenyin öngyilkossága, 19–21. o. (20. o.)

¹⁵ Az orosz szöveg:
Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Кленочек маленький матке
Зеленое вымя сосет.

Triptichon című versének második része *Jeszenyin az Angleterre-ben* (1994), melyben érinti a költő utóéletét, valamint a publicisztikában is jelzett szubkulturális Jeszenyin-mítoszt, melynek egyik extrém megnyilvánulása a költő arcképének és verseinek a lágerfoglyok mellére, hátára tetoválása volt.

A két talált tárgy adaléku szolgált Baka István pályakezdéséhez. A hozzájuk fűzött kommentárok, reményeim szerint segítenek jobban megérteni az életrajzi és költői kontextust.

Alekszandr Blok

ÉJ, UTCA, PATIKA S A LÁMPA

Éj, utca, patika s a lámpa
értelmellen, homályló fénye.
Húsz évet élhetek még – hiába,
nem változik meg semmi – én se.

Meghalok – s előlöl kezdted újra,
s e körben minden visszatér:
a szélben hűdltől coaterma,
patika, utca, lámpa, éj.

Szergej Jeszenyin

.....

Ott, ahol a hajnal rőt vízzel
kőporlaszok mosakoznak,
egy csecsemő-juharfa szénen
anyjának zöld térféhez tapad.

ford. Baka István

Baka István és Ilia Mihály levélváltása¹

Kedves Miska!²

Elnézésem kérem, hogy eddig nem írtam.

Jól vagyok, írtam is, külön szobában lakunk, órákra alig kell bejárnom – ez a félévem nem vész talán kárba.

Ápr. 8-24 között leszünk Ázsiában, útvonalunk: Taskent, Szamarkand, Buhara, Tbiliszi, Jereván.

Haza május végén megyünk.

Versem tehát van, két nagyon rossz és egy, az utolsó, ami tetszik, de ezek[et] egyikét sem tudom neked elküldeni. Azaz elküldeni igen, de odaadni nem (természetesen, ha igen, akkor is csak az utolsót adnám ki a kezem közül).

A helyzet a következő – K. S. I.³ még aznap, amikor tőled elbúcsúztam, táviratban sürgette a „verseket”. Megírtam, hogy nincs. Már itt kinn kaptam meg újabb levelét, amiben közli, hogy áprilisban akart bemutatni 5-6 (!) verssel, bevezető tanulmánnyal⁴. Én meg épp azt tervezgettem, hogy félévre egyszerűen eltűnök, mert valami baj van belül vagy kívül. (Mellesleg az erre írt két vers, amit csak azért küldtem el, hogy lássa – dolgozom, éppen ezt bizonyítja.)

Így hát – bár elsősorban Neked szeretnék verset adni, már amennyiben a következők is tetszenének – most egy darabig mégis a Kortársnak „kell írnom”. Ha most még egy verset tudnék írni oda, ez alól „felszabadulnék” s az azután következőt, ha sikerül, csakis Neked adnám, azaz a Tiszatájnak; semmiképp sem pártolnék el attól a laptól, amelynek első és folyamatos közléseimet köszönhetem.

Egyelőre a lelkiismeretem – nagyjából – nyugodt, Nálad van ugyanis eddig legjobb versem, az 1514⁵, s rögtön meg is bántam, hogy hirtelen zavarodottságomban vissza akartam kérni.

A 3 verset, azaz a 2 versezetet és 1 verset elküldöm, hogy tudj róluk. Remélem, legalább a harmadik arról fog tanúskodni, hogy azért idegenben is képes vagyok valamire.

(Egyébként, most rendszeresen olvasok magyarul, újságot is, könyvet is, most is Kardos G. György *Hová tűntek a katonák* c. kisregénye van előttem, ÉS-hez is hozzájutok, sőt éjjeli kettőkor – amikor otthon éjfél van – kisértőmon bejön a Kossuth, az éjjeli hírekkel.)

¹ Baka István magyar-országi szakos hallgatóként utolsó egyetemi évét (1971–1972) Leningrádban, a Zsdanov Egyetemen töltötte. A második félévben felesége ugyancsak a Zsdanovon tanult, így együtt laktak a Novo-Izmajlovskij sugárút egyik kollégiumi szobájában.

² 3 oldalas autográf levél, dátum nélkül [feltételezett keletkezési idő: 1972. március vége], Ilia Mihály levelezéséből.

³ Kovács Sándor Iván, a Kortárs szerkesztője

⁴ A bemutatásra a Kortárs 1972. szeptemberi számában került sor. Baka István saját, fényképes bemutatkozó szövege az első borító fülszövegeként jelent meg, négy verse pedig (*Régi este, Vörösmarty, Kutya, Oly bizonytalanná*) az 1413-1414. oldalakon Alexa Károly rövid, *Bemutatás* című bevezetőjével.

⁵ 1514. [Vers.] = Tiszatáj, 1972. június. 27. o.

Láttam a Rubljovot⁶. Zseniális film, remélem, hamarosan otthon is menni fog. Paradzsanov Цвет граната-ját⁷ is játsszák, beszéltem róla, nagyon érdekes film, bár az Elfelejtett ősök árnyai jobb volt.

Ezekről majd szóban részletesebben beszámolok.

Tünde⁸ még írja a szakdolgozatát, remélem idejében elkészül vele.

Odesszából semmi hír.

С горячим приветом⁹

Baka István

Kedves Pistám!¹⁰

Nagyon megörvendtem levelednek. Három verset olvastam mellette és a Vörösmarty¹¹ meg a Kutya¹² című igen szép is. Tudom, hogy most a Kortársnak kell írnod, de mégis: a Vörösmartyt én is szívesen venném! Az 1514 meg fog jelenni a Dózsa-számban! Csak már gyere haza és dolgozz itthon. Ápr. 11-én lesz itt egy irodalmi est, ahol ti, fiatalok szerepeltek majd. A rádióban is elhangzott egy versed, a Tiszatáj-estet ugyanis fölvtették magnóra és a rádió most adta. A Tiszatáj-estért egy kis pénz is járt neked, azt Simai eljuttatta feleséged hűgához.

Kellő irigységgel olvastam, hogy milyen útra indultok. Gondoljatok rá, aki itt a homokon küszködöm!!!

Szeged, 1972. ápr. 8.

Szeretettel üdvözl benneteket:
/Ilia Miska/

⁶ Andrej Tarkovszkij filmje (1966)

⁷ *A gránátalma színe* (1969)

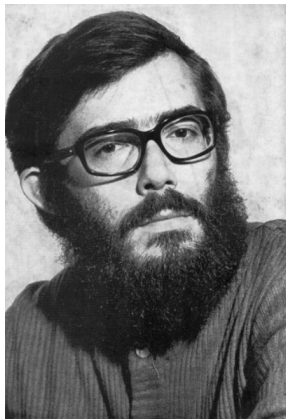
⁸ Baka Tünde, a költő felesége

⁹ Forró üdvözlettel

¹⁰ 1 oldalas gépirat, autográf aláírással, szerkesztőségi fejléces papíron (Tiszatáj szerkesztősége, Szeged, Magyar Tanácsköztársaság útja 10., Telefon: 12-330), Baka István hagyatékában.

¹¹ Ld. 4. sz. jegyzet

¹² Ld. 4. sz. jegyzet



3.18.84.

Дорогой Иштван!

Очень давно от Вас нет вестей, чуть ли не с Нового года. Вот какое у меня "дело". Мне очень понравился Ваш перевод на русский язык своего стихотворения об эльсноре. Тут все планируют мне к 50-летию книжку небольшую, туда можно включить и несколько посвящений. Если Вы позволите, я вложу Ваше стихотворение на русском языке.

Удивительный Вы человек все-таки. Не видя и не зная ничего обо мне, от крыльишки меня, что далеко не всем русским удается, я сильно забыт в последние годы. И, живя в Венгрии и не имея русского происхождения - пишу на русском, и что - стихи! Знаете стихи Рильке на русском? - это очень красиво. А у Вас - просто превосходно звучит, и аллитерации роскошные! И... да!

Куда Вы потерялись? Уж не болеете ли? Я болел весну, сделали мне операцию глаза, он совсем уже ослеп. Сейчас ничего, вижу неплохо. На днях еду в Ташкент ненадолго, и перевел книжку одного хорошего молодого узбека, ... в отличие от Вас, подлинника я не знаю, по подстрочникам. У нас и прозу переводят по подстрочникам.

Что наш кудрявый и светловолосый друг Лайош?

Большой привет Танде.

Будьте здоровы, откликнитесь, Вам -

B. L. ...

P. S. Как ваша мизантропия?

ХУЖА?



RÁLIK ALEXANDRA

„Tedd le a tollad! Torkig ér a menny!”

A HODASZEVICSI KÖLTÉSZET HATÁSA

BAKA ISTVÁN SZTYEPAN PEHOTNIJ-CIKLUSÁRA

A *Sztyepan Pehotnij testamentuma* című versciklus mai napig a Baka-életmű értelmezésének egyik ki nem apadó forrása. A fordítást mint műfajt kezelő „kváziműfordítás” magába olvasztja az orosz irodalom legnagyobbjainak allúzióit, legyen szó az orosz arany- vagy ezüst-korról. Puskin, Dosztojevszkij, Brodskij, Blok és mások mellett azonban érdemes felfigyelni a Baka István által is fordított Vlagyiszlav Hodaszevics kézzelfogható hatására, hiszen Baka „Hodaszevics költészetével mintegy igazolva érezte saját versvilágát; hogy a klasszicizáló, műves versépítés és a modernség, a groteszk, valamint a barbárságig kegyetlen önvizsgálat nem mondanak ellent egymásnak. Valószínű, ezért is örököltette meg alakját a Sztyepan Pehotnij-ciklus két darabjában.”¹ A hazánkban jócskán alulreprezentált, de Oroszországban is csak az utóbbi évtizedekben újra felfedezett századelős költő Sztyepan Pehotnij fiktív alakjához hasonlóan marginális karakter: lengyel-zsidó származása és katolikus neveltetése az orosz kultúrkörben már kezdetektől fogva a kívülállás pozíciójába kényszerítette, később a századforduló egyik irányzatához sem csatlakozott, végül emigrációba vonulva, majd 1927-ben költői pályafutását is befejezve végképp elhatárolódott kortársaitól.

Hodaszevics munkásságának jelentőségét az is jól példázza, hogy Nabokov is nagyra értékelte: „Napjaink legnagyobb költője, tyutcsjevi vonalon Puskin irodalmi leszármazottja, és addig marad az orosz költészet büszkesége, amíg az utolsó emlék is él róla”², írja egyaránt utalva a költő lírai és publicisztikai-kritikai hagyatékára is. Legkiemelkedőbbnek három utolsó verseskötete tekinthető. A *búzaszem útján* (*Путь зерна*) című kötetben az októberi forradalom és a háború hatására lírája leveti magát a pátoszos felhangot, sőt inkább elmélyül, hangja őszintébb és csípősebb lesz. A címadó motívum, az aláhullva elpusztuló, majd újjászülető búzaszem végigvonul az egész cikluson – ha nem is explicite, de a halál-feltámadás, a fent-lent és más sarkos ellentétpárok mesterei felállításán keresztül. A kötet fontos stílusjegye emellett a gazdag formakultúra: miközben kortársai a futurizmus és az akmeizmus újjító eszméit követik, ő épp a múlthoz tér vissza, legyen szó az antik időmértékes verselésről vagy a romantikus hagyatékáról, sőt „Hodaszevics megteremti a mindmáig egyedülállóan tökéletes orosz hexametert.”³ Ez az archaizáló gesztus teljesedik ki a *Nehéz lant* (*Тяжелая лира*) című kötetben: Hodaszevics itt „már tudatosan archaizáló-újjító költő, mivel az archaizálást (jelen

¹ Szőke Katalin, *Baka István műfordításai: Orosz költészet*, Tiszatáj, 2008/7, 54.

² Владимир Владимирович НАБОКОВ, *О Ходасевиче (эссе)*, Современные записки, 1939/68 [http://www.lib.ru/NABOKOW/hodas.txt – 2014. április 15.] – fordítás: R.A.

³ Szőke Katalin, *A klasszikus rózsza hódérsi hűvössége* = Vlagyiszlav Hodaszevics, *Mint sivatagban a délibábot*, Bp., Európa, 1992, 132.

esetben Gyerzsavin verskultúrájának a követését) az avantgárdra jellemző vakmerőséggel vállalja, s tulajdonképpen ellenkező előjellel, de éppúgy újító, mint például a futuristák.”⁴ Itt a költő már sokkal inkább reagál a társadalmi-politikai eseményekre, a körülötte romba dőlni látszó világra – ez már nem a dekadens költő általános rezignáltsága, hanem az Oroszország „mostohafiúi” helyzetére való ráeszmélés. A külső világ mellett a belső folyamatokra is nagyobb hangsúlyt fektet: a lélek és a test kapcsolata, a lelki folyamatok áramlása, a psziché műzsai szerepbe való emelése bontakozik ki vezérmotívumként a versekben.⁵

Felességével 1922 nyarán először Berlinbe, majd több európai város után végleg Párizsba költözik. A lakhely- és szellemi közegváltás mintegy kulturális emigrációként fordulópontot hozott költészetébe: utolsó, emigrációban született verseit összegyűjtő *Európai éjszaka* (*Европейская ночь*) című kötetében válik „szociális költővé”. Ahogy Baka is kiemeli, „lírai hősei a megalázottak és megszorítottak lesznek, a nyilvános vécében onanizáló bolond és a háborús rokkant, a sápadt csaposlány és a gazdagság árnyékában didergő elesettek.”⁶

Hodaszevics költészetét egyetlen magyar nyelvű válogatáskötet, a *Mint sivatagban délibábot?* adja közre, amelynek nagy részét (a kötetnek több mint felét) Baka saját maga által is meghatározónak ítélt fordításai teszik ki.⁸ Nem véletlen tehát, hogy a lefordított líra bizonyos jegyei is a Pehotnij-ciklus szerves részévé váltak.

A hodaszevicsi világgép és motívumrendszer a Pehotnij-versekben

Hodaszevics és Sztjepan Pehotnij karakterének rokonsága elsősorban mindkettejük otthontalanságában gyökerezik. Ahogy arra korábban már rámutattak, a Pehotnij-ciklus csakis kettős kódrendszerben értelmezhető: egyrészt egy kevésbé ismert, világba vetett orosz „költő-entellektüel” fiktív életrajza tárul elénk, másrészt már a név- és címadásból is kiérződik az idegenség, a magyar költő sajátos alternatív perspektívája.⁹ Ahogy Fried István is megjegyzi, Pehotnij alakja csakis úgy léphet ki „a jól ismert, hazaként elfogadott meghatározottságból”, ha világirodalmi motívumokat, életrajzi mozzanatok szembesít a saját kulturális örökségével.¹⁰ Mindeközben Hodaszevics 1922-ben végleg elhagyta Oroszországot, utolsó verseskötete, az *Európai éjszaka* (1927) már emigrációban született. Költői hangja ekkor érezhetően megváltozik: felerősödik a reményvesztettség és a kitaszítottság érzése, a kultúra halálának tragikuma azonban egyre inkább mellőzi a misztikus-ezoterikus pátoszt, épp ellenkezőleg a groteszkhez, az abszurdhoz való vonzódása és társadalmi érzékenysége tükröződik a versnyelvben és a témakezelésben.

⁴ Szőke, *Uo.*, 134.

⁵ Николай Алексеевич БОГОМОЛОВ, *Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича* = В. Ф. ХОДАСЕВИЧ, *Стихотворения*, ред. Юрий Андреевич АНДРЕЕВ, Ленинград, Советский писатель, 1989, 34–37.

⁶ BAKA István, *Vlagyiszlav Hodaszevics* = B. I. művei: *Publicisztikák, beszélgetések*, kiad., utószó БОМБИЦ Attila, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2006, 34.

⁷ Vlagyiszlav HODASZEVICS, *Mint sivatagban a délibábot*, Bp., Európa, 1992

⁸ „Én fordítói munkám eddigi legfontosabb állomásának tartom, hogy valami keveset visszaadhattam belőle.” BAKA, *Vlagyiszlav Hodaszevics, i.m.*, 34.

⁹ Id. Szőke Katalin, *Baka István „oroszverse”*: *Sztjepan Pehotnij testamentuma*, Tiszatáj, 2001/12

¹⁰ FRIED István, *Árnyak közt mulandó árny: Tanulmányok Baka István lírájáról*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 1999, 83–84.

Az otthontalanság érzete a Pehotnij-versekben leginkább egy folytonosan meneküléssé fokozódó vándorlásban bontakozik ki. A Puskinnal polemizáló *Téli út* című versben eleinte rezignált tárgyilagossággal szólal meg a lírai én („Téli út. Cuppog a hó Isten / Ködnemez-csizmája alatt. / (...) Az én csizmám lyukas. A hólé / Nyelvével körülnyalogat”), de még a fagyhalál fenyegetésében sem vonul félre, súlyos kritikákat fogalmaz meg („S alóla kitetszik Oroszhon / Már hullafoltos mellkasa”). A *Szentpéterváron újra* soraiban mindez sűrű homálylyá és céltalan, víziókkal teli bolyongássá finomul. Később viszont az *Előadás után* című darabban a bolyongásból valódi menekülés lesz. Legtipikusabb emigránsversében, a *Rachmaninov zongorájában* egyetlen kiút, a művészetben való otthontalálás rajzolódik ki („Hófúttá sík a zongorád / Kereshetsz rajta új hazát”). Hodaszevics verseiben ennél is rezignáltabb, kiábrándultabb a hangvétel: a balladai hangvétellő *John Bottom (Джон Боттом)* című versben a háborúban elesett egyszerű szabó szellemét Péter apostol nem engedi vissza az élők közé: „Azok bűnös lelkek. Te nem / kísérhetsz sehogyan” – így még a végső hazatalálás ígéretével kecsegtető paradicsom sem hozhat megnyugvást. A lemondás következő stációja a végső elhallgatás lesz. A *Képtár (Хранилище)* zárásában először a művészettől fordul el („Nem! már elég! Szemem lezártam / a Madonnák előtt –, s azon / örvendek, hogy a patikában / van savanykás piramidon”), végül az ifjúkori költői ábrándokkal maró gúnnyal leszámolva azt tanácsolja: „(...) részegítsen, / bármily nehéz – a hallgatás!” (*Míg lángoló, ifjú a lélek*). Hodaszevicset és Pehotnijt tehát rokonítja az is, hogy nincs helyes válasz: minden lehetőség bizonytalanságot rejt magában – de megoldást nem.

A „hádészi hűvösségként”¹¹ jegyzett haláltematika végigkíséri Hodaszevics költészetét, ahogy Pehotnij végrendeletében is egyértelműen felfedezhető. Különösen erősen köti egymáshoz a két lírát a téma antik kultúrkörben való kibontása és az orpheuszi szerepvállalás. Azonban Hodaszevics már az Eurüdikét maga mögött hagyó, sikertelenül visszatérő Orpheusz alakjával azonosul, akinek fő feladata az eset örökkévaló megéneklése mintegy prófétai kötelességként – Bakánál sokkal inkább Orpheusz személyes tragédiája, Eurüdiké (esetünkben Mása) elvesztése lép előtérbe.

Ennek mentén tökéletesen párhuzamba állítható Hodaszevics *A föld alatt (Под землею)* és Baka *Alászállás a moszkvai metróba* című verse. Mindkét versben maga Hádész, a nem is olyan távoli alvilág bontakozik ki, ahol „...karbol búze járja át s a / föld dohszaga a levegőt”: ezt a képzetet Hodaszevicsnél az alvilág urának feltűnése, Bakánál pedig a mitológiai alakok (Kharübdisz, Kerberosz, Kharón stb.) hemzsegése teremti meg. Viszont míg *A föld alatt*ban Hádész árnya folyamatosan lentről felfelé mozog, hogy a berlini felszínre érve kiderüljön, csak „kék sivatag van odafenn”, a Pehotnij-versben az alászállás és a lenti világ dinamizmusa dominál. Pehotnij a Hádész-árny helyett Orpheusz álarcát ölti magára, hogy a földi pokolba alámerülve keresse elvesztett Másáját, a végkövetkeztetés viszont ugyanaz mindkét szövegben: az alvilág egyáltalán nincs messze a földi valóságtól, a metró-pokol „fényszóró szájjal éjszakát zabálva / Végül magát a felszínre rágja.”

¹¹ HODASZEVIC, *A tengerparton* = BAKA István művei: *Műfordítások*, vál., jegyz., utószó SZÓKE Katalin, kiad. BOMBITZ Attila, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2008, I., 311.

A két költészet végül élesen lezárul: Baka esetében „Sztyepan Pehotnij meghalt. Megírta végrendeletét és meghalt.”¹² Előtte *Testamentum* című művében a végrendelkezéssel a pétervári temetőben kibontakozó haláltánc helyett egy csendes moszkvai temetőt választ, de a halál itt nem végleges, hanem a keresztényi szemlélet realizálásával csak a feltámadásig beálló állapot. Hodaszevics életművének lezárása, az *Emlékművem* (Памятник) hangsúlyosan meghatározza saját helyét a későbbi korok számára („Az új, de nagy orosz hazában / kétarcú köbálványom áll majd / két út keresztjén, hol korok / peregnek s szélkavart homok”). Ezzel szemben Pehotnij teljes apátiával viszonyul mindahhoz, ami a halál után következik („...mindegy lesz énnekem, (...) hogy mennybe szállok vagy pokolra / Taszít alá közömbös végzetem.”) A „hádészi hűvösség” ily módon Hodaszevics és Baka költészetében is egy irányba tart, azonban a végpont valamennyire különbözik.

A parallelizmus nemcsak versszinten, hanem a kötetkompozíciókban is tükröződik: a kultúra és a környezet leépülése mindkettejükénél végigkövethető. Ezt szimbolizálva „megfigyelhető egy fentről lefelé irányuló mozgás”¹³ – de nemcsak a Pehotnij-versek három füzetében, hanem Hodaszevics három utolsó kötetében is.

Az első fázisban tipikusan a fent-lent, az ég-föld és a menny-pokol dichotómiák szervezőereje érvényesül. A *búzaszem útján* (1920) című kötetben a *Magamról* (Про себя) című vers zárlatában a belső térben bontakozik ki a magasság és a mélység ellentéte: „És hogy magamhoz vonzzam mennyemet, / a mélybe nézek, hol csillag remeg”. A tükröződés folytán a fent és a lent felcserélődni látszik ugyan, de Hodaszevics a menny szóhoz még egyértelműen pozitív tartalmat társít: a lélek mélységeit megjárva bontakozhat ki a fenti világ (így az emberben rejlő isteni eredő) teljessége. A Pehotnij-versek *Első füzetében* már az égbolt reménykeltő mivolta is elveszettnek látszik: a ciklus nyitányaként beemelt *Raszkolnyikov éjszakai* sorai-ban látomászerűen eltorzul a fenti és a lenti világ közötti kapcsolat.¹⁴ Az ég mint az értékek szimbóluma csillagokkal teli, a Hold látványa puskinsi allúziókat hív elő, azonban ezeket a csillagokat láncként vonszolja az éjszaka, Pugacsov koponyája pedig „Repedt vigyorgás oda-fenn”. Mindezt csak tetézi a Hodaszevics *Párizsban* víziója, ahol az égbolt „kátrányszínű s klozettszagú” lesz, és a Hodaszevics korai költészetében még valóban értékkel teli menny is „torkig ér”.

Hodaszevicsnél a *Nehéz lant* (1922) című kötetben kezd meginogni a fent-lent ellentétpár. Először Psyché alakja kérdőjelezi meg a menny vigasztaló erejét, földöntúlóságának pozitivitását a *Kísértés* (Искупение) című versben („Milyen az égi, / honnan tudnád, te földi, mondd!”), a *Dalolni, élni meg sem éri* (Ну жить, ну нет почти не стоим) keretei között pedig egyre inkább kibontakozik a világ szövetének – még nem visszafordíthatatlan – szétfoslása. A fokozatosan leépülő kulturális-társadalmi közeg, a reményvesztés és a bizonytalanság folytán egyre inkább egybemosódik az ég és a föld: a kettő jelentéstartama nem egymáshoz közeledik, hanem a menny értékelődik egyre inkább le. Ezen határok eltűnését jeleníti meg a *Március* (Март), amelyben mind a földet beborító hó, mind a latyakban tükröződő égbolt elszűrkül, egybemosódik („Hát nem csodás? Mit lábammal tapostam, / azon most égi

¹² PANEK Sándor, *Kicsoda Sztyepan Pehotnij? Baka István költővel beszélget Panek Sándor*, Délmagyarország, 1994. máj. 14., 16.

¹³ SZÓKE, *Baka István „oroszverse”*, i.m., 78.

¹⁴ SZÓKE, *Uo.*, 78.

arcmásom lelem, / s a mennyben, mely túlságosan közel van, / csak azt, amit a földön ide-lenn”). A Pehotnij-ciklus *Második füzetében* még drasztikusabban tűnik fel a „hétköznapi banalitása”: a *Leningrádi este* zárásában végleg deszakralizálódik a menny („Egy égi száj jelmondatot böfög: / Lenin-ikonosztáz a tér fölött...”), az *Alászállás a moszkvai metróba* sorai-ban az alvilág kezd egyre inkább a felszínre törni. Ezt a folyamatot rögzíti a *Nagyszínházban* életképe is, ahol a „fenti”, az értéket képviselő kultúra, bár jelen van még a színház falai kö-zött, senkit sem érdekel („Előadásról senki sem beszél”) – a büfé kínálata, a szükségletek ki-elégítése kerül a helyébe. Ezzel nemcsak hű korrajzot ad Baka István, hanem a Pehotnij-ciklus kontextusában nézve már az emberiségben magában is véglegesnek tűnik a lefelé zu-hanás: „S magába mint verembe hull a nép.”

A zuhanás és a földi pokol okozta teljes értékvesztés végpontja az *Európai éjszaka* kötet, illetve a Pehotnij-ciklus *Harmadik füzte*. Hodaszevics verseit áthatja a diszharmonia és a szorongás. Az önreflexív, keserűen ironikus hangvételű *Verssoraim zárt szigorától* (*Весенний лепет не разнежит*) című versben szembeállítja saját korábbi költészetét a jelen körülmé-nyekkel: „És minden szép harmóniánál / drágább nekem, mit ad a lét, / ha félelmem borzong-va átvjár, / s kiver a hideg veríték.” A föld alatt zárásából is kiderült, hogy nincs mit tenni, ma-ga Hádész érkezett meg és hozta magával a poklot a földi valóságba. Mindez a tapasztalat le-mondásba torkoll: a művészet nem nyújt vigaszt (*Képtár*), a végső hallgatás is többet ér a fe-leleges szavaknál (*Míg lángoló, ifjú a lélek*), az emberiség pedig velejéig romlott, és nincs, aki megmenthetné (*John Bottom*). Sztjepan Pehotnij utolsó versei, a *Ha minden széthull* és a *Testa-mentum* „már az egyéni létben való végső veszélyeztetettség és a halálra készülődés ver-sei”, ahol a nyelv, a költői önmeghatározás talán legfontosabb attribútuma is végleg csödtöt mond („Csak rozsdásan csikordulsz elakadnak / A szavaid”).¹⁵ A ciklusban tetten érhető lefe-lé tartó mozgás pedig a *Testamentum* víziójában, a földbe eresztett és azzal eggyé váló kopor-só képében ér végpontjához. Ezen az íven széthullik a két költőt körülölelő világ, és nem tud-ni, hogy az elpusztult kultúra helyébe lépni fog-e, léphet-e új.

Hodaszevics mint Sztjepan Pehotnij álarca

Már csak az egymásba csengő motívumok alapján világos, hogy Hodaszevics és Baka lírai ro-konsága nagyon is kézzelfogható, a *Sztjepan Pehotnij testamentumában* leginkább mégis az a két vers (a *Hodaszevics Párizsban* és a *Szentpéterváron újra*) tanúskodik a műfordítás és a sa-ját vers kölcsönhatásáról, amelyekben maga Hodaszevics is megidéződik.

A Pehotnij-ciklus előtt született, még a *Farkasok órája* című kötetben megjelent *Hoda-szevics Párizsban* nem pusztán a vers orosz tematikája miatt emelkedett be az *Első füzetbe* is. Ezzel a gesztussal a szöveg egyben „Pehotnij szerepverse, azaz szerepvers a szerepversben, Pehotnij létállapotának, a fiktív létezésnek a kicsinyítő tükre” lesz.¹⁶ Baka műfordításai tehát dialógust teremtenek az eredeti Hodaszevics-versek és a magyarra átvittetett művek között, ráadásul Sztjepan Pehotnij megteremtésével még a látszólagos műfordítás kereteibe foglalva nagyon is önreflektív módon misztifikálja a költő és a műfordító kapcsolatának mibenlétét.¹⁷

¹⁵ SZÓKE, Uo., 83–84.

¹⁶ NAGY Gábor, *Szöveg-hagyomány és költői hagyaték: Sztjepan Pehotnij testamentuma* = N. G., „...legyek versedben asszonánc”: Baka István költészete, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 2001, 172.

¹⁷ SZÓKE, Baka István műfordításai..., 55.

Egyrészt figyelmet érdemel a „verssorok zárt szigora”, a szonettforma, amely Hodaszevicsnek és Bakának is sajátja, a köztudottan merevnek tekintett forma pedig mindkettejüktől nagyon tömör, sűrített sorokat követel meg. Másrészt a vers észrevehetően polemizál a teljes hodaszevicsi életművel: olyan Hodaszevics egész életművén átívelő motívumok jelennek, mint az ég-föld, a fent-lent állandó, majd lassan elmosódó ellentéte, vagy a lírai én viszonyulása a körülötte összeomló és pusztuló világhoz. Legmarkánsabban viszont a *Kísértés* című Hodaszevics-versre reflektál: „Elég volt! Nem kell ide szépség! / Dalt e világ nem érdemel” – kezdődik az első strófa, és félreérthetetlenül visszhangzik Baka (vagy Pehotnij?) válasza: „Csukd be a század ablakát! Elég volt!” A szenvedélyes hangvételű *Kísértés* dacosan reagál a kultúrávesztésre („Tasso, fáklyád vesztse fényét – / Homérosz, feledjenek el!”), nem fűz reményeket forradalmakhoz, mert az elpolgáriasodott világban csak a kupeckedés, a ravaszság és a profit bír (a maga kifordult módján) értékkel.

Érdemes egyébként megjegyeznünk, hogy Baka *Kísértés*-fordítása kissé megcsúszik az ötödik versszaknál, ahol az eredeti strófa egy idézőjelen belüli idézetként van feltüntetve – a magyar változatban viszont elmarad ez a jelölés. Ugyan a vers lényegén nem változtat, épp azért érezhető a torzítás, mert az utolsó előtti versszak végén bezárul az egészen a verskezdetől tartó idézőjel: az egészen a vers végéig ismeretlen lírai beszélőt hirtelen felváltja egy narrátor, aki felfedi, hogy a „szív haragvón így kísérti / Psychét, a tiszta álmodót”, az utolsó sorokban pedig Psyché is beszáll a párbeszédbe.

A két főszólamra és így az egész vers világképére határozottan reflektál a *Hodaszevics Párizsban*. A kultúra helyett „A moziban Chaplin bohóckodik”, a világ becstelenségétől való megcsömörlés az egész költeményt áthatja, főleg az utolsó versszakban: „E korszak semmitől sem ódzkodik. / Rút katlanából ránk borult a szenny. / Tedd le a tollad! Torkig ér a menny.” A záró rímpárban szerveződő nagyhatású hipallagé (a *szenny-menny* szavak logikai helyének felcserélésével építkező mondatalkzat)¹⁸ némileg keserű szájízta hagy maga után, főleg ha egybevetjük a *Kísértés* zárlatával. Ott a főszólamot vivő szív felszólítja a lelket: „Keress vigasztalást a mennyben, / s vissza se nézz a földre már!”, amiből egyfajta utolsó remény, az üdvözülés vigasza tetszik ki – ezt azonban Psyché válasza rögtön visszájára is fordítja: „Milyen az égi, honnan tudnád, te földi, mondd!” Hodaszevicsnél tehát a visszakérdezés kétségbe vonja a mennyben elnyerhető boldogságába vetett reményt. Pehotnij szemszögéből viszont már fel sem merül a reménykedés vagy a kérdezés lehetősége, csak határozott kijelentésekkel találkozunk: „Torkig ér a menny”, tehát bebizonyosodott, hogy a földi lét poklában a hamis remény is csak ártani képes.

Mindemellett Baka nemcsak mint költőt, hanem mint valós személyt is megidézi Hodaszevics: a „Tedd le a tollad!” felszólítás egyértelműen reflektál a költő végleges költői elhallgatására. A szerepversbe ágyazott szerepvers kulcspontjára pedig a Baka-vers címéhez írt hangsúlyos lábjegyzet világít rá.¹⁹

A *Hodaszevics Párizsban* című verssel ellentétben a *Szentpéterváron újra* soraiban a szerepvers mögött már nem csupán egy életmű összegzése rajzolódik ki, hanem egy legendák övezte város majdhogynem teljes történelmi és kulturális tradíciójába való beilleszkedés, az

¹⁸ NAGY, *i.m.*, 172–173.

¹⁹ „Vlagyiszlav Hodaszevics, a XX. század egyik legnagyobb orosz költője párizsi emigrációban halt meg, 1939-ben. Utolsó éveiben nem írt verset.”

arra adott személyes reflexió is. A Pétervár-mítosz előszövegeit alakítja a maga képére Sztjepan Pehotnij egy álomszerű narrációban, ahol ő maga „a kollektív emlékezet megtestesítője, afféle XX. század végi krónikás, aki végigélte az egész századot, akinek a tudatán szinte »átzuhan« az orosz történelem.”²⁰ Hodaszevics fontosságát jól példázza az a gesztus is, ahogy Baka beemeli őt a Pehotnij-ciklus egyik intertextuálisan leginkább telített/érintett szövegébe. A mítosz előszövegei mentén építkező látomásban a „klasszikus” és századfordulós (pétervári) irodalom képviselői, Puskin, Dosztojevszkij, Gogol, Mandelstam és Ahmatova mellé sorolja a költőt, egyúttal felidézi Hodaszevics saját pétervári szövegét is, Pehotnij pedig ismét magára ölti a hodaszevicsi maszkot.

Ugyan a *Szentpéterváron újra* címéről leginkább Mandelstam *Péterváron megláthatlak újra* című versére asszociálhatunk,²¹ Hodaszevics szerepeltetése, illetve több tartalmi és versépítkezési sajátosság miatt is érdemes megvizsgálnunk Baka műve és Hodaszevics *Pétervár* (*Петербург*) című verse közötti kapcsolatokat. Érdekes egyébként a két vers közötti párhuzam Hodaszevics valós és Pehotnij fiktív életművében. A *Pétervár* és a *Szentpéterváron újra* ugyanis egy-egy ciklus felütése: előbbi az *Európai éjszaka* kötet nyitóverse, míg utóbbi a *Harmadik füzetet* indítja, és a nyitással párhuzamosan az életművek lezárását is megkezdik (Hodaszevics ezután nem ír verseket, Sztjepan Pehotnij pedig a testamentum végéhez ér).

„Hodaszevics heringgel a kezében / Csúszkál a járdán Puskinról motyog / S megindulnak Kronstadt felé a jégen / Végso rohamra a bolsevikok.”, írja Baka a *Szentpéterváron újra* tizenhetedik versszakában. Az orosz szerző botladozó, zavarodott hősként való szerepeltetése egyértelműen előhívja a *Pétervár* utolsó előtti strófáját: „Mentem jeges vizek fölött, hol / a képektől habókosan / vittem, törött lépcsőfokokról / csúszkálva, rossz szagú halam.” Baka István így nemcsak a szituációt kölcsönzi Hodaszevicsstől, de a *Pétervár*ban is megjelenő, „a ködös, fagyos, irreális városban bolyongó magányos hős”²² alakja is részben innen eredeztethető. A vers álomszerű fikciója szerint a századelő költői épp egy szobában gyülekeznek (Mandelstam telefonál, Ahmatova ír, Blok épp leveti a cipőt és ledől a kerevetre), „egyedül Hodaszevics nem érkezett még meg, de vélhetőleg ő is ide tart; akárcsak Pehotnij, aki – korábbi strófákból tudjuk – az utcán botorkálva (...) szintén Puskinról motyog.”²³ A két lírai alakot a bolyongás és a víziókkal való viaskodás rokonítja, ezen felül mindketten az irodalom és az irodalommal átszőtt Pétervár mibenlétéről elmélkednek. Azonban amíg Hodaszevicsnél egy pozitív kép rajzolódik ki, amelyben az irodalom képes hatni a hallgatóságra és a homályban a reménnyel kecsegtető „virágos hírnök” is megérkezik, Bakánál olvasók híján csak „holtak árnyaival” találkozni, virágos hírnök helyett pedig „fagy-celofánba csomagolt sápatag hortenziák” jutnak neki. Pehotnij bolyongásában az a Pétervár, amely Hodaszevics költői hangját annnyival jobban kinyitotta, mint Moszkva tehette²⁴ – már nincs többé, csupán a saját árnyékaként létezik. A puskinai tradíciót, de leginkább a harmóniát képviselő „klasszikus rózsát” már nincs mibe oltani: a Baka István-i lírai én egyedül marad, és nemhogy hírnök, de még a bronzlovas vagy a költők árnyai sem közelednek valójában.

²⁰ NAGY, i.m., 178.

²¹ SZÓKE, Baka István „oroszverse”..., i.m., 82.

²² SZÓKE, Uo., 82.

²³ NAGY, i.m., 180. – kiemelés R.A.

²⁴ БОГОМОЛОВ, i.m., 34–37.

Érdeemes még kitérnünk arra a majdhogynem abszurd képre, amely olyan felismerhetővé teszi a *Szentpéterváron újra* és a *Pétervár* közötti kapcsolatot: „Hodaszevics heringgel a kezében / Csúszkál a járdán Puskinról motyog.” Azt, hogy Hodaszevics *Pétervár*ában hogyan került a lírai én kezébe a „rossz szagú hal”, nehéz felfejteni, ám jelen esetben az értelmezésnél majdhogynem érdekesebb maga az eredeti *Pétervár*, Baka fordítása és az onnan kölcsönző Baka-vers közötti kapcsolat. Eredetileg ugyanis nem hering vagy egyszerű hal szerepelt a versben, hanem egyfajta tőkehal, amelyet Oroszországban a heringhez hasonlóan tipikusan szárítva, sózva szokás fogyasztani – ám a két faj nem ugyanaz. A magyar olvasó számára természetesen a tőkehal nem feltétlen bír különösebb jelentőséggel, így a faj- és nemfogalom szinekdochikus felcserélésével egy általánosabb kifejezést fordított Baka István („rossz szagú halam” a szó szerint ’bűdös tőkehal’ helyett). A *Szentpéterváron újra* esetén azonban már heringről van szó: érthető, hiszen egyrészt a Pehotnij-figura orosz közege megköveteli a pontosabb és egyben hitelesebb fogalmazást, viszont egyszersmind a magyar közegében valószínűleg a hering ismertebb halfajnak számít, mint a tőkehal.²⁵ Ezen az apró példán is jól látszik, mennyire természetesen működik a két kultúra közötti váltás Baka István „kváziműfordításában.”

Sztyepan Pehotnij tehát nemcsak magára ölti Hodaszevics maszkját, de egyúttal kanonizálja is a hozzá hasonlóan marginális, hontalanná lett költőt – mind saját, mind az egyetemes irodalomban. Baka a maga teremtette orosz költő álarcán keresztül szervesen beépíti költészetébe a hodaszevicsi jegyeket, pontot tesz a megidézett életmű végére, összegzi és újraírja azt, majd keserű utóízzel le is zárja. Egybefonódik tehát a költő, a műfordító és a „kváziműfordításban” megszólaló Pehotnij – a többszörös rétegződésben pedig Vlagyiszlav Hodaszevics mintegy Sztyepan Pehotnij lírai előképévé válik.

²⁵ Ezt a különbséget nemcsak a rendszertan mutatja, hanem az is, ahogyan Jurij Guszev „vissza fordította” ezt a sort oroszra: ő szövegűen sózott heringet (селёдка) fordított, nem pedig tőkehalat (треска), ld. BAKA István, *Sztyepan Pehotnij testamentuma: Завещание Степана Пехотного*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2001, 52.

FRIED ISTVÁN

Sztyepan Pehotnij muzsikuszáműzőttjei

„Az intertextuális értelemtöbbslet horizontális, labirintusszerű, rizomatikus és végtelen, szövegről szövegre haladva, hiszen nincs más ígéret, csak az intertextualitás állandó moraja.”

(Umberto Eco: *Az intertextuális ironia és az olvasat szintjei*)

Mindössze néhány hónap választja el egymástól a Sztyepan Pehotnij által versbe örökített rahmaninovi és saljapini sorsfordulót Ausztria-Magyarország szétesésétől: a rokon történelem forgószele sodorta, kit külföldre, kit a hazai bizonytalanba, hogy ezekből a változásokból műbe transzponálódjék mindaz, ami kétség, sejtés, föltételezés, a zenének és általában a művészetnek nevezhető, legalább elgondolható szegmense. A „zenetörténeti” Rahmaninov és Saljapin érintkező, mégis egymástól függetlenül alakuló pályája egyfelől az első világháborút követő egyetemes elbizonytalanodás összefüggései között jelzi a „túl”-élés kísérletét, másfelől a kései utód művészet-elképzeléséhez szolgáltat olyan adalékokat, amelyek verses formában a „referenciák”-nak ugyan nem teljes tagadását, mindenesetre az életrajzi adatokat egy más felfogás szerint átiró magatartást segítenek a megfogalmazódáshoz. Hiszen ha belelapozunk Rahmaninovnak és Saljapinnak ismeretlennek aligha nevezhető életrajzába, nem bizonyosan a Pehotnij-versekben közzétett mozzanatokra bukkanunk; és bár az emigráció lefordítható ugyan száműzésre, a „nunquam revertar” Dante óta oly sokszor újratörténető változására, az azonban nem állítható, hogy Rahmaninov és Saljapin a száműzöttek „keserű” kenyerét ette volna, pályájuk magasba ívelt, a megszerzett világhír több lett, nem kevesebb; s ha Rahmaninov ugyan alig-alig gyarapította opusainak számát, zongoristaként, előadóként Európában és az Egyesült Államokban viharos sikerekben volt része, mint ahogy Saljapin is világhíró művészként, énekes-sztárként fordult meg világszerte. Ilyen módon nem árt függetleníteni a Pehotnij-ciklusba iktatott Rahmaninov és Saljapin életét versbe foglaló közléseket a lexikonok adatszzerű felsorolásától.

Még egy kérdés igényelne feleletet; s ha a válaszbéli tétoválásaim nem engedik, megkísérlem legalább a probléma érzékeltetését, mely Baka Istvánnak irányzati besorolását is érintheti (ha erre egyáltalában szükség volna, miben szintén nem vagyok egészen biztos). Másképpen szólva: Baka István kapcsolódása a különféle költői-poétikai elképzelésekhez, az általa kevésbé preferált értekező prózában (interjúban, újságcikkekben), inkább az általa létrehozott költészetben megtörténő imamnens poétika révén kikövetkeztethető esztétikai felfogáshoz világíthat meg talán máshonnan, ha ezúttal a zenei (késő)romantika felől kíséreljük meg néhány vers értelmezését. Ugyanis önmagában nem teljesen kielégítő, ha megelégszünk azzal, hogy Rahmaninov úgy került a Pehotnij-füzetekbe, hogy sorsán keresztül az emigráns-„emberiállapot”-ot (condition humaine) lehetett tematizálni, az operaelőadásról

menekülő Saljapin viszont a történelemmel szemben értetlen művész (időleges?) vereségét példázza. Talán mégsem egészen elhanyagolható, noha Rahmaninov esetében nem történik sem konkrét, sem átvitt értelemben utalás a kompozíciókra, pusztán a zongoraművész, a virtuóz, túl-interpretálva a prelüdök, az etüdök és a zongoraversenyek szerzője állítódik színre. Ellenben Saljapin esetében igen látványosan tér vissza a századforduló „játék és valóság”, „látszat és lét”, mi utánoz mit: az élet a művészetet – vagy a művészet az életet dinamikája. Rahmaninov egész előadói, zeneszerzői pályája a későromantika jegyében áll, Chopinnek és Lisztnek volt kongeniális megszólaltatója hangversenyein (és ennek közvetítésével akár Baka korábbi verseihez is elvezetne egy értelmezés), operái közül az *Aleko* és *A fukar lovag* a puskinsi ihletésről, előszövegről tanúskodik (Baka fordította Puskind), *Tavaszi* című kantátájának (1902) Nyekraszov egy verse adja szövegét, a korábbi *Szklák* (1893) című zenekari fantáziát a komponista Csehovnak ajánlotta, s az *Úton* című elbeszélés (melynek mottója Lermontov egy verse) szolgáltatta az érzelmi-gondolati háttérrel. Folytathatnók még a sort, de a kortárs orosz irodalom zenei feldolgozását másnak engedte át Rahmaninov (Prokofjev írt operát Brjuszov egy művéből), tevékenységét sem az orosz szimbolista líra második nemzedékének képviselői, sem az emigrációs kortársak nem hatották át, kompozícióban Csajkovszkij követőjének bizonyult, még barátjával, a gondolkodó-filozófus zeneszerzővel, Szkrjabinnal való kölcsönhatás sem igen mutatható ki, jóllehet Rahmaninov koncertjein népszerűsítette az akkoriban még kevesebbet játszott művész darabjait. Marad tehát a későromantika, zongoraversenyek, melyek továbbviszik Csajkovszkij b moll zongora-versenyének tematikáját, szerkezeti megoldásait, zongora és zenekar egymással vetélkedő dallamformálását; *Rahmaninov* c moll és d moll zongoraversenye korántsem csak egy virtuóz elbűvölő üresjáratával ajándékozik meg, hanem azzal az alig észrevehető, mégis lényegesnek bizonyuló elmozdulással, mellyel természetesen nem kérdőjelezi meg Csajkovszkij elsőbbségét, de amelyhez hozzáteszi a maga dallamformálását, zongorista-elképzelését (kiváltképpen zongorára és zenekarra komponált Paganini-változataival). Itt (ismét) abbahagyom fejtegetésem, hiszen bármennyire igyekszem, innen az út Baka Istvánhoz számomra nem belátható. Az a személyiség, aki a *Prelüd* és a *Rahmaninov zongorája* című versből kibontakozik, sokkal jobban hasonlít Pehotnij különféle szituációkban fölvázolt önképére, mint a történeti Rahmaninovra. De vajon érdemes-e (e versekről szólva) az utóbbit keresnünk? A *Prelüd* című vers mintha azt sugallná, hogy többször egymásután hallgassuk meg Rahmaninov egyik legtöbbször játszott, legnevezetesebb darabját, a cisz moll prelüdot, amely a Chopintól induló hagyomány egyik végpontján tölti be azt az előjáték-szerepet, amely előjátékban szinte az egész mű belefoglaltatik. Akár programot is tulajdoníthatnók ennek és a többi Rahmaninov-darabnak, csak hogy ez nehezen feleltethető meg a vers tárgyának és/vagy szellemének. Az ajánlás azonban erősen sugallja, hogy ha a megfeleltetés kísérlete kudarcos is, mégse vonjuk ki a verset a zeneszerző életének(?), inkább szerzeményeinek(?) köréből. Ezt a leginkább úgy tehetjük meg, ha együtt gondoljuk el a *Rahmaninov zongorája* című verssel. Olyan értelemben Oroszország-versekre következtethetünk, hogy tárgyi anyagában, emlékezetében, a jelenbe iktatódó hagyománytörténeteiben az a széteső, végzetes útra térő világ formálódik meg (jóllehet ennek lényege a formátlanság lenne, hiszen a világ régi formái szétverődnek, a harmóniába nem disszonáns hang, hanem kakofónia tör be, mely nem az avantgárd zajzenéje, hanem a – mondjuk egyszerűen, bár némi pontatlansággal – történelem rikoltó, üvöltő, követelőző hangja), s a költői forma csak ideig-óráig állhat ellen a formátlanságnak; s ha a rímeket

nem sikerül is kicsorbítania, meglepő fordulatokkal szinte kétségbeesetten kapaszkodik az előadás szigorúbb szervezettségébe. A *Prelüd* az utazástoposzt tagadó („Vonatok állnak”...) indítása utóbb a testiség és szexualitás jelképként funkcionáló nyelviségébe csap át, a vers kezdete nem sejteti, hova fut majd ki a beszéd, az átvezetés (a zenében a moduláció a fő- és a melléktéma között) már jelzi, miként fordul át a helyzetleírás a groteszk árnyalatait tartalmazó természetleírásba („S állnak pokolból felfelé nővő/ Jégcsapok éjlő obeliszkjeid”...) A *Rahmaninov zongorája* hasonló módszerrel él, belekomponálódik a történelem („Mindegy fehér vagy bolsevik”), a zongora szintén a jelképek „honába” költözik, Rahmaninovnak éppen úgy lesz a zene a hazája, miként a száműzöttek számára az anyanyelv az igazi haza. Csakhogy a száműzetés és a zene furcsa viszonyt létesít egymással: ama bizonyos zongora azonos lenne a hazával, ahová (önmagát?) száműzte a vers címének hőse? Vagy a zongora a száműzetés helye, illetőleg: olyan hely, amelyben pusztán a zongora emlékeztet az egykorvoltra, a nyelvre, a költészetre, mindenre, amit a történelem megtámadott, s ami az egykorvolt helyére igyekszik? Ez az egykorvolt azonban *hiányával* van jelen a versben (s a vers által érzékeltetett történelemben), a művész találkozása a most külvilágával akár végzetessé is lehet, a máskor oly pompázatos színek a két alapszínre, a fehérre és a feketére egyszerűsödnek, melyek (paradox módon?) nem egymás ellentétei, inkább egymás tükörképei; mindkettő a balsors jelződése („Sötét a menny, fehér a sík”). „Te zongorádba száműzött” —hangzik az utolsó versszakban, semmiképpen nem feloldás- vagy kiengesztelésképpen. A művész nem veszti el egészen, ami a léthez és önnön lényegéhez fűzte, ez azonban már nem kínál teljes és harmónikus létet. A *Rahmaninov zongorájában*, más Baka/Pehotnij-versekhez hasonlóan, bukkanunk ambivalenciára: hiszen a zongora egyrészt asyluma a művésznek, nem pótolja, de helyettesíti az elveszített hazát; de mivel haza-funkciót tölt be, óhatatlanul kap olyan színezetet, mint amilyen az elhagyott hazát jellemzi. A pusztulás képeit nem enyhíti a távolodás, hiszen az nem valódi, hanem kényszerű cselekvés (száműzetésbe térés); egyáltalában: a folyamatos történés megtagadatik a vers beszélőjétől és megszólítottjától. Az egyes versszakokban egymás után sorolt jelenések, leírás-töredékek, kifejtetlenül maradt (ám kifejtést nem igénylő) kijelentések között csak a beszélő sugalmazása teremt szorosabb kapcsolatot, marad így is „üres hely”, nincs minden kimondva, még csak érzékeltetve sincs minden. Az ismétlődő sorok („Hó és üszök, hó és üszök”) mintha zenei kifejezéssel élve a fő témát adnák elő, amely egyfelől ismétlődik, a sorkezdetre visszaáll az alaphangnem, ugyanakkor másfelől a fő témából kiinduló melléktémák a dolgok természeténél fogva eltérőek, noha nyomokban egymásra és a fő témára utalnak vissza. A hó, a fehér, a száműzött, a zongora „dallammá” (motívumsorrá) állnak össze, melyek különféle hangnembben csendülnek föl, társult hangokkal, ellenben a versbe rejtett anagrammák egy mélyszerkezeti törekvéssel ajándékoznak meg. Ilyen a hó (ho) hangkapcsolat előfordulása az *Oroszthonban*, a *Hollócsőrben*, a *Honvágyban*, mely szavak kulcspozícióhoz jutnak, s azáltal, hogy fonikus kapcsolatba lépnek egymással, a történet egészén belül az egészet kiegészítő történetet alkotnak. Az *üszök*, a *száműzött*, a *vodkabűz* (ez ismétlődik), *tűz* esetében az előzőhöz hasonló állítható, a hangcsoportok ismétlésével még hangsúlyosabbá válik a szó mögött elbúvó, a szóba rejtett szó. Mindezt a rímeléssel támaszthatjuk alá, mely részint a zeneiséget (az eufóniát) hívja elő, részint a *száműzött* helyzetére mutat rá. A magánhangzók rendjének szervezése, a rend felforgatása ugyancsak felhívja magára figyelmet, *tüllök-tükrök* hasonló helyzetű hangzói, az *örökre-ellőköt* hangzómegfordítása éppen úgy a csak belülről szemrevételelezhető megszerkesztettségre lát-

szik utalni, mint az alliterációk beszédessége (Bóklászva–billentyűk, Megfagy–megég, Vad–vodkaűz). S ahol a zene mintha túlcsondultna, apró kizökkenés zavarja meg a könnyednek hitt dallamot: „Megfagy megég az ujjad és/ Elvérzik közben Puskin is”.

A hibátlanul gördülő jambusok, a többnyire a dallamot szolgáló rímek arra szolgálnak, hogy elfedjék a pusztulás, a honvesztés traumáját. A külső forma ilyen módon szemben áll a belsővel, az eufóniát rejtő képek a rettenetes táj leírásával. De éppen ebben a feszültségben lelhető meg az előadás ereje; egy megidézett, jól ismert muzsikussorsának újraalkotása (a tudott életrajzi adatok szabad felhasználása) mintegy elemeli a verstárgyat konkrét vonatkozásától, s akár egy történelmi pillanatot (a muzsikust indul a száműzetésbe), akár a történelemmel szembekerülő művész drámájaként értelmezzük a verset, mindenképpen a zeneiségnek megfelelni akaró kifejezési szint ütköztethető a tartalmi szinttel, amely a Pehotnij-versek történelemszemléletét, egy/az Orosz-hon-történetet közvetíti, a nem-múló történetet, melyet a vers(ek) grammatikai jelen ideje tanúsít, és melyben talán ott lelhető a leginkább szívbe markoló kétség: kinek a története, drámája zajlik voltaképpen? Adott esetben Rahmaninové, az orosz művésze, aki elhagyni kényszerült hazáját, melynek zeneszerzői tevékenységét szentelte, Oroszországgé, amely arra kényszerült, hogy a száműzetésbe taszítsa számos művész-gyermekét, vagy azé a Sztjepan Pehotnijé, akinek az lett (volna) a feladata, hogy Baka István számára föllelje azt az Oroszországot, amely nem rabok hona, hanem költők hona. Ennek révén kapcsolódik a *Rahmaninov zongorája* a többi Pehotnij-vershez, melyek a múlt és a jelen, a mitológikusan fölfogott és a hétköznapi helyszínek között világljáró bolyongás értelmét keresik, azt a módot és esélyt, amely a létezés iszonyú felszíne mögé hatolva, képes fölfedezni és a magáévá birtokolni a szeretett nyelven (a történelem folyamán oly sokszor csak fojtottan) megszólaltatható irodalmat, művelődést. Ez a „belső” keresés, a zongorába száműzés „heroizmusa” hozza elő az emlékezetből az orosz műveltség századait, Puskintól Bulgakovig és tovább, Rahmaninov muzsikusként vonul a sorban, az orosz egyházi zene feldolgozásának képviselőjében.

Ez utóbbi ugyan nem kerül elő, ám a Rahmaninov-portrénak szerves része. Mert az ugyan továbbra sem állítható, hogy a zenetörténet orosz muzsikusa lenne a Pehotnij-vers főszereplője, de az sem merülhet feledésbe, hogy éppen az ő romantikus (a régi virtuózokra emlékeztető) személyiségét szemelte ki Pehotnij arra, hogy a művész-száműzött sorstörténetét példázza. Hogy Baka István zenei műveltségét mennyire vonhatjuk be ebbe a történetbe, számomra kétséges: annyi azért megkockáztatható, hogy Schumanntól Liszt Ferencig és Mahlerig az érett meg a későromantika zeneszerzői, zenedarabjai kérnek és kapnak helyet ebben a költészetben, Mahler személyében és zenéjében azé a modernségé, mely utolsónak tölti ki a Richard Wagner után még megmaradt (zenei) teret, nemcsak a heidelbergi romantikához (*A fiú csodakürtje* című, Arnim és Brentano által összegyűjtött népköltési gyűjteményéhez, melyből Mahler szemlgetett) fűződik Mahler múlt-teremtése, hanem mindenekelőtt azokban a nagy szimfonikus formákban lelte meg kompozíciós elképzeléseinek adekvát formáját, amelyek a bécsi klasszicizmus alapvetését követőleg előbb Schubert, még inkább Schumann szimfóniáiban jutottak új alakhoz, hogy ezt követőleg Liszt Ferenc programzenéjében közelítsen a századvég zenéjéhez. Ebben a sorban utóvédként, Mahlerrel szinte egy időben Rahmaninov is kísérletezik (Csajkovszkij ötödik és hatodik szimfóniájától érintetten) különböző zenekari műfajokkal, például kóruszimfóniával (a Poe versére írott *Harangokkal*), mintegy fel-, részben megújítván a romantika idevágó törekvéseit. Baka István versbe foglalt zenei „tudása”, zenefelfogása – ha köz-

vetetten is – ebben az értelemben olvasható bele a Rahmaninov emlékének szentelt verseibe, mindamellett, hogy megkonstruálódik egy jellegzetesnek bemutatott művész-létezés, a száműzetése, amely (messze nem „egyébként”) a XIX. századiaké is, Herzentől Brodskijig, nem is szólva a belső száműzöttekről: Ragyiscsevtől Szolzsenyicinig, Salamovig. S ha régimódián romantikusnak talán nem minősíthetjük, némi iróniával „regényes”-nek talán mégis. Ennek megjelenítéséhez azonban egy nem kevésbé „regényes” figura volt szükséges: eképpen találtak „egymásra” Baka István és Sztyepán Pehotnij, egyik sem a másik felettes énjére, nem teljesen helyettesítő áldozatára vagy nem-énjére, de olyan alakra, aki rendelkezik az orosz művelődés beható és bensőséges ismeretével, megszólaltatván azt az orosz költőt, aki – ha magyarul írt volna verset – ezeket a verseket és így írta volna meg, ezeknek a művészeknek, íróknak, költőknek emlékezetéből alkotta (volna) meg a saját textusait.

A beszédes című *Előadás után* Fjodor Ivanovics Saljapin (1873-1938) orosz énekes életéből egyetlen epizódot ragad ki, azt helyezi az 1917-es események közé, egy mellékes helyszín látszólag mellékes szereplőjének mellékes epizódját. Amely természetesen a Világsház egy fontos reprezentánsának lényeges története. Az epizódba, a történetbe elválaszthatatlanul beépül egy irodalmi (és zenei) mű, a Friedrich Schiller drámájából készült Verdi-opera, a *Don Carlos* (azt majd színháztörténészek derítik ki, hogy az adott napon az adott színházban az adott énekes az operának olasz – *Don Carlo* – változatában, netán a franciában szerepelt). Ami ennél fontosabb, hogy a mindent felforgató történetek nem kímélik a műzsák lakhelyeit sem, betörnek az Operába, ahol éppen a szabadság erőinek összefogásáról (vö. Carlos és Posa úgynevezett szabadság-duettjét), a király-apa végtelen magánosságáról, az inkvizíció fundamentalizmusáról, szerelmi konfliktusokról énekelnek. Egyszóval a XIX-XX. század „megoldatlan” problémáiról, méghozzá historizáló díszletek és jelmezek között. Csakhogy Pehotnij az egykori események nyomába ered, tudni szeretné, mi rejtőzik a felszín alatt, személyes művész-sors, történelem hogyan játszanak egybe, folytatódik-e az utcán a történelem, amely abahagyatja az előadást; hol ilyenkor a művész helye, biztosítatik-e a művész számára hely; miképpen néz szembe a művész, szembenéz-e azzal, ami történt. Vagy csupán menekül, úgy, ahogy van, Fülöp királyként, jelmezben (azaz zsarnok királyként, féltékeny, fiát feláldozó atyaként), a színpadi konfliktus megoldható-e, megoldódik-e az utcán? Egyáltalában: mi történik? Ismét a kérdés: mi utánoz mit? A színház az életet? Vagy az élet a színházat?

Saljapin megnevezése látszólag félreérthetlenné teszi, hogy a zenés színház egy emblematisztikus művészből kiindulva egymásra olvasódik a történelem és egy színmű/opera értelmezési öröksége, ezzel együtt, ettől elválaszthatatlanul egy újraértett, átíródó, más irányba tartó hagyomány; fölcserélődnek a helyszínek: a XVI. század végének cselekménye ismét alakot kap, immár nem a színpadon (melytől megfosztódik), hanem az utcán, vagy fogalmazhatnánk olyképpen is: ami a színpadon elkezdődött, az utcán folytatódik, az énekes hangja helyébe, de egy kissé az ő hangján (vagy az ő hangját utánozva), a színpadi kellékekből szó szerint fegyvert kovácsolva, új műfaj születik: „Az utcák operája”. Kissé eltávolodva a vers szövegétől, egyfelől olyan intertextuális háló szövődésének lehetünk a tanúi, amely visszaigazolhatja Pehotnij bensőséges és széleskörű irodalom/zenetörténet-ismeretét, másfelől innen még messzebbről szemlélve a vers körül alakuló irodalom/zene/művelődéstörténetet, egy váratlanul felbukkanó történelem- és mentalitás-értelmezés kibontakozásáról értesülhetünk.

Elsőnek talán arról érdemes szót ejteni, hogy színpadi játékok megakasztó, azt egy történelmi jelenet, eseménysor realitásába vetítő, ezáltal látszat és „valóság” összefüggéseit feltá-

ró elképzelések színpadi alkotásban elgondolása (a „metaszínház”, a színház a színházban egy szélsőséges példajaként) annak a századfordulónak problémakörébe illeszkedik, amelynek szerzői a képzeleti (színházi) és a tapasztalati valóságból származó létfelfogás konfliktusait vitték színpadra. Ezúttal Arthur Schnitzler *Der grüne Kakadu* (1899, A zöld kakadu) című egyfelvonásosára utalok. A címben említett vendégfogadó ad helyet az arisztokraták és a felbérelt színészek különös-furcsa játékának; ám 1789. július 14-én ez a játék az utcán folytatódik, az utcai események törnek be a Zöld kakaduba, hol eleinte még csak játékként képzelik, hogy kitört a forradalom, a játék valóságára a leszámolás döbbenti rá az arisztokratákat. A játék és a „valóság” határai elmosódnak, a szép látszathoz a történelem a véres valóság színházát hozza létre.

A följebbi fejtegetéshez illeszttem az *Előadás után* (Poszle szpektakla) két sorát: „Félbeszakadt az az előadás/ Az utcák operája hangosabb lett”. Találgatok a továbbiakban; a többet ígérő zárójeles orosz címben a spektakulum rejlik, a látványosság (Spektakel), míg az előadás inkább a már megtörténtre vonatkozatható. A látványosság kevesebb, mint az előadás, mivel az utóbbi első jelentésben a színházi eseményre utal, ám több is, mivel ami az utcán történik, szintén előadás, látványosabb, mint a szemlélésnek kitett történés, a megkezdett mű más eszközökkel való kiteljesítése. Folytassuk közvetlenül Saljapinnal. A *Don Carlos* (Don Carlo) Fülöp királya Saljapin parádés szerepe volt, tragikai készsége vitte diadalra, miként a *Borisz Godunov*-ban az uralkodót vagy Rimszkij-Korszakov kevesektől értett *A pszkovi lány* (Pszkovi-tyanka) című operájában IV. Iván cáriját. Az orosz közönség számára feltehetőleg a Verdi-opera némi többletjelentéssel is rendelkezhetett. Schiller színművét 1848-ban Dosztojevszkij testvére, Mihail Mihailovics Dosztojevszkij (1820-1864) ültette át oroszra. A meghatározó jelentőségűvé vált Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij a *Karamazov-testvérek* egyik kulcsjelentében szerepeltette a színmű és az opera egyik szereplőjét, a főinkvizítort, a Nagy inkvizítor-poéma, a kételkedő-vívódó értelmiségi, Iván Karamazov elbeszélésében, a regénnyel együtt, illetőleg a regényből kikülönülve készítette az orosz bölcselő-írókat arra, hogy szembesüljenek a poéma megfogalmazta kérdésekkel. Rövidebbre fogva: Schiller orosz irodalmi „karrier”-je mellett külön a *Don Carlos* orosz irodalmi/regényi értelmezése, kiváltképpen Dosztojevszkij regényrészlete nyomán az orosz gondolkodástörténet vitatémája lett, mindenképpen belejátszik (vagy belejátszhat) az opera rendezői/szereplői értelmezéseibe. Talán ettől sem függetleníthető teljesen a Pehotnij-vers egyik versszaka, amely azonban további kérdések feltételére készíthető az olvasót:

*Talán szuronyt szegezve lenne jó
Rohanni basszus-hangú ágyúszóra?
Inkább Fülöp s az inkvizíció
Mint Posa márki uljanovi póza.*

A történelmi eseményeket megidéző Pehotnij töprengéseiben kísérli meg a rekonstrukciót, a történelmi távlatból teszi mérlegre az esélyeket, a cselekvések lehetőségeit és célszerűségét. Ami fontos: nem állít. Kérdez. Mintha belső monológja vetülne ki. A basszus-hangú ágyúszó a továbbiakban említett két szereplő, Fülöp király és az inkvizítor hangját erősíti föl (miként egy későbbi verssorban: „Ágyúk a basszusánál öblösebbek...”); s ebben a hangzavarban kuszálódnak össze a szerepek. Akár a színmű, akár a libretto, akár a zene közvetlen üzenetére hagyatkozunk, Posa márki szólaltatja meg az elnyomott Flandria hangját, bírná rá

jó barátját, az infánst, kérje Flandriába küldését, majd áldozza föl önmagát barátját, Don Carlost mentendő. Ezzel szemben a színmű- és az operatörténet különlegesen félelmetes jelene Fülöp és az inkvizitor kettőse, melynek eredménye majd Carlos átadása az inkvizíciónak. Ekkorra már Fülöp meggyilkoltatta Posát, Schiller színművében Posa így jellemzi önmagát: „Ein Abgeordneter der ganzen Menscheit” (Az egész emberiség küldötte/követe): majd Fülöp király előtt eképpen mutatkozik be: „Das Jahrhundert/ ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe/ ein Bürger derer, welche kommen werden” (Az évszázad nem ért meg eszményeimnek. Olyan/ polgárként élek, akik jönni fognak). Az ideálvilág üzenetét tolmácsoló Posa lép elé, aki szerény magabiztossággal nyeri meg magának a magányos és gőgös uralkodót, s aki eszményeit úgy hirdeti, hogy azok jövőbeli bekövetkezéséről semmi kétsége nem támad. Ez vezet arra, hogy az uralkodótól ne csak a gondolat szabadságát kérje, hanem az uralkodói feladatokat így jelölje meg:

Wenn aus dem Graube wieder auferstehet
die Römerwallung, Nationenstolz,
das Vaterland in jedem Bürger prangt,
dem Vaterlande jeder Bürger stirbt,
dass Sire – wenn sie zum glücklichschen der Welt
ihre eignes Volk gemacht – dann müssen sie, dann ist
es ihre Pflicht, die Welt zu unterwerfen

Ha a szívekben újra buzdul a
Nemzeti érzés, Róma büszkesége,
Polgáiraiban virul a haza,
S ha meghal, a hazáért hal a polgár,
Akkor, Sire, ha országát a világon
Legboldogabbá tette, – majd megéri
Nagy terve – és kötelessége lesz az,
Hogy meghódítsa az egész világot.

(Vas István ford.)

Posa márki népboldogító javaslatait úgy kerekíti ki, hogy a javaslatok teljesülését követőleg Fülöpnek meg kell hódítania a világot, az 'unterwerfen' azonban azt is jelenti, hogy alávet, meghódoltat. Ez ugyan nincs összhangban azzal a tervvel, miszerint Carlosnak a szabadság ígéretével kellene lecsillapítania a jogait követelő Flandriát, Fülöp viszont Alba herceget bízta meg, hogy meghódoltassa a lázongó tartományt. Posa *valamennyi* megnyilatkozását összeolvasva olyan „ideális” személyiség alakja bontakozik ki előttünk, aki összeegyeztethetőnek tartja a gondolkodás fölszabadítását, a felülről érkező reformokat, a népérzület olyan átalakítását, mely a király sugalmazásai szerint történik, kissé szabadra eresztve a képzeletet, írhatnók azt is, hogy a népet akár akarata ellenére rászorítani a római erkölcsre, a boldogságra, a hazaszeretetre, a hazáért való dicső és szép halálra. Egyszóval a jövőről álmodozó Posában Fülöp király szövetségesére lelhetne, ha még ily elgondolásoktól sem rettegének főúri hívei, arról nem is szólva, hogy Posa szabadsága látszólagos, hiszen az inkvizíció minden lépését követi, ellenőrzi. S bár az operában ezek a „felhangok” nem színesítik Posa jellemét, az említett szabadságkettős jegyében, majd búcsújában fénylik föl jelleme, s a Don Carlos-színrevitelek szintén mellőzik az általam állítottakat, az *Előadás után* fényében aligha túlságosan kockázatos ebben a vonzaskörben látni az ellentmondásosnak tűnő sorokat: Posa és Uljanov összelátását, Posa monológjaiban a jelen terrorát a jövő képeiből elfedni kívánó diktátori póz feltárulását. Állításomhoz igen messziről hozok érveket. Míg a *Don Carlos* (és Goethe: *Egmont*) a francia forradalom előtt született, s a távoli Birodalom zsarnokságából kitörni akaró tartomány küzdelmét tematizálja, előtérben a szabadság reprezentánsával, Goethe velencei epigrammái már a francia forradalom kitörése után születtek, az egyik arról elmélkedik, II. József halála után II. Lipót mit akar, az egyesek szerint „akarata ellenére forradalmár” József hatalmas íróasztala mellől kigondolt reformjaival alakította volna át birodal-

mát, Németalföldtől Magyarorszáig elégedetlenkedtek országai. Vajon mit fog az új uralkodó tenni? – aggodalmaskodik a kétsoros vers. Ezt egy másik kétsoros követi: feszítések keresztre valamennyi rajongót harminc esztendő korában, csaló lesz a kópé (Kreuzigen sollte man jeglichen Schwärmer im dreissigsten Jahre, / Kennt er nur einmal die Welt; wird der Betrogne der Schelm). Amennyiben kilép a rajongó a világba, megismerteti a világgal szavait, gondolatait, a rajongásból tett lesz. A következő epigramma szerint Franciaország példát adott nekünk, nem azért, hogy utánozni kívánjuk, csupán figyeljete és jól szívleljétek meg, (Frankreich hat uns ein Beispiel gegeben, nicht dass wir es wünschen/ Nachzuahmen, allein merkt, und beherzigt es wohl.) Folytathatnám az igen csak „aktuálpolitikai” epigrammák ismertetését, az egyikben bolondos/féktelen időket emleget Goethe (tolle Zeiten), a másikban visszatér a rajongókra, akik a szellem pecsétjét nyomják az értelmetlenségre és a hazugságra. Annyi összegeezhető, hogy Goethe megriadt a (nép)szabadság rajongó hirdetőitől, s ha Krisztus példáját emlegette is (30 éves korában lépett a nyilvánosság elé, Lukács 3, 23), a francia forradalom eseményeire reagált, egyelőre epigrammákban, utóbb más műfajokban. A rajongók a jövőt célozzák, hogy a jelenbeli tevékenykedésre homály boruljon. Azt magam is úgy gondolom, hogy túlságosan merész volna Schiller drámájának idézett részletét, Goethe velencei epigrammáinak egyikét-másikát, valamint az *Előadás után* című verset egybeolvasni, összehasonlítani, azt viszont messze nem tartom elképzelhetetlennek, hogy egy eszméletörténeti sorban egymáshoz viszonyítsam. Posa márkiján pőz nem (Posa-pőza!) Schiller drámájából, kiváltképpen nem Verdi operájából (sem a librettóból, sem a zenéből) nem nő ki, Goethe epigrammája szövegszerűen nem tűnik föl sem a közelebbi, sem a távolabbi láthatáron. Viszont talán védhető az álláspont, melyet Borgestől kölcsönzök: Kafka megteremti a maga elődeit, bizonyos egymástól távoli szövegek akképp „rokonulhatnak”, hogy egy textus létrehoz egy olyan együttest, amely visszafelé érvényesíti a maga kontextus-alkotó potenciálját. Ilyen értelemben talán nem róható föl a „túl-interpretálás” vétke (ez alól az erről értekező Umberto Eco-tól is várható fölmentés). Annál is inkább, mivel a vers egy másik helyén a történelmet értetlenül szemlélő művész, valamint az ugyancsak ebben az értetlenségben szenvedő jelenkor alkot egy (egymást kiegészítő) párt.

*Saljapin aznap mint atya és király
Don Carlosszal leszámolt volna végleg
De közbeszólt egy véresebb viszály
Mit ő nem értett meg és ma más sem ért meg.*

Ideérthető, ami részint a vers kettős (vagy hármas) szintjéről megfogalmaztatott, a művészt, a színházat, a történelemet. Csakhogy a történelem is kettős: a XVI. században játszódó operacselekmény, amely szintén a hatalomért folyó küzdelmet, eszmény és realitás összecsapását beszéli el, olyan színjátékot, amelyből kényszerűen kell kilépnie a művésznak, valamint a külső esemény szintje, amelyet sem a szemtanú, sem az utókor nem képes (nem mer?) értelmezni. Jóllehet a menekülés éppen úgy felfogható értelmezésnek, mint az esemény értelmezésén támadt kétség, amely nem hagy helyet az igényelt bizonyosságnak. Tehát: Saljapin, a művész számolna le az opera szereplőjével? Saljapin, az operában atya és király? A sokat emlegetett írófunkció helyébe nem gondolható el a színész/operaénekes funkció? És végleg? Hiszen a színész azért lehet Camus abszurd éthoszána hőse, mivel munkája sziszifoszi! Amint bevégezte a színjátékot, másnap kezdheti előlről. Végleg? A színmű/ope-

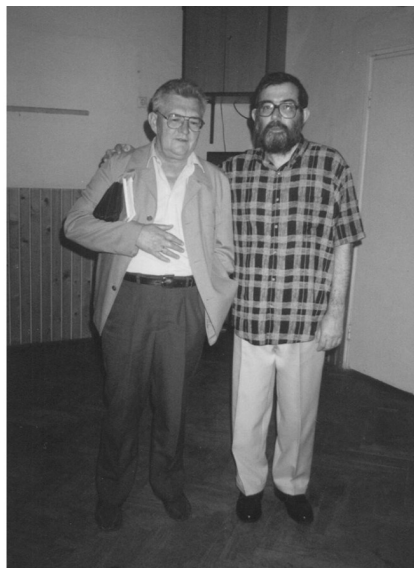
ra cselekménye szerint az atya és király átadja az inkvizíciónak egyetlen örökösét, utódját. Csakhogy a sziszifoszi (színész-)lét megszakadt, Carlos „Ödipusz-komplexus”-ának is egyelőre(?) vége, a világban, künn nem festék, hanem (igazi) vér folyik. Fülöp király, egy régi kor embere, ezt nem értheti, de nem érti a művészetnek, kizárólag a művészetnek elkötelezett Saljapin; és több mint fél évszázad után az orosz változásokban nem ismeretlenként tévelygő Pehotnij mintha ott tartana, ahol Saljapin tartott az események megítélésében. S ha Posa márki uljanovi pózban ágál, ideértve (ezúttal) Goethe epigrammáját a rajongókról, az akaratuk ellenére és akarattal forradalmárokról, a polgárokról, akik majd jönni fognak, megfordítható a vers „tézis”-e; Uljanov esetleg pózt kölcsönzött Posa márkától, az unterwerfen valamennyi lehetséges jelentésének szellemében.

Az általam egyáltalában nem ötletszerűen kiválasztott Pehotnij-versektől nem szükséges és nem is produktív számon kérni az adatbeli egyezéseket a művészlexikonok életrajzi adataival. Ugyanis az ezektől való tartózkodás szabadította föl a versek beszélőjét: így nyílt módja, hogy az adatok mögé tekinthessen, s föltárja azt, amit akár a megidézett művészek önéletrajzai, akár az ezeket figyelembe vevő kutatás elfedtek. Ezeknek a verseknek rétegzettség, kapcsolódása a modernitás korábbi fázisához egyben lehetővé tette egymástól eltérő modernitások összeolvasását. A századfordulós modernség nem egy reprezentánsának reagálása a romantikára (Rahmaninovnál nem pusztán a nemzeti romantikára, Saljapin Mephisto vagy Don Quijote alakítását idézve a groteszkre érzékeny romantikára) eredményezte, hogy a művész-egzisztencia többszörös fénytörésben legyen szemlélhetővé. A látszatot színre állító művészet szembesül a történelemmel, a rekonstruált kortársival és a megélt, e megélésben fikcionált jelenkorival. Ennek a megéltnek fikcionálása nyilatkozott meg Baka István gesztusában: a szólást átengedte önnön személyére emlékeztető „fiktív én”-jének, ez a „fiktív én” talált vissza az orosz művészetbe, amelyet versekkel értelmezett újra. Pehotnij versekkel teleírt füzetei egy orosz-magyar kulturális rokonulásról hoznak hírt, nem felejtve, még kevésbé felejtetve, hogy elhallgatások, célzások, utalások ellenére a címzett az a magyar olvasó, aki hajlandó részt venni ebben a meglepetésekkel tarkított orosz-magyar irodalmi kalandban. A Pehotnij-füzetek egy olyan víziót közvetítenek, amelyek ugyan az orosz irodalomból, zenéből, fikcionált hétköznapiakból építkeznek, ám távolabbi, a világirodalomba, az egyetemes kultúrába vezető utat is felnyitják.

Hiszen mi más mozgatná a költőt, mint a feladat, Hermann Broch szavával szólva: a világ állandó – költői – újra megalkotása. Ebben az értelemben idézek két magyar költőt, a *Nyugat* 1918-as évfolyamának elejéről. Két versrészletet, amely Borges szellemében akár a bemutatott két Pehotnij-szöveg előzménye is lehetne. A *Krónikás ének 1918-ból* Ady Endréje emígy üzen: „Bűnösök és jók egyként keserülnek.” Babits Mihály versrészlete mintha tematikailag is a *Prelüd* meg a *Rahmaninov zongorája* felé mutatna:

*„Idegenek közt! – és kedveseinket Isten tudja már, hol,
hol viszi és hova viszi a vonat, mely lökdösődve ráng
a téli mezőkön – mily fagyos mezőkre rángatja és milyen
célok szerint – kinek a céljai szerint – mert rabok
vagyunk valamennyien...”*

Ilyeténképpen Baka István–Sztyepan Pehotnij szövegei részt kérnek és kapnak az általuk is létre hozott szövegegyüttesben, a magyar és a nem magyar nyelvű irodalmak univerzumában.



HÁZI SZÍNPAD

Baka István:
A korinthuszi menyasszony

színműve

Bemutató: 1998. január 22-én
a Magyar Kultúra Napján,
a Zalaegerszegi Művelődési Tanács vendégeként.

Lány	Jurina Beáta
Vendég	Baj László
Anyja	Bárdos Margit
Kamasz	Kiss J. Csaba
Százados	György János
Játskírt	Merő Béla
Jelmest	Székely Júlia
Zene	Hervéthy Károly
Rendezőasszisztens	Székely István

Rendező: Merő Béla

PUSKÁS DÁNIEL

„[A]z áradás ütemére”

KORPA TAMÁS: EGY HÍD TÉRFOGATÁRÓL



Fiatalkor Szövetsége
Budapest, 2013
1600 Ft

”

A kötetben utazási emlékek és olvasmányélmények forrnak egybe. Külön érdekesség, hogy ha YouTube-on rákeresünk a szerző nevére, akkor a kötet verseiből készült felolvasásokat tekinthetünk meg, s ezek közül többet a vers által leírt városban vettek fel (például: a *Balkon de Cluj* című verset, továbbá a *Trialógus* korábbi munkáinak *Dresden: 19:45* és *In Dresdner Zoo* darabjait). Olyan, mintha a szerző a Joyce *Ulyssesse* nyomán elindult Bloomsday előtt tisztelegne, ahol végigjárják Dublinban a regény helyszíneit, vagy Térey *Paulusa* előtt, hiszen annak cselekményét is sokszor szinte térkép-szerű pontossággal lehet követni.

A dedikált versek közül az Orbán János Dénesnek írt *Skótkockás*ban az említett költő stílusát imitálva hoz létre egy irodalmi szereplők által benépesített világot, ahol „délután este hatkor Funès majd nem ismer fel / lazacrózsaszín sálban” (15.) (Borges mellesleg Orbán János Dénes kutatási területe volt a doktori képzés alatt), s a Bulgakov Irodalmi Kávéház szintén megjelenik, melynek az előbb említett költő volt alapítója és tulajdonosa. A Bulgakov-párhuzamokat illetően még a Kovács András Ferencnek ajánlott (akitől szintén nem idegenek az intertextuális játékok) *Napok I.* című versben lévő cirill betűs név *A Mester és Margarita* Hontalan Ivanját takarja, továbbá az *Egy híd térfogatáról*ban említésre kerül a Patriarsije Prudi, ahonnan a regény cselekménye indult. Továbbá a számok a sorok előtt például Kovács András Ferenc az *És Christophorus énekelt* című kötetében lévő *Író-nád-szúra* és az „(Ezra Pound *Velencében*)” alcímű *Lázbeszéd* versekben is megjelenik.

A *falban* a szarvassá változott Aktaión mítosza jelenik meg, ahogy „egyik lábán / combjáig fut fel a rézszínű szarvasbőr” (36–37.), ami például Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú kiáltása a titkok kapujából* című eposzára is utalhat, majd a *Variációk szoborra* című versben Pügmalión alakja bukkan fel, ahogy a szobrot nézi: „ha távolodom – úgy látom – / mégis elindulni készül. / a combjából kimeredő

izomköteg / szinte rándul.”, de a Hubay Miklós *Antipygmalionja* által leírt jelenet (ahol az eredeti mítosszal szemben a nőből lesz szobor) is megismétlődik, ahogy a narrátor azt mondja: „itt áll, / mondom én, apró tömbként befedve ismét.” (52.). A *gleccserből jött Szent történetében* pedig a jézusi csodák és tettek, illetve szentek legendáiból vett elemek jelennek meg parodisztikusan, városi legendává torzulva.

Ha a nem szépirodalmi párhuzamokat nézzük, akkor a kötet címadó versében már az első sorban megjelenik a Heidegger *Kérdés a technika nyomán* című írásában említett fahíd és víz-erőmű párhuzama: „a híd ami a völgybe épült erőmű felett ível” (41.). Heidegger hatása azonban nyelvilag is érezhető (ő mellesleg írt verset is) az azonos tövű szavakkal való etimologizáló nyelvi játékokkal. Ilyen például tőle a *Mi a metafizika?* című munkája *A kérdés megválaszolása* egységében a következő két mondat: „A semmítés [Nichtung] nem merül ki a megsemmisítésben és a tagadásban. Maga a Semmi semmit.” (ford. Vajda Mihály), illetve *Az út a nyelvhezben*: „akkor egy olyan sejtelem ébredhetne, hogy bennünk a nyelv folyvást megütközést kelt és hozzá való viszonyunk [Verhältnis] olyképp mutatkozik meg, mint az összetartozás [Ver-Hältnis].” (ford. Bacsó Béla). Korpa Tamásnál *A völgy erdőkerület* IV. szakaszában „az útnak útonálló hajlamai vannak.” (32.), a *Napok II.* című versben „amforák és metaforák lebegnek” (26.) (kiemelések tőlem), a *Skótkockás*ban pedig „az akárban a mintet mintben a mentafilter” (14.) szerepel, ami az angol *mint* ‘menta’ jelentésű szóval játszik el. Nála sajnos ezek sokszor erőltetett nyelvi virtuozitássá válnak, ilyen a nyitó versben lévő „szkander fegyelem és figyelem között” (8.), a *Come back*ben a „karnyújtásnyira a karhatalom.” (11.), a *Napok II.* című versben a „felöltöd felöltőjét”, vagy amikor a *Portré egy északi juharral* utolsó versszakában „bemozdul a kép, elindul a képezet.” (64.)

A *Balkon de Cluj* esetén szinte szemünk előtt épül fel a ház az alaprajztól az erkélyig, s ahogy Lessing mondta a *Laokoón*ban Homéroszról, hogy mikor Juno kocsiját akarja nekünk megmutatni, akkor Hébé darabonként állítja össze az olvasó előtt. Majd a *Trialógus*ban a barokk Drezda szemünk előtt válik földdel egyenlővé.

Korpa Tamás versbeszélője szeret elidőzni egy-egy szónál, szerkezetnél, mint a városnéző turista. Olyan, mint az ínyenc, a borkóstoló, aki zubogtatva ízlelgeti szájában a szavakat. Az ismétlésekkel újra s újra megakasztja a verseket, s a rondószerűen örvénylő szerkezetekkel folyamatosan úgy érzi az olvasó, mintha „visszapörögne minden” (15.), állandóan „megakad a perc a perc a homokóra torkán” (Ua.). A szerző szertelenül hömpölygő versnyelve Juhász Ferenc monumentális eposzait idézi, azonban a jelzők és képek barokkos halmozása helyenként szinte követhetlenné teszi a kötetet, s az említett szöveghelyek többszöri olvasással sem válnak világosabbá, hiába a Friedrich Schlegel által említett „rágódó-kérődző olvasó”.

A *Tomasz mondja* című vers utolsó egységében a versbeszélő is reflektál erre a jelenségre: „a sorvég, / ami tömegnövelőt szed és produkál.” (58.). A *Skótkockás*ban például a következő szakaszt „mellesleg máskülönben fanyűvőnőt szelídít / fanyűvő apró férfi apró fanyűvő istent” (14.) nem könnyű értelmezni. A „mellesleg máskülönben” jól beleillik a nibelungizált alexandrin ritmusába, de csak töltelékként szolgáló elem, a további fanyűvős rész pedig ugyanúgy nem szolgál lényeges mondanivalóval, a vers nehezen értelmezhetőségét pedig még a központozás elhagyása is erősíti.

A kötet versnyelvére jellemző, hogy meglehetősen sok idegen szót és túl választékos kifejezéseket használ, amelyek sokszor már a megértést nehezítik. Erre és az előbb említettekre példa a *Come back* V. egységében: „napokon át / hallok lépni – az érkezést megelőző / reni-

tens szagban. kockahasú puttók, koedukált / ingatlanok között lép, lépeget a koraérett gyermek. / küllemét remélve. stílusosan, mert némán.” (12.). Emlékszem, hogy még kezdő egyetemistaként Térey zseniális *Paulusához* egyes fejezeteknél elő kellett vennem a Bakos Ferenc-féle *Idegen szavak és kifejezések szótárát* és a *Magyar értelmező kéziszótárát*, és most, több év után, Korpa Tamás köteténél is többször fel kellett ütnöm. Igaz, Térey némi öniróniával meg is jegyzi már a *Paulus* első fejezetének 43. strófájában: „Nyelvemet, mely szegény magában, / Dúsítja a nyelvterület, / Számos jövevény hevület / – Tán túlsággal –, bár hajdanában / Forgattam szótárt, mely tanít: / A nagy Akadémiait.”

A *Napok I.* címmel jelölt versében Korpa Tamás Ivan Nyikolajevics nevét cirill betűvel írta (lásd 22.), aminek semmi szerepe sincs a vers szempontjából. Joszif Brodskij a *Hús szonett Stuart Máriához* című ciklusának XV. darabjában az orosz szövegben az angol *you* szót fonetikusan, a cirill *ju* betűvel írja, vagy például a nemrég elhunyt orosz Lev Loszev *Φυκο* (Fukó/Foucault) című versében hol cirill, hol latin betűvel írja Foucault nevét. Ugyanakkor Korpa Tamás sok helyen az angol szavakat magyaros ejtéssel írja: pendrájv, dizájn, bébiszitterek, görög (igaz, már Heltai Jenőnek is van egy *Beszélgetés a görüllel* című elbeszélése), s a *Napok I.* című versben egy szövegen belül is ingadozik a helyesírás, ugyanis a 10. pontban még „steakvöröst” említ (22.), míg a végén, a 34. pontban „bifsztekvörös korallzátony” van (23.).

A képek terén eléggé vegyes a felhozatal, ugyanis sokszor egymást váltják a zseniális és az elkoptatott, túlírt képek, az ötletes nyelvi lelemények és az erőltetett szójátékok, szinte az egész kötetre jellemző ez a színvonalbeli hullámvasút. A *Töredékben* például a csillaggal elkülönített második egységben azt olvashatjuk, hogy: „mindez, ami vagyunk, aznap, reszket, / visszamenőleg a halig, aki voltunk a méh akváriumában. / a bűn emléke, amin túl vagyunk, tócsaként gyűrűzik.” (68.), ami hossza ellenére is nagyon jó kép. Azonban nem sokkal előtte, az előző szakaszban a következő kép fogadott minket: „Slavia fogékony, fogással teli, / mint egy koherens férfistrand, melynek távolabbról / választott sziluettjében csillog a motozás halványlila / hője.” (Ua.), aminek nem igazán van értelme, viszont utána „finom vokállal kárpitozva két test / közelít” (Ua.), ami szintén jó kép a versben kibontakozó szerelmi együttlét leírásához (bár közvetlenül a férfistrand említése után kicsit félreérthetővé válik).

A nyelvi játékok terén az ötletes megoldásokra lehet példaként hozni a *Come back II.* egységéből: „a télkertben gyanús vegetáció. júdásfa, golgotavirág, / passiógyümölcs.” (10.), az *Átkelésből* pedig: „foszló, fehér szakállat / növeszt a hídvirág, boglyas hajjal a hídcseléd; / s a hídszent toporgó kezében kerek hídszecsét.” (72.). Azonban a *Lelakatolt szobák* című versben az „isznak, / a Medve Bőrére bárban” (50.), majd a „szűzforró csend, internátusnyugalom.” (Ua.) képekkel találkozunk, amik menthetetlen sorok.

A kötet képei közül a természetet antropomorfizáló, biologizáló képek sikerültek legjobban, s köztük több zseniális akad. Ilyen a *A völgy erdőkerület I.* szakaszában „a völgy / bordái közé fűrt szénbányák” (30.) és „a folyó megmozdítja könyökét” (Ua.), a *Mein Mund cseppköszlop néma marad* cím, a *A falban* első szakaszában a fal „nem tágul, s nem rándul össze, / mint a szívizom.” (36.), szemben a lélegezve összehúzódó *Mein Munddal*. A *Viszonylagos, de részletes II.* szakaszában: „az útorháznál, az erdő satujában; / ahol gyomrot növeszt a döglékűt” (45.), az *Ülni kötelezőben* „Egy markoló beakasztja elszuvasodott / agancsát [...], megfeszül / izmos bal lapockája, elrugaszkodik.” (55.), s „vajon ősszel az Ilmenaut satuba fogó erdőben a markolók / is elejtik szarvukat?” (Ua.). Ugyanakkor ez fordítva is működik, ahogy az emberi testet írja le mechanikus szerkezetként, ahogy például a *Lelakatolt szobákban* „a talpak fék-

pofái összezárnak” (50.), vagy a *Variációk szoborra* című szövegben „alvás közben elvékonyul a szemhéj, s azt / látom, közeledik a befeszített függönyök / mögül az utcafront.” (52.) (vö. Balázs Béla: *A kékszakállú herceg vára* Regösének képével: „Szemem pillás függönye fent.”).

Az építészet és költészet kapcsolatához ismét lehetne idézni Térey nevét (s rá hivatkozik is a szerző a *Trialógus* második szakaszában), hisz Térey a *Paulust* szinte mérnöki pontossággal tervezte meg (ahogy a függelékben közölt ábrák is mutatják), s nem mellékes, hogy a mű központi szereplőjének, a hacker Paulusnak, az építész Kemenszky lesz a társa. Korpa Tamásnál szintén előfordulnak építészeti metaforák, építészeti kifejezések: *A völgy erdőkerület* III. szakaszában „a lapszoknyákon átütő kanálisok” (32.), vagy a *Vademecumban* „a két szemöldökcsík önfeledten / összezár, célszerű apszis a homlokon.” (78.). A verses regények lábjegyzeteit idézik a szerző néhány versében (*A fal; Egy híd térfogatáról; Variációk szoborra*) található csillaggal vagy számmal jelölt betoldások, amik a narráció elágazását jelentik, s több lehetséges olvasási sorrendet hoznak létre Pavić szótárregényéhez hasonlóan.

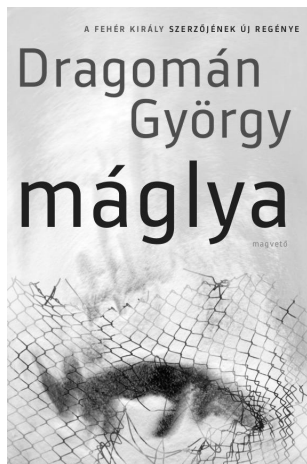
A kötet kompozíciójából egyedül a Tandorit idéző *Hermész és a kettőspont* és az *Egy serdülőőről* című versek lógnak ki: egyrészt a többi vershez képest meglehetősen rövidek, másrészt pedig a versnyelvük is más, főleg az utóbbi esetén használt Janus Pannonius epigrammáit vagy Csokonai alkalmi verseit idéző hang, így számkivetettként magukra maradnak a kötetben.

Korpa Tamás kötete nem valami könnyed olvasmány. A túlírt, zavarosan hömpölygő képeket, mondatokat sokszor nehéz követni, a kötet erősségét inkább a leíró jellegű versek jelentik, amelyek közül *A Mein Mund cseppkőoszlop néma marad*, *A fal*, a *Variációk szoborra* és az *Ülni kötelező* emelkedik ki. Sajnos a kötet mindent a szövegek féktelen burjánzására tesz fel, s az erényei és ötletes megoldásai pedig elvesznek a karneváli zűrzavarban. A kötet szigorúbb szerkesztéssel és válogatással, az áradó folyónak gátat szabva, talán jobb kötet lehetett volna.

BALAJTHY ÁGNES

„Minden a lecke része”

DRAGOMÁN GYÖRGY: MÁGLYA



Magvető Kiadó
Budapest, 2014
448 oldal, 3990 Ft

”

Ha a világirodalom leghíresebb gyermekeket szerepeltető műveire, avagy a gyermek- és ifjúsági irodalom nagy klasszikusaira gondolunk (a két kategória nem feltétlenül különíthető el), akkor feltűnhet, hogy a kiskorú főhősök Copperfield Dávidtól kezdve Huckleberry Finnen át Vitay Georgináig szinte mindannyian árvák, félárvák. Az, hogy ezek a regények sokunk legemlékezetesebb olvasmányélményei közé tartoznak, nyilván számos okkal magyarázható. Azt hiszem, számomra annak a színrevitele teszi őket lebilincselővé, ahogy a gyermeki világlátásba hatol be a halálról, a gyászról és a magányról való tudás, amely általában csak a felnőttkor hozadéka. Dragomán György legfrissebb regényének immár egyértelmű közönségsikere szintén számos tényezővel magyarázható, s egy közülük talán az, hogy nagyon jól illeszkedik ebbe a hagyományba. A *Máglya* protagonista-elbeszélője Emma, a kamaszkor küszöbén álló kislány, aki szüleinek halálos balesete után különös, addig sosem látott nagyanyjához kerül, egy olyan országban és történelmi időszakban, mely sok tekintetben nagyon hasonlít a Ceaușescu bukását követő hónapok Erdélyére. A könyvben azt követhetjük végig, hogy az új közegben miként küzd meg identitásproblémáival, az első szerelmekkel, a nővé válással, a családi és a személyes múlt árnyaival: a Dragomán-mű tulajdonképpen a Bildungsroman műfaji mintázatait követő történet a felnőtté válásról. Mivel a narráció grammatikailag szinte mindvégig jelen idejű, az elbeszélő és az elbeszélői én horizontja majdhogynem összeér a szövegben. Emma személyiségfejlődését nem a kettő közti távolság jelzi, a növekedés-narratíva lineárisan, fejezetről fejezetre bontakozik ki, párhuzamosan azzal, ahogy olvasás során előrehaladva mi is egyre ismerősebben tájékozódunk a fikció világában.

„Mégiscsak megszólalok, azt mondom, hogy ami elmúlt, elmúlt, közben tudom, hogy ez nem igaz, ez egy mérhetetlen nagy hazugság, nem múlt el, nem múlik el” (55) – számol a kislány az új osztály előtt való bemutatkozás kínos perceiről,

felidézve a várakozásoknak megfelelő, éppen ezért teljesen banális kijelentését – egy olyan klisé, amelynél ő már sokkal többet tud. Igazság és hazugság, látszat és valóság, felejtés és emlékezés itt is felvillanó problematikája a könyvben mindvégig párhuzamot létesít a lány, az ő családja és a politikai közösség története között. Míg a kislány és a nagymama viszonyának dinamikáját is az elhallgatott múltbéli események fokozatos felfedése határozza meg, addig a város egészének mindennapjaira is rávetül az a kérdés, hogy a „Tábornok” portréinak elégetése, a pionírnyakkendők széttépedése vajon elegendő volt-e a számvetéshez. A szövegrész, melyben Emma a máglyarakás mámoros pillanatait idézi fel, ugyanis ironikus felhangoktól sem mentes, elbizonytalanítva az olvasót a képégetés eseményének egyértelmű megítélhetősége, szimbolikus értéke felől. Az, hogy a tanárok az intézetben mintegy maguk is gyermekké átváltozva ünneplik a zsarnok halálát („a tanárnő leköpi a tábornok elvtárs képét és kiszakítja a keretből, és közben azt sikítja, hogy vége, nincs többé, nincs többé” 19), egyaránt lehet a kiáradó szabadságvágy metaforája, mint ahogy a szabadságra való éretlenség jelölőjeként is funkcionálhat. A képek után mindenesetre ott maradnak a világos foltok a falakon, s a cserepek sem tűnnek el teljesen: Emma eldug belőlük egyet, a nagymama is rábukkan egy darabkára, s mikor az intézeti gyerekek hóvárat építenek, Emma hibája lesz, hogy a hóba belekeveredik valamennyi a tűzrakás hamujából. A vita arról, hogy beépíthető-e máglya maradványa a közösen épülő új erődítménybe, természetesen a társadalmi konszenzus hiánya által jellemezhető politikai helyzet („Mondom, hogy nem én voltam, együtt csináltuk. Kinga visitva kiáltja, hogy nem igaz, én voltam” 115.) kicsinyítő tükrévé teszi a jelenetet, anélkül azonban, hogy túlságosan didaktikussá válna. A cserepekből, szilánkokból papírfoszálányokból való kirakós játék különbözős változatai olyan motívumlánccá bomlanak ki a szövegben, mely a közösségi múltfel(nem)dolgozás mellett a privát emlékezés tekintetében is jelentéssé válik. A nagyapa és a nagymama a világháború borzalmai után egy kancsó cserepeinek összeillesztésével gyógyították meg, építették fel újra önmagukat. Emmát a lakásba először belépve a nagyapa fotója köti le, melyről csak figyelmesen szemlélve derül ki, hogy apró darabkákból lett összerakva: ez a mozzanat egyrészt az emlékezet fáradtságos munkáját érzékelteti, mellyel a nagymama mindent úgy törekszik fenntartani, mintha a Nagyapa még élne. Az itt elhangzó megállapítás – „Ahogy nézem, egyszerre észreveszem, hogy a kép felülete csupa vonal, mintha apró darabokra tépték volna, és úgy rakták volna össze, mint valami rejtvényt.” (42) – egyúttal előrevetíti a cselekmény titok-központú szerveződését is: Emma a nagyapa búcsúlevelének, majd a titokcsiga üzenetének kódolásával a rejtvények megfejtőjévé nő fel a regényben.

A „coming of age” narratíva szempontjából érdekes megfigyelni azt, hogy Dragomán szakít az önkényuralmi rendszerek ábrázolásának egy jellegzetes toposzával. Számos példát sorolhatnánk fel arra, hogy a szocializmussal foglalkozó művekben a nevelési intézmények mint az ideológiai (át)nevelés színterei jelennek meg, melyek a maguk mikroszintjén képezik le a hatalom működését: Rakovszkynál *A hullócsillag évében* például a kis Piroska (hoppá, még egy félárva) reménytelen küzdelme a kegyetlen óvónővel mintegy az elbukott forradalom allegóriájaként szolgál – ezzel szemben a *Máglyában* az állami intézmények, s azok dolgozói nem, vagy nem feltétlenül helyeződnek ilyen jelentés-összefüggésbe. A „rendőrtiszt elvtársnőről,” aki elmondta neki a szülei halálhírét, a kislány csupán arra emlékszik, hogy „kedves” volt vele, és az „intézet” szó sem olyasféle világot jelöl itt, mint mondjuk *Az egy családrege* végében: Emma ismét csak arról számol be, hogy az itt töltött félév alatt (mely nem

sokkal a Tábornok bukása után ért véget) mindenki „kedvesen” bánt vele, mert sajnálták szülei elvesztése miatt (hogyan egy efféle helyen miért járna kivételes kedvesség egy árvának, mikor valószínűleg a többi bentlakó is éppolyan szerencsétlen sorsú, az mondjuk kérdés maradt számomra). A nagymamái otthon mellett a nevelődés másik kitüntetett színterévé azonban az új iskola válik a regényben, ahová a kislány immár a változások után érkezik. A jövőre, a továbblépés mikéntjére vonatkozó kérdések a tanórák során olykor explicit módon is megfogalmazódnak, a politikai bizonytalanság konfliktusok sorozatát szülő, de olykor kifejezetten termékeny feszültségként csapódik le az osztályterem világában. A tanárok – a begyöpösödött kommunista Függönybá, a mindenért bosszút kiáltó, de nem teljesen igazságtalan Szálki, a nála jóval árnyaltabban gondolkodó, bizonyos tekintetben rezonőr-figuraként fellépített Gumibá – a rendszerváltáshoz való hozzáállás egy-egy módját testesítik meg. Helyenként túlzó szigorukat, s az új lánynak kijáró, akár fizikai erőszakba torkolló kegyetlenséget a Dragomántól megszokott kendőzetlenséggel, mindenféle idealizáló intenció nélkül mutatja be szöveg, az iskolában szerzett tapasztalatok személyiségformáló hatását, példaértékét (mely mégsem merül ki abban, hogy az emberek kegyetlenek) azonban nem kérdőjelezi meg. Hiszen Emmában itt ismerik fel szüleiktől öröklött tehetségét, azt, hogy remek tájfutó, és kíváncsi rajzol: a rajzsakkör és az edzés innentől kezdve nemcsak a saját testéhez való viszony megélésének új lehetőségeit nyújtja számára („[o]tt van előttem a rajzlapon a két alma és a tányér, és egy gyűrődésnyi redő a drapériából. Jó lett. Nézem, forró az arcom és nagyon gyorsan dobog a szívem, még gyorsabban, mint futás után” 162.), de önismeretét is fejlesztik. A tanárok ráadásul nem pusztán az ismeretanyag átadására szorítkoznak, hanem valamiféle erkölcsi-szociális tudás közvetítésére is: mikor a csúfosan összetűző Emmának és Krisztinának tornaórán büntetésképpen egy-egy „harag” feliratú homokzsákkal a kezében kell versenyt futnia, gyakorlatilag egy önmaguknak-önmagukról szóló példázat szereplőivé válnak. A regény legemlékezetesebb, ilyen módon színre vitt parabolái azonban a rajztanár alakjához kötődnek, akinek pedagógiai kvalitása abban rejlik, hogy képes hétköznapi szituációkba ágyazva rávilágítani olyan, egyértelműnek tűnő fogalmak összetettségére, mint a „besúgó” vagy a „szabadság” – Emma reflexióiból az tűnik ki, hogy Gumibának mindebből a regényvilágon belül, saját diákjaival is sikerült megértetnie valamit. A főhős a regény elején elszökik az iskolából, de nagyanyja utána fut: vissza kell mennie, nem bújhat ki a csiszolódás fájdalom, mégis elkerülhetetlen feladata alól. A regény végén viszont immár el kell futnia az iskolából, azért, hogy végérvényesen felnőtté válva megmenthesse a nagymamát: ehhez szüksége van a rajztanár segítségére is. Dragomán Bildungsromanja a pedagógiai eszmét nem kezeli tehát sem szkepszissel, sem iróniával: az iskola eszmeisége a regényben túlmutat a rárótt történelmi-ideológiai terheken, olyan közegként tűnik fel, mely a közösségi önvizsgálat főruma lehet egy formálódó új világban.

Míg az iskolában az értelmezői munka, a példaérték felfejtése hárul Emmára, addig a nagymamával való kapcsolatában inkább az érzékekre hagyatkozó tanulás kerül előtérbe, melynek legfontosabb eszközei az ismétlés és az utánzás: „A lisztet nézem, a mozdulataira gondolok, hogyan mozgott akarja, a csuklója, a keze, az ujja. Én is úgy nyúlok a lisztbe, én is úgy mozgatom a karom, kibújik az ujjam alól a villám.” (76) Már ezekből a sorokból is kitűnhet, hogy az utánzás során történő elsajátítás gyakorlatai kiegészülnek a beleérzés, a másik nézőpontjába való behelyezkedés mozzanatával. Emma később a vad kutyát is úgy szelídíti meg, ahogy a nagymamától tanulta: egy pillanatra maga is azzá változik, átérezve a hús után

sóvárgó lény éhségét. Márpedig, ahogy azt látni fogjuk, a szöveg közösség-szemléletének szempontjából az efféle radikális empátiára, nézőpontváltásra való képesség különösen fontos tétellel bír. A főszereplőt továbbá fokról-fokra veszi birtokba annak felismerése, hogy magában hordozza a múltját: hiába szakadt meg annak idején szülei és nagyszülei között minden kapcsolat, együtt élnek benne tovább, annak a mégiscsak kiirthatatlan folytonosságnak a jegyében, melyet a regény első fejezetében nagymama, anya és lánya a kávézaccban kirajzoló arcvonásai szimbolizálnak. A család nőtagjai közötti, mindenféle konfliktus ellenére elthéphetetlen köteléket a figuratív nyelvhasználat szintjén a haj-hajszál-fésű motívumainak láncolata is jelöli, de a nagymama varázsos táncát elbeszélő epizód fényében motiváltnak tűnhet egy elszórt utalás arra is, hogy az anya valaha balettozott. Az öregasszony mindezen túl a boszorkány és a jó tündér vonásait egyaránt magán viseli, egyszerre félelmetes, játékos, és legfőképpen: kiszámíthatatlan. A szöveg mágikus realista effektusai mind-mind az ő alakja köré rendeződnek. Kifejezetten mesei motívumok, mitikus allúziók, a népi termékenységarázslások megidézése rítusok törnek meg, vagy teszik bizonytanná a regényben a mimetikus illúziót – a kislánynak hangyák segítenek összerakni a széttépett levél darabkáit, szerelmének sólymát Rének hívják, nagyapja kísértetként tornázik a szőnyegen, és olyan, mintha a róka lenne a totemállata. A varázslatok titkába lassanként beavatott Emma én-elbeszélésében, annak nyelvi-retorikai működése révén bűvös tárgyként tűnhetnek fel viszont olyan, a hétköznapi világérzékelésünkhöz elvileg igazodó dolgok is, mint egy iránytű vagy egy rókabunda. Arról, hogy ezek a hatáselemek kitüntetett szerepet játszanak a mű jelentésképződésében, tulajdonképpen már a regénycím is vall: akárcsak a titokcsiga üzenetében, ebben a betűsorban is ott rejlik anagrammatikusan – egyúttal a hangzás szintjén is érzékelhetően – egy másik szó: a mágia.

A *Máglya* olvasásának élményszerűsége többek között a Dragomán által működtetett prózanyelv érzékiségének köszönhető: a szöveget erőteljes vizualitás jellemzi, melynek tapasztalata a befogadói horizonton összekapcsolódik azzal a ténnyel is, hogy az elbeszélő-protagonista képzőművészeti tehetséggel megáldott figura. Ennél is izgalmasabbnak találtam azt, hogy Emma elbeszélését a taktilis észleletek folyamatos rögzítése határozza meg, olyannyira, hogy a szövegben a hangoknak is a testet „megérintő” természete domborodik ki: „Ahogy körömmel felcsippenti a tányérról a diótöreket, a porcelán éleset, hamisat csendül, libabőrös lesz tőle a karom.” (124.) A regény legszebb részletei – ilyen számomra például a rétecsütés epizódja – a maguk szenzuális gazdagságában prezentálják az anyaggal való foglalatosságot, a kéz munkájának, a felületek érintésének az élményét. A mágikus világszemlélet analógia-központú logikája érhető tetten a legkülönbözőbb jelenségek között párhuzamot teremtő, metaforikus nyelvhasználatban is, melyet azonban az ismétlődések, a variatív-repetitív szerkezetek helyenként túlzottan megterhelnek. Míg ugyanis a széthullott, illetve összeillesztett fragmentumok képe olyan, többször felbukkanó öntükröző alakzattá válik, mely az adott szövegösszefüggésben megjelenve egyúttal mindig új jelentésárnyalatot is nyer, addig ez az ismétlődő motívumok egy részéről már nem mondható el. A *Máglya* tele van például halott, igencsak elevenen szárnyaló, vagy képletes madarakkal: az irodalomtörténeti hagyomány felől nyilván a szabadság képzele kapcsolható hozzájuk, ám ennél összetettebb értelemstruktúrába nem rendeződnek, funkciójuk mintha abban merült volna ki, hogy még sűrűbbre vonják a szöveg motivikus hálóját, és ez a sűrűség olykor már fullasztóvá válhat. Hasonló tét nélkülinek tűnik számomra a megsebzett, vérző ujjak képének kénysze-

res, szinte minden második oldalon való megismétlődése. Valamivel erősebb ökonómiára való törekvés a nagyobb elbeszélői szerkezetek szintjén sem ártott volna a majd' félszáz oldalas könyvnek, melyben nem ritka a fő cselekményszálhoz csak lazán kapcsolódó, rövidtörténetként önállóan is megálló, avagy efféle, egymás mellé helyezett rövidtörténetekből összefűzött fejezet. Vannak köztük remekbe szabott, a regény atmoszferikus hatását még inkább felerősítő szövegek, így például az az epizód, mely azt beszéli el, hogy az émelyítő bőség élménye miként vonja uralma alá a sorban álláshoz és üres polcokhoz szokott kislányt a város első hipermarketében – az áomleírások ehhez képest viszont meglehetősen redundánsnak bizonyulnak.

A *Máglya* cselekményvezetését tovább bonyolítja az is, hogy Emma szólamába beágyazódnak azok a tipográfiai jelölt, dőlt betűvel szedett szövegrészek, melyekben a nagymama emlékszik vissza saját fiatalkorának tragikus eseményeire: arra, hogy hiába rejtette el zsidó barátnőjét és annak rokonait, végül Bertuka családja és az ő szülei is a nácik áldozataivá váltak, egyedüli túlélőként hagyva őt hátra. Miközben Emmának ilyen borzalmakat nem kellett átélnie, az idős asszony és saját története között számos párhuzam fedezhető fel: a visszatekintésében egy Emmára igencsak emlékeztető fiatal lányként képződik meg a nagymama alakja, aki maga is folyamatosan tanul, míg szeretteinek halála egy időre vissza nem veti őt a teljes regresszió állapotába. Az ő fejlődésnarratívájában is helye van az első szerelemnek, melyet Bertuka bátyja iránt érez, aki „a számok hideg és megcáfолhatatlan igazságáról magyaráz” (295) neki matekkorrepetálás közben, a mágia tudását pedig részben Bertukáék lengyelországi rokona osztja meg vele. Az ismétlődő mintázatok a regény világában csak emlékképként megjelenő szülők nemzedékére is rávetülnek: habár a nagymama neheztelt Emma zsidó származású, a rendszerrel megalkudni képtelen édesapjára, kiderül, hogy annak idején ő szintén egy zsidó fiúba szeretett bele. Nem véletlen tehát, hogy a regényben egyetlenegy ponton, itt kerül említésre, mintegy véletlenül, hogy a nagymamát is „Emma kisasszonynak” hívják. Történetmondásának grammatikai sajátossága, hogy egyes szám második személyű, és ezáltal mintegy színre is viszi az őt hallgató kislány (és egy másik szinten természetesen az olvasó) bevonódását a saját tapasztalatainak világába: „éjszaka van, te alszol és arra ébredsz, hogy valaki kopog az ablakon, olyan álmos vagy, hogy azt hiszed, csak álom” (232.) A mágia, a másikká válás itt a nyelv terében lép működésbe. A cél a trauma feloldása, és, ismét csak a tanulás-tanítás: elsősorban arról a főhősnőt is foglalkoztató kérdésről, hogy mi a gyávaság és a bátorság. „Mert egyszer már el kell mondani. Végül is ez a lecke része. Minden a lecke része.” – vezeti így be a szöveg Bertuka elbűjtetésének történetét. A szabad függő beszédben megjelenő mondatokról nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy kihez tartoznak: a két Emma perspektívája egy pillanat erejéig szétválaszthatatlanul összeér.

Ezt a történetszál mégis problematikussá vált számomra, egyrészt az akciófilmes sémákat követő cselekményvezetés, másrészt a mágikus realista hatáselemek miatt. Míg korábban a valószínűség, valószínűtlenség és csodaszerűség effektusainak egymásba játszása adta meg a szöveg izgalmát, ezek a részek nem tudták elfogadtatni velem az általuk megteremtett világ sajátos szabályait: azt, hogy a polgárosodott zsidó család egyik, lengyelországi tagja egy agyagembert megalkotva száll szembe üldözőivel – még akkor sem, ha a Gólem mítosza a zsidó folklórból ered. A katasztrofikus vég elbeszélését lezárva a nagymama maga is kimondja: lehet, hogy mindez csupán saját képzeletének terméke, és valójában egyszerűen elvitték

őket a nyilasok. Az azonban, ami az olvasó számára az epikai imagináció szintjén feltárul, az egy szinte követhetetlen történetek sorozatából kibomló, túlsúlyolt akciójelenet, melyben nyilasok, zsidók és agyagemberek üldözik egymást, a szülőket agyonlövik, Bertuka a kötőtűjét szúrja az egyenruhás nyakába, az „agyagember testéből mennydörgő morajlás szakad ki, egy nagy ütéssel a gödörbe repíti az egyenruhást, aztán két darabra szakad és ő is a gödörbe zuhan, rá egyenesen Miklóstra” (405). Miközben fennáll az az interpretációs lehetőség, hogy az időss asszony konfabulál, a szöveg kevésbé tud meggyőzni arról, hogy a traumatizált emlékezet efféle hollywoodi dramaturgiát követne. Meglehetősen hatásvadász felmutatása ez a zsidóüldözések történelmi tapasztalatának – s mint ilyen, inkább zavaró, mint zavarba ejtően újszerű.

Persze kérdés az, hogy miféle történelemreprezentációról beszélhetünk a regény kapcsán. A *Máglya* ugyanis egyszerre olvastatja magát a romániai rendszerváltás történeteként egy kislány nézőpontjából, és tér ki az efféle értelmezési módok elől. A fordulat Romániája (Erdélye) számos ikonikussá váló pillanatával együtt azonnal felismerhető, és a kivégzett Tábornok alakját sem nehéz beazonosítani; a szöveg explicit módon viszont nem adja meg a diegézis világának tér- időkoordinátáit. Ennek ellenére valószínűleg minden további nélkül a 89-es események fikcionalizált változatának tekintenénk a regény cselekményét, ha nem tűnne fel, hogy a a kisebbségi létről egyetlen szó sem esik benne: a közelebből meg nem nevezett, Marosvásárhelyre emlékeztető város etnikailag-nyelvileg teljesen egységesnek tűnik. Mindeközben a „lerben sült krumpli”, és az ehhez hasonló kifejezések használata (mind a narrátor, mind a szereplők részéről) egyértelműen romániai magyar beszélők képzetét keltik – ami viszont számos kérdést felvet. Vajon milyen nyelven éneklük a dalt a búcsúzásról az intézet növendékei? Milyen nyelven beszél Emma azzal a bizonyos rendőrnővel? Milyen nyelven íródtak a titkosszolgálat elrejtett iratai? Az elbeszélői nyelvhasználatba beíródó differencia mintegy kiradírozódik az elbeszélő történetek szintjén, anélkül, hogy a szöveg erre a ketősségre bármilyen módon reflektálna. A *Máglya* így nem olvastathatja magát *A hóhér házához*, Tompa Andrea kiváló művéhez hasonló történelmi regényként a közelmúltról, de az idegen nyelvi elemek, földrajzi-történelmi referenciák olyasféle, radikális eldönthetlenséget eredményező heterogenitásáról, idézetszerű használatáról sem beszélhetünk az esetében, mely a *Sinistra körzet* világalkotását annyira emlékeztetessé tette. Az a szó például, mely Emma környezetében a legsúlyosabb vádat fejezi ki, teljesen megőrzi számunka korábbi ismerős jelentését: „a cipőim csattognak, azt csattogják, besúgó-besúgó, szekus-szekus.” (67.) A „szekus” egy román nyelvből átvett kifejezés, mely egészen konkrét történelmi-politikai vonatkozással bír: az idevágó előzetes tudásunkat a szöveg szinte mindvégig megerősíti. Innen kiindulva valóban nehezen érthető, hogy a kisebbség(ek) és a többség együttélésének a szekus-kérdéshez szervesen kapcsolódó problémája miért marad ki a regényből, mely egyébként meglehetősen hűen igazodik a ’89-’90-es romániai események történeti valóságához. Nyilván szó sincs arról, hogy egy fikciós mű ne bánhatna szabadon a befogadó előzetes tudását alkotó tényanyaggal, itt azonban olyan elvárások maradnak függőben, melyeket maga a szöveg (s nem valamiféle ideologikus olvasásmód) teremtet meg.

A regényt befejező történet elbeszélése már úgy távolodik el a romániai rendszerváltás nyújtotta kontextustól, hogy a kalandregény műfaji kódjait hívja elő, melyeknek a korábbi fejezetekben is fontos szerepe volt. Hiszen Emma szubverzív, a többi regényalak felé emelkedő figurájának az ábrázolása is jellegzetesen kalandregényes mintázatokat követ: ő a leg-

szebb lány az osztályban, ő fut a leggyorsabban, ő rajzol a legjobban, mindig ő bizonyul a legbátrabbnak, minden rejtélyre ő derít fényt, és végül neki sikerül erőszak nélkül megmentenie nagymamáját a tűzhaláltól is, a maszkulin hőstörténetek (a fiúk csak a titkosrendőrség ostromáról nosztalgáznak és fegyverlázban égnek) egy jóval rokonszenvesebb alternatíváját megtestesítve. A regény tehát nem a cselekmény közegül szolgáló politikai helyzet sajátosságaira fókuszál, sokkal inkább a mindenkori kaland izgalmára, valamint az egyén és a hatalom viszonyának egyetemes mintázataira: azokra az etikai döntéshelyzetekre, melyekben újra és újra fel kell tenni a kérdést, hogy mit is jelent a bátorság, az igazságkeresés és a helyesen való cselekvés. Mindez azt is indokoltá tesz, hogy a már említett kettő mellett egy harmadik műfajt, az ifjúsági regényét is kapcsolatba hozzuk a *Máglya* által előhívott olvasási alakzatokkal, anélkül persze, hogy ennek a megnevezésnek bármiféle pejoratív mellékjelentést tulajdonítanánk. Nagyon jó lenne, ha a körülöttünk élő Emmák és Péterek ilyen történeteken *nevelődnének*.

„[E]gyszerre mindent látok, mindent és mindenkit, azt, hogy mi történik, és azt is, hogy mi fog történni, Emma vagyok, de Réka is vagyok, belátom az egész nagy főteret, minden sarkát, minden darabját. Amit Réka lát, azt én is látom, amit Réka hall, azt én is hallom, amit Réka tud, azt én is tudom.” (440) – olvassuk Emma tudatfolyamát az utolsó oldalakon. Az állítólagos besúgókra halált kiáltó, csalódottságát erőszakba fojtó tömeg közepén ő a múlt évi sortűz egyik áldozatának hangját hallja meg, Rékáét, aki „nem ezért” halt meg. Ez a nagymamától tanult büvös átlényegülés, az empátia maximuma: egy olyan erőé, ami a bűnbakkeresésnél jóval erősebben össze tudna kovácsolni egy közösséget. Hogy ehhez mágiára volna szükség, vagy elég lenne hozzá a szeretet, azt persze a könyv elolvasása után sem tudtam eldönteni.



IVAN GRUBANOV: UNITED DEAD NATIONS

FÖRKÖLI GÁBOR

A testtel mért idő

GEREVICH ANDRÁS: TIZENHAT NAPLEMENTE



Kalligram Kiadó
Budapest, 2014
96 oldal, 2000 Ft

Gerevich András legújabb verseskötetének különös tétje van: vajon sikerülhet-e a szerzőnek hagyományos erotikus felhangokat megütő, ugyanakkor a magyar lírában sokáig meglepőnek számító tematikával – a meleg identitás vagy olykor az androgün nézőpont bemutatásával – kísérletező minimalista líráját a testi tapasztalatról folyó, a kortárs lírára nagyon is jellemző dehumanizált beszéddel ötvöznie. Persze Gerevich már korábbi verseiben is egyedülálló bátorsággal szóltatta meg a férfiak közötti szerelem témáját és annak minden testi vonatkozását, azonban a *Tizenhat naplemente*-ben mint- ha azzal kísérletezne, hogy átgondolja versei intellektuális hátterét és új választ adjon arra kérdésre, hogyan érintke- zünk testünkön keresztül a világ húsával.

A *Barátok* c. kötetben már elindul ebbe az irányba, hiszen a testi működésekkel kapcsolatos illúziók felszámolása felé tesz egy lépést, amikor a szerelmet a pornográfiával, a test kihasználásával azonosítja. Az új kötetben még ennél is messzebbre jut a *Versek a testről* c., kilenc hosszabb számo- zott strófából álló költemény, amely a test táplálásának és ürítkezésének sürgető, mohó igényét beszéli el. Miközben test és külvilág határának a felszámolása zajlik, a külső, anyagi világhoz való tartozásunk korántsem a boldog, vagy legalábbis semleges feloldódás ígérét hozza magával. Ez Gerevich részéről még csak nem is ténymegállapítás, nem pusztá tudomásulvétel, hanem egy szabályosan ellenséges viszony kinyilvánítása a test és a külvilág egymást meg- emésztő gargantuai mohóságával szemben: „Az egész világ a folytatásom, / a fák, az állatok, a madarak: / egy testből va- gyunk, én belőlük, / ők belőlem. Mindent felzabálok, / mie- lőtt ők tömnek magukba / zsíros és tehetetlen testemet.” Az aforizmaszerűen számozott szakaszok már-már Descartes-ot és Pascalt idézik a saját testéből kikukucsáló ember magá- nyos töprengéseivel, csattanós szentenciáival: „Szenvedek a vágytól, tehát vagyok. / A vágy a túlvilág létére a bizonyíték.”

Már-már szájbarágós az előbb idézett vers címe, amely tüntetőleg igyekszik az olvasóval tudatni, hogy a mai magyar líra egyik meghatározó témájáról fog szólni az alatti kezdődő szöveg. Gerevich tudatosan írja bele magát egy fájdalmas és megrázó módon lezárt hagyományba, amikor egy verset B. Sz. (Borbély Szilárd) emlékének dedikál (*Szobor*). Borbély hatásáról árulkodik talán az *Erkély* c. rövid vers is, amely a testet nyelvi konstrukcióként írja le, és ezt szinte didaktikusan tudatosítja bennünk: „Minden érintésből csak szó marad, / alany és állítmány egymásra talál”, illetve: „Szavakban nyer jelentést a test.” Sajnos azonban mindannak, amit Borbély Szilárd *A Testhez* c. kötetében a tudat megbomlásával és önfelszámolásával kacéerkodó radikalizmussal fogalmaz meg, és aminek végső konzekvenciáit a legjobban sikerült verseiben a darabos költői nyelv révén akár a divatos testelméletek lözvingjaiként dekódolható jelentést is felszámolva vonja le, Gerevichtől csupán a vulgarizált változatát kapjuk – javára tudható be ugyanakkor, hogy nem süllyed görcsös epigonizmusba, és bár ehhez a hagyományhoz alázatosan viszonyul, költészete mégis azonos marad önmagával.

Az már viszont a fáradtságot és a megújulás hiányát jelzi, hogy a könyv *Meztelen* c. versciklusa durván visszavesz a kötet intellektualizmusából, és meglehetősen reflektálatlanul szól a szerelmi vágyról, és nem egyszer öncélú banalitásba fullad. Több vers is arról szól, hogyan vált át a finom erotika – nem is a másik birtoklásának önző vágyába, hanem csak valamilyen kényszeres újdonsághajhászásba. Ennek a mechanikának a gépiességét, monotonitását azonban Gerevich nem mindig tudja érdekesen előadni, és erejéből néhány enervált finctorra telik csak, mint például abban a költeményben, amely az ébredő vágy könnyed idilljét cseppet sem elegáns fordulattal töri meg a vers zárlatában: „beleégsz képzeletem pornófilm-jébe” (*Orlando a medenceparton*). A *Nightswimmer* c. vers – amely tematikájában is az előző párja, hiszen a meztelen test a víz közegében jelenik meg bennük – már nem sokkol ezzel a durva regiszterrel, annál bántóbb viszont zárlatának közhelyessége, amellyel az emlékek mulandóságáról beszél: „de a puzzle-darabokat már soha nem / fogod tudni újból összeszedni és kirakni.” A legegzenesebben beszélő szöveg ebből a szempontból *A síbolti eladó*, amely szinte tüntet azzal, hogy mennyire egyszerűen, köznapian szól hozzánk, ám a verset a keresetlenség erényével együtt a végére odabiggyesztett, poénnak szánt fordulat teljesen ellaposítja: „engedi, hogy nézzem, / míg szeme sarkában és ajka szélén / huncut mosollyal jelzi: / szórakoztatja, hogy belezúgtam.”

Sokkal izgalmasabb szellemi kalandokat tartogat a kötet ott, ahol Gerevich a múltó idő érzékelésének metaforáit és médiumait kutatja. A könyv első, nagy terjedelmű költeménye a gyász munka emlékműve, és alapvetően meghatározza a kötet képi világát és tematikáját. Voltaképpen arról szól, hogyan kapcsolódik össze egymással az emlékezésben és a gyászban a test és a lélek, és hogyan számolja fel ez a trauma az én körvonalait, a külvilág és a szubjektum lehatárolhatóságát. Ez a vers, amely a *Határidő* címet viseli, egy öngyilkos barátról szól, aki a Dunába ölte magát: Gerevich leírásában a jelenet, ahogy a halálra szánt ember megszabadul ruhájától a vízbe ugrás előtt, a testtől való megszabadulás jelképe; ott van benne a múltó idővel való elszámolás képtelensége, amely egyúttal az időhöz való kötöttségtől való megszabadulás lehetőségét is rejti: „Egyre kevésbé találta önmagát, / a ruhákkal levetett és szétszórt / napok fáradt zűrzavarában.” Az emlékezet és a bomló test pedig analóg jelenségek: „Képzeletedben annyiszor írod majd át, / hogy a valóságból semmi nem marad, / a múltat csontig lerágod, leszopod, / mint halak és férgek a testéről a húst.” Az idő érzékelése az élet ritmusát kíséző testi tünetek révén zajlik: „Lelassult a lé-

legzete, a szívverése, és lelassult körülötte az idő.” Ez a gondolat később is domináns marad, mint pl. az *Úrutazás* c. versben, amely címéhez illően a súlytalanság és a bezártságnak a végtelen térrel való találkozását írja le. (Vajon véletlen lehet-e, hogy a kötettel egy évben adták a mozik a *Gravity* c. hollywoodi látványfilmet, amely két űrhajós kiszolgáltatottságát mutatta be?) Gerevich érzékletesen írja le azt az egyébként pszichológiailag és neurológiailag is minden bizonnyal helytálló megfigyelést, amely szerint a testet érő ingerek radikális visszaesése az időérzetet is kikapcsolja; a saját test újratanulása tehát az idő ismételt megtapasztalását is jelenti: „Ha viszket a mellbimbóm, / újra tudom, hogy élek. / Újra meg kell tanulnom / az idő törekeny szerkezetét.”

Ezek az élmények persze nem újszerűek, Gerevich azonban az átlagosnál egy fokkal radikálisabban fogalmazza meg ezeket a testi metaforákat. Mint tudjuk, a nyelv hajlamos az idő absztrakt fogalmát térbeli, esetleg anyagszerű képek révén megragadni. Ez a verseskötet ezeket a metaforákat is igyekszik végsőkéig fokozni, kifacsarni. Ez történik a *Homokóra* c. versben, ahol az idő állagát és súlyát a homok és a szikla képe jelzi: „Ez a nap is homokból született, / és sziklaként fog összeesni, / magábaroskad a saját súlya alatt, / hangosan roppan, te meg csak állsz, / ahogy pörgeti, pörgeti a napórát a szél, / fújja a percek, az órákat, az éveket, / átfújja rajtad, némán, csendesén.” (Érdekes különben, hogy napóra helyett homokórát várnánk, Gerevich mégis az anyagtalan fény mellett dönt; talán a napórát elpörgető szél a múlt időben való tájékozódásunk összezavarodására utal.) A legtöbbször azonban a víz és az idő összekapcsolásának a toposzával találkozunk, mint az *Időkút* c. versben: „mint kádban a lefolyó, / egy apró, láthatatlan lyuk / magába szívja az időt, / és örvényt hagy az égben”, illetve „Az elszívott idő egy másik, / Távoli világban megtisztul, / mintha mosógépen folyna át, / és csendesén visszacsorog.” A *Délelőtt* c. vers legalább ennyire merészen feszíti a végsőkéig a folyóvízként elképzelt idő metaforáját, miközben érdekes módon a pusztító és kiábrándultságot hozó időt olyan helyé rendez be, amelynek otthonosságában legalább egy pillanatra megtelepedhet az élet: „Kifolynak a jelenből lassan a percek, / patakká dagad az elmúlt, leélt idő, / elherdált életek öntik árba a kertet, / megpihen benne az eltévedt kócsag.”

Az *Örökség* c. vers ezt a múlt pillanatban megélhető otthonosságot és teljességet egy széttört homokóra történetén keresztül ragadja meg: „Látod, / ez a homok sokezer éves, de ebbe / a kis üvegbe bezártak néhány percet, / ami most visszatérhet a végtelenbe.” A pusztulás, a halál és a romlás tehát olyan határhelyzet, amelyben az idő és az időtlenség ellentéte mutatkozik meg – az idő mérésének kényszere és az attól való megszabadulás extázisa, amelyet a halálra készülő, meggyászolt barát történetében is láttunk, két egymásnak feszülő princípium ebben a költészetben, amely jól példázza, hogyan szólal meg a múlandó anyag metaforáinak nyelvén az öröklétről folytatott beszéd iránti nosztalgia. Ez a meg hasonlítás nélküli, az időben való létezés számára elérhetetlen állapot villan fel egy pillanatra a kötet zárósoraiban, a *Hat vers a kudarcról* c. ciklusban is: „Arra a pillanatra a nyelvem hegyén / a tiszta ég, a zengő tenger, a homok, / az idő, a szél, és a testem összeért, / míg egy sirály hirtelen le nem csapott, / a vízből ficánkoló halat hozva fel, / helyére billentve a kizöklent időt, elválasztva újra az eget a víztől. / Szájamban az öröklét sós íze maradt, / cipőmben, ruhámban homokszemek.”

Gerevich poétikája különösen fogékony az ilyen kivételes pillanatokra, és érzékenyen nyúl az efemer szépségekhez. Ez már korábbi köteteiben is látszott, főleg az emberi test

erotikus, a nemi vagy a mitológiai szerepjátszásra építő leírásaiban. Úgy tűnhet elsőre, hogy a szerző meglehetősen bonyolult jelenségekről beszél viszonylag transzparens, kereketlenségében nagyon is esztétikus nyelven. Azonban éppen ezért esik Gerevich olykor az impressziók, a „hangulati” líra csapdáiban, a gördülékeny, a simára csiszolt nyelv ugyanis nem egyszer félrevezeti, és felszínes, semmitmondó képek kerülnek a verseibe, akárcsak ennek az idézetnek a végén: „A madár apró teste törékeny, / mint a percek, élete lassú, / mint a percek, élete lassú, / mint az óra ketyegése, / tekintetében a kíváncsi félelem / súlyos, mint az űrutazás, / röpte ívének gótikája / többmillió éves evolúciót / kottáz az égre” (*Poszáta*). Az ehhez hasonló szöveghelyek arra figyelmeztetnek, hogy a letisztult, minimalista poétika is lehet adott esetben giccses. Ezzel szemben meglepően jól áll Gerevichnek, ha kicsit elszakad ettől a jólfésültségtől – amely valahogy nála még a groteszk testi folyamatokat leíró szövegekben is megfigyelhető, hát még a rezignáltan szemlélődő verseiben –, és harsányabb, az imaginációját tekintve ziláltabb költészettel próbálkozik. Ilyenből azonban csak egy vers van, a *Nikoláj tébolya*, amely a kötetben a maga képi merészségével társtalanul álló költemény; a címbeli téboly által is sugallt örült képzettársítások frappáns szöveget eredményeznek, amely szürrealizmus legjobb hagyományából merít: „A testem színes üveg és csillogó réz, / papagáj kitűző lettem, de leestem, / letört és elgurult a fejem: zöld gyurmából / formáztam a testemre új fejet.”

Ehhez az átláthatatlan, sűrű szöveghez képest a *Budapest* c. versciklus a képiesség minimumára szorítkozik. A személyes gyásszal kezdődő kötet utolsó előtti ciklusának célja a kollektív számvetés gyermekkori emlékek segítségével arról, hogyan szivárog be a történelmi emlékezet és politikum a személyes szférába. Jól megírt, de a poétikai érdekesség alsó határát súroló szövegről van szó, amelyben Gerevich kísérletező kedve mintha alábbhagyna. És pontosan ezért hiányzik ebből a kötetből minden szépsége ellenére a frissesség, a merészség, a nyelv göcsörtös matériájával való küzdelem izgalma. Persze igazságtalan lenne számon kérni minden egyes új könyvtől a megújulás ígéretét, néha elég, ha önmagában értékes és szép; ráadásul Gerevichnek vannak méltányolható ötletei is, amelyek mentén költészetét újjahangszerelni igyekszik. A falánk, pusztulásra ítélt test és az önző vágy szólama ezúttal nem a legsikerültebb, viszont az emlékezés és a gyász következetesen végigvezetett metaforalánca szuverén költői világot teremtett.



DANH VO: SLIP OF THE TONGUE

JUHÁSZ ATTILA

Távolság-beállítás

SZŐCS PETRA: KÉTVÍZKÖZ



Magvető Kiadó
Budapest, 2013
56 oldal, 1990 Ft

”

Krisztusi korban jelentkezni az első kötettel – rendhagyó dolog. Nem kevésbé szokatlan, hogy a bemutatkozáshoz a kortárs magyar irodalom élmezőnyét reprezentáló kiadó teremtsen meg a lehetőséget. Mielőtt azonban tovább szemlénénk a Szőcs Petra verseskönyvével kapcsolatos egyedi jelenségeket, szögezzük le, hogy szerzőnk nem a semmiből lép így elő, és tehetsége jótáll azért, hogy költői indulásának a *Kétvízköz* megjelenésének köszönhetően méltóképp nagy figyelmet szentelt a sajtó és a szakma egyaránt.

Ha egyébként csak abból indulunk is ki, hogy alkotói színre lépése rövidfilmrendezőként már jóval korábban megtörtént, rögtön jó hivatkozási alapunk lesz arra, hogy a művészi pálya efféle kezdetét, látás- és láttatásmódja alakulását és kialakulását számottevő előkészületként vehessük figyelembe. (Érdemes lenne külön tanulmányban vizsgálni filmes és nyelvi kifejezésmódjának, témaválasztásának, stílusának párhuzamait.) Mindemellett forgatókönyv-írói és műfordítói tapasztalatok egyaránt segíthették autonóm lírikusi-alkotói kibontakozását, amelyre legrangosabb szépirodalmi folyóirataink (Alföld, Élet és Irodalom, Holmi) voltak kíváncsiak az utóbbi öt esztendő folyamán.

„percekig állígtattam a Zorkit” – említi az *Egyezés* című versben, s azt hiszem, nemcsak a hivatkozott emlékmomentumra érvényes, hanem a kötetanyag kialakítására, a publikálás aprómunkáira is vonatkoztatható a precíz, kiérlelt rögzítésre való alkotói törekvés (hasonlókról számol be egyébként saját filmjeinek elkészítése, újragondolása, alakíttatása kapcsán is a szerző), még akkor is, ha a corpusban sok vonatkozásban fellelhetjük a spontaneitást, a pillanatnyi ihletettség nyomait.

A poétikai, metodikai előzmények mellett az sem lényegtelen, hogy Szőcs Petra számára ez az életkor kínálta fel azt a megszólalási helyzetet, amelybe belesűrűsödhetek legfontosabb magánéleti és világszemléleti benyomásai és tapasztalatai, amelyben lezajlottak a lényegi változásokat hozó törté-

nések (költözés, áttelepülés, hozzátartozók elvesztése), illetve a látszólagos vagy tényleges „Leválások” – hogy e kulcsszó kiemelésével részben előre tekintsünk a kötetben tetten érhető legalapvetőbb érzelmi-gondolati folyamatokra is. A krisztusi korhoz egyébként szerves módon kapcsolódó számvetéshelyzet a *Kétvízköz* verseiben indirekt módon érvényesül, ám mégis hangsúlyos eleme a műveket alakító szemléleti tényezőknek. Tudható továbbá, hogy a kötetformálás időszakában érte költőnket a legnagyobb veszteség: a versek tanúsága szerint már-már mitikus alakká váló Tata, azaz a nagyapa halála, így közvetve a számvetéskészítés másik tipikus élethelyzete, a halál közelsége is esedékessé tette számára a témaválasztást, sőt jócskán áthangolt alaptónust is kölcsönzött a teljes lírai közlendőnek.

Miközben a verseknek részben korfelidéző szerepe van, elsősorban mégis egyfajta családtörténet emlékképeinek, életképeinek hordozói. A kolozsvári születésű költő gyermekkorára még a romániai rendszerváltást megelőző évtizedhez kötődik, s annak közérzete erős nyomot hagyott a lírai szövegek világán. Az érzelmi lefojtottság, a nyílt vélekedés lehetőségének hiánya, a nyomott hangulat jelentős mértékben kihathatott az interszónális viszonyokra, melynek következtében lelki áttételek során sérülhettek még a családi kapcsolatok is. Nagyon érdekes megfigyelni Szócs Petra szövegeiben azt a behaviorista gesztuslélektant, azokat a megszólaltatásokat, amelyek számtalan jelét adják az érzelmi viszonyrendszer furcsaságainak. Idetartozik az is, hogy a sajátos elfojtások és érzelemkeveredések gyakran valamiféle szélsőséges kitörési irányt találnak meg például a groteszkség, a bizarrság, a morbiditás árnyalataiban, s hogy ezek már jócskán túlmutatnak a kanonikus kortárs irodalmi megszólalásformák ironizáló alaphangoltságán. Mindemellett költőnk határozottan tartózkodik a hagyományos lírai érzelmvilág megjelenítésétől, a már említett távolság-beállítás, távolságtartás jellegével csak nagy ritkán enged lelepleződni bensőséges emócióit. Pedig egyértelmű például, hogy meghatározó számára a nagypapa vagy épp a gyerekkori játszótárs, Roró iránti közvetlen szeretete, ragaszkodása. Jelentős azonban az anya didaktikus, szikár realitástörekvése is, melynek hatásai kompenzálásra, modulációkra, pótcselekvésekre, másrészt pedig sokféle ismeretlen érzelmi tartomány feltárására, illetve azok áttételes projektálására készítik a beszélőt, a szerzőt – ezért is lehetséges, hogy meglepően sok „szereplő” (még kirakati próbababák is!) meglehetősen sokféle viselkedésével, reflexiójával szembesülhetünk e művek befogadása során.

Miközben Szócs Petra szemléleti alapélménye – krisztusi kora világképének, világértésének megfelelően – az illúzióvesztés lehet, a gyerekkori emlékek visszaidézése sem eredményez nála nosztalgiát, hanem inkább egyfajta érzelmi letisztulást, melyben a szimbolikus árvaságérzet, a magány is fontos szerephez jut (*Barna vagy, Kimenő*). És ha már szerep – valószínű, hogy a többszöri szereplírikus megszólalás, illetve a szerepek szövegen belüli váltása, változása szintén annak eszközeként tekinthető, hogy az igazából nagyon is sokszínű, összetett érzelmi tónusnak a lehető legtöbb árnyalata, belső feszültségei mind plasztikusabban megjelenhessenek a szövegben. „Egyszer úgyis kinyitod azt a szekrényt” – szembesíti önmagát az érzelmi számvetés elkerülhetetlenségével szerzőnk a *Feltárás* című vers felütésében, de másutt éppen a túlzott emóciók kerülendőségével szembesíti őt a halálra készülő Tata („Ha már vége van, ne kínosan legyen vége” – *Ne gyerekeskedj*).

Külön figyelmet érdemel reakciói szempontjából az anya figurája. Miközben direkt és indirekt gesztusaival („el kell szakadni a múlttól” – *Drága gyerekeim*, „Ágnes, szeretlek – szemet / nyakkendők, caritas” – *Kétvízköz*) azt sulykolja, hogy az érzelmi örökség, a kötődés fe-

lesleges, a nyitó opusban mégis tetten érhetjük – igaz, egyke megéltségben – katartikus érzelmkitörését, magányos kitárulkozását, érzelmi felszabadulását („Kezében lefelé fordított, száraz virágcsokorral / boldogan futni kezd” – *Ceremónia*), melynek előzményeként viszont szembesülnie kellett azzal, hogy nyíltsága, feltárulkozása egyébként nem nyer viszonzást, nem talál elfogadásra. A szituáció összefüggésbe hozható azzal a jelenséggel is, hogy a verseknek mintegy a felében valamilyen motivikus, egyenes vagy átvitt értelmű utalás történik titkolózásra, elhallgatásra, színlelésre, hazugságra, letagadásra, takargatásra, sőt észrevétlen áthárításra is, a stílusbeli távolságtartásnak, tárgyiasításnak pedig olyan rokon tárgyi elemével is találkozhatunk, mint például a púder, vagy az ironikus etimológiájú szekreter és titkokzni.

A sajátos – és sajátosan szemléltetett – érzelemvilág szinte minden egyes versszövegben epikus dikció alkalmazása során jelenik meg. Talán megkockáztatható, hogy bizonyos vonatkozásban érzelmeltörténeti áttekintést is lehetővé tesznek a szövegek, habár az egyértelmű, hogy a kötet struktúrája nem folyamatjelleg modellezésére épül. Mozaikszerű, intarziás építkezést vehetünk észre, amely a versek szomszédságára nézve a mellérendeltségi viszonytal egyetemben néhol közvetlen motivikus kapcsolat meglétét is magával hozza, mint ahogy nagyobb távolságból is össze-összekacsintanak a szövegek időnként. Ha érzelemváltási ív megrajzolásáról nem is beszélhetünk, mégis észrevehető, hogy az egzaltált viselkedésű anya megjelenítésével induló makrotextus a befejező darabban (*Festék, költözés*) eljut az empátiában való feloldódás, a harmóniaérzet megtalálásának képzetéhez is. Az pedig egyfajta keretjelleg meglétét feltételezi, hogy a második szöveg címével (*Leválás*) és zárlatával is hangsúlyozott elidegenedés-függetlenedés motívum a kötetzárásban ars poeticus jelleggel árnyalva ismételtelen feltűnik („műveimnek örökre búcsút intek”).

Több helyen a folyamatrajz metódusa mégis fontossá válik, de már a vers textúráján belül. Ez nagyrészt reakciók, reflexiók egymásutánjának leképezésében érhető tetten, még akkor is, ha egyébként a kihagyásos, töredékessé tett szövegszerkesztés-technika vált itt általánossá, ami persze adódhat az emlékező tudat, az álomlogika működésének asszociatív vagy éppen koherenciahiányos mechanizmusából. A belső folyamatképesség legközvetlenebb módon akkor lép működésbe, mikor a felejtés vagy a veszteségtapasztalat stádiumai kerülnek szóba akár érzelmi, akár fizikai síkon aktualizálva (pl.: *Etetés, Vakáció, Önbizalomhiány, Viszszahívó, Hajnalban még nem, Ikertelefonok, Kétvízköz*).

Kihagyás és töredékesség kapcsán jönnek létre azok a kontextusvegyülések is, amelyek a majdnem szabályos (azaz a megszólalásokat, közbevetéseket a szövegtestben meg nem különböztető, a szabad függő beszéd jelöletlenségére emlékeztető) interpunkció ellenére is feszültségteli, dekódolásbeli és szituatív labilitást kölcsönöznek egy-egy közleménynek (pl.: *Etetés, Szerenád, Kétvízköz, Kimenő, Reggel*). E váratlan váltásokra épül a megszólalói identitás, a szerepek lebegtetése csakúgy, mint a poentírozás vagy a kontraszthatások alkalmazása (ld. *Ceremónia, Dilemma*), ami néhol nyelvi, frazeológiai stílusváltással is együtt jár (pl.: *Szép rövid vers, Lemondás, Torna*). Mindezek a technikák – vágás, átcsúsztatás – a filmes nyelv keléktárában is honosak, s talán tetten is érhető motivációjukban a szerző filmkészítői tapasztalata. Kihagyások és váltások, az asszociatív átjátszások, illetve az identitásproblematika tekintetében az egyik legizgalmasabb szövegnek a *Barna vagy* című opus tekinthető, melyben a kötettszerte többször is a lírai én habitus- és szemléletbeli ellenpéldájaként említett anya figurájára – különböző időintervallumokra való hivatkozással – a külső-belső hasonlóság, azo-

nosság, illetve különbözős dialektikus egyidejűsége mellett vonatkoztat a szerző, s a vers végén az érzelmi árvaságra való ironikus utalással a poentírozó hatást is működésbe hozza.

A poentírozás a kontextusalakításban a retardáció szándékát is szolgálja. A késleltetés azonban több vonatkozásban tetten érhető a kötetegész struktúrája, a kötetkontextus megteremtése szempontjából. Furcsa megoldás például, hogy a könyvcímnek választott motívum sokáig nem nyer belső értelmezést, illetve amikor az első ráutalás megtörténik - már-már a szövegfolyam közepéhez érve (ld. *Kétvízközben*), akkor sem magának a szónak a jelentése válik pontosabbá, hanem egy olyan tematikus kulcsszót vonz be éppen maga mellé („meghalnak”), amely a töredék jellegű, egyke darabként önállótlannak mondható kétsoros szövegben inkább a kontextuslebegtetés, a hiányérzetkeltés letéteményese. A majd félszáz vers között a harminchatodik, a kötetcímmel azonos megnevezésű darab segít aztán pontosítani e kulcsmotívum jelentését, viszont azt rögtön többlettartalommal is felruházza, hogy azután ennek értelmezési tartománya a feledés-elmúlás-vesztésélmény-rejtett jelentéstartalmak motívumkörében már besugározhassa, modulálhassa az egész könyvanyag kontextuális hálózatszerkezetét.

Ha itt késleltetettnek, utólagosnak tekintjük is ezt a gesztust, azt azért szintén észrevehetjük, hogy a mondandó kötet szintű alakításában emellett a projektálás ugyanúgy szerephez jut. A beszélő emlékezeti, érzelmi leválása, a megnevezett helytől való elválása a második vers metaforikus előjelzését követően sok vonatkozásban visszatér még a későbbi szövegek soraiban, egészen a már említett alkotás-alkotó elkülönülésnek a kötetzárásban tételezett momentumáig.

A kötetstruktúra sajátosságaihoz még érdemes hozzátennünk, hogy a költő nyilatkozataiból tudható: a kompozíció sokat formálódott a kiadási előkészületek során. Érthető is mindez, hiszen a versek mennyisége ahhoz viszonylag kevés, hogy a könyvegész még önálló részciklusokra is tovább tagolható legyen. Ismeretes továbbá az a tény is, hogy a nagypapa időközben bekövetkezett halálával a beépítendő művek száma megszorozódott, s ez újabb szerkezeti áthangolást tett szükségessé. Bizonyára ennek köszönhető, hogy a Tata alakjának feltűnése, szerepszerűen idézett megszólalásai kisebb blokkokban, egymás szomszédjaként kaptak helyet, s hogy a frekvenciát pozíciójú kötetcentrumban éppen az őhozza köthető monológversek olvashatók (ld. *Ne gyerekeskedj, Pihenő, Leningrádi kollégium*), illetve a személyéhez legközvetlenebb módon kapcsolható emlékképek is ott jelennek meg (*Visszahívó, Szállodák, Hajnalban még nem*).

Ha a Tata több szempontból is központi minősülő szerepét értelmezzük, akkor ahhoz – a többszörös vonatkozásban is köztes helyzetben lévő beszélő szemszögéből nézve – a világszemléleti bizonyosságok és erős érzelmi kötődések, a stabil viszonyítási pont képzeletlenül hozzátartozik. Személyéhez, történetéhez kötődik a legtöbb konkrét emlékmomentum, a legbensőségesebb nexus, s az ő elvesztése kapcsán fogalmazódik meg a talán legfontosabbnak minősíthető ars poeticus gondolat is: „Ha valaminek a részét halljuk, / olyan, mintha a végét hallanánk, észrevetted? / Megmondhatnád, mert én nem tudtam rájönni: / van valami közös az utolsó beszélgetésekben? / Lehet úgy kanyarítani az utolsó mondatokat, / hogy mégse utolsók legyenek?” (*Ikertelefonok*). Egyébiránt az utolsó, illetve utolsó utáni közlendők a szövegszerkesztési metodika szempontjából ismét képbe hozzák a poentírozó struktúrák gyakoriságát, bölcséleti síkon pedig szintén az utolsó utáni mondatok problematikájához kapcsolható a reinkarnációs szemléletnek, a lélek újjászületésének többszöri jelentkezése

(*Önbizalomhiány, Tévedés, Egyezség*), mely motivikus összefüggésbe hozható az „élet megy tovább” felfogásmódhoz némi ambivalenciával kötődő tavasz-metaphora meg-megújuló alkalmazásával (*Lakók, Kwietnia*). Utóbbi két jelenség együtt is példázható a *Visszahívó* című verssel, amelyben ráadásul mindkét megoldás ironikus felhangot kap, illetve ki is egészül egyfajta deszakralizáló, bizarr vonatkoztatási rendszerrel, valamint egy sajátos humorú irodalmi áthallással: „Most még visszajöhetnél, / négy nap alatt nem történt semmi érdekes, / leszámítva, hogy azt hazudtuk, később haltál meg, / és felvettük a nyugdíjadat, / hogy a papnak a temetéseden rettenetes kiejtése volt, és hogy Hamlet már unja a szellemekre vonatkozó kérdéseimet. / Viszont a télikabátodat kidobták, / mert beleköltöztek a molylepkék, / és különben is itt a tavasz.”

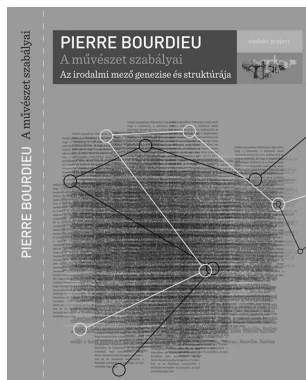
A korok, idők közti szabad emlékezet-átjárásra sajátos példákat találunk azokban a versekben, ahol egymásra vetítődnek (*Román film, Vakáció, Barna vagy*), illetve párhuzamos szemléltetéssel mutatkoznak meg az átéltség idősíkjai (*Hajnalban még nem, Szerenád*).

A kötetzáró *Festék, költözés* című darabban az idő különböző rétegeinek találkozása a temetőnek a helyhiány miatti, folytonos odább költöztetése kapcsán válik témává. Indirekt módon tetten érhetjük itt azonban azt az ars poeticus törekvést is, ami egy első kötetes publikációhoz képest rendhagyó módon valósul meg. Amíg a bemutatkozó költők nem ritkán fontosnak tartják demonstrálni a poétikai elődökhöz való kötődésüket, a shakespeare-i reminiscencián túl Szőcs Petránál nemigen érzékelünk hasonlót. S ha esetleg gyanúnk támadna is, hogy a *Roró nevei* című darabban a csáthi gyermeklélektan párhuzamaira bukkanhatunk, illetve József Attila-i rájátszást feltételeznénk a „nő a fogamban az amalgám” sorban (netán a vonatkozó címadás kapcsán – ld. *Egy jó nap* – filmes áthallást Arthur Penn *Kis nagy emberéből*), vagy visszacsengeni hallanánk a *Talán eltűnök hirtelen* sorait a Szőcs Perta-i *Kimenő* nyitányában („Árva voltam, szőke és román”), mindezekről függetlenül a *Kétvízköz* egyik nagy értékeként említhetjük azt az örökségóvó alkotáskonceptiót, amely mégis független intonációt eredményez, s amellyel szerzőnk a hiteles és karakterével harmonizáló közlésmódot kialakította és igazán hatásos módon működésbe hozta.

CSÁSZÁR BALÁZS

A gyakorlati érzék iskolája

PIERRE BOURDIEU: A MŰVÉSZET SZABÁLYAI –
AZ IRODALMI MEZŐ GENEZISE



Budapesti Kommunikációs
és Üzleti Főiskola
Budapest, 2013
368 oldal

”

A művészetszociológia, habár a szociológia ritkábban művelt területei közé tartozott és tartozik, bővelkedik a nagy elméletalkotók megfelelően nagyszabású hozzájárulásaiban. Ezek az átfogó munkák ugyan széles érdeklődésre tarthatnak számot, a nagy elméletek magyarázóerejének és eleganciájának újabb bizonyítékait adják, de a művészetszociológia gyakorlata iránti igényt nem feltétlenül képesek megteremteni. Ez utóbbi állítás Bourdieu művészetről írt munkáira nem igaz, nem csupán széleskörű, a szociológia diszciplináris határain túli érdeklődést teremtett a művészetszociológiai elemzés számára, hanem létjogosultságot adott a művészet társadomszerkezetének, illetve az abba ágyazódó műalkotás és alkotótevékenység vizsgálatának. Mindeközben Bourdieu a francia irodalmi mező kialakulásának szociológiai leírásával idegen területre hatolt be, és tette ezt a lehető legnagyobb tudatossággal. A mű előszavában ki is tér erre a kérdésre, megfelelően éles oldalgázásokat téve az irodalmi alkotások tiszta olvasatait hirdetőik irányába, akik a műalkotás megmagyarázhatatlan egyediségét és a kimondhatatlan élmény primátusát hirdetik (p. 16.), és akik a szerző számára a kritikai állásfoglalás, a bourdieu-i értelemben vett pozíció-felvétel műveleti terepét határozzák meg saját értékelésük igazolásához fűződő érdekeikkel. Bourdieu szerint a szociológiai elemzés ugyanis nem szünteti meg, sőt, fokozza a mű élvezetét. A mű egyediségét ugyanis csak azért írja le első mozzanatban a társadalmi közeg általános szabályszerűségei szerint, hogy a szerző pozícióját és intencióit rekonstruálva mutathassa meg az alkotást, mint a művészeti mező kényszerei közepette megvalósított vállalkozást (18–19).

A szerzői intenció szociológiai rekonstrukciója különösen izgalmas, ha a műalkotás maga írja le hajszálpontosan azt a társadalmi közeget, amiben született, más szavakkal, egyszerre elemzendő forrása és „naiv” szociológiai elemzése saját korának. Bourdieu Flaubert *Érzelmek iskolája* című regé-

nyében talál erre példát. Frederic, a regény ifjú főhőse, a 19. század közepének Párizsában kerül a polgári karrier és a művészi ambíciók egymással szemben álló erőtereinek vonzásába, az időközben feltáruló lehetséges életpályák képe pedig a különböző társaságok (a műkereskedő és a művészek, a polgárok és a szalon körei) és a reprezentáns női szereplők iránti vonzalmak formájában és történetében bomlik ki (23–46). Frederic viszont minden lehetőséget elszalaszt, kudarcot vall, a jómódú polgári életpályára, és az önállósodni vágyó művészet játszmáit ugyanúgy képtelen komolyan venni (33), mindkét világ illúziójának valósága elől menekülőre fogja. Frederic-kel szemben, aki Gustave Flaubert lehetséges életpályáinak egyik meg nem valósított változata, a regényíró Flaubert a művészet illúziójának valóságát választja (46). Flaubert a „regényes illúzió regényírója” lesz, és nem azért képes a valóságról írni, mert komolyan veszi azt, hanem mert a művészet egyre inkább valóságossá váló világának játszmáiba fekteti lehetőségeit (55), egy megszületőben lévő társadalmi mezőben veti meg a lábát.

Bourdieu az *Érzelmeik iskolájáról* és Flaubert-ről szóló felütésében sokszorosan meglegezi a később elmondottakat, mintha igyekezne azt az érzetet kelteni, hogy egy szociológiai tekintetben eszköztelen műelemzéstől kezdve, a következő lépésben végrehajtott történeti rekonstrukción keresztül, a mű második részében bemutatott művészetszociológiai elméletig, a belátások amplifikációja és elmélettelé érelése történik. Nem lehet kétségünk afelől, hogy a magyarázat valójában nem így születik, még ha a könyv formájában így is valósul meg, ugyanakkor Bourdieu nem az orrunknál fogva vezet minket, áthágva a tudományos módszer vagy etika szabályait. Ennek a megértése kulcsfontosságú, hogy a bourdeu-i szociológia gyakori félreértését elkerülhessük, amire a tárgyalt mű olvasása is lehetőséget ad. Az egyedi és általános dialektikája azonos a történeti genezis problémájával, az autonóm művészet létrejötte és létrehozása, mint egy a struktúrák és erőfeszítések összjátékából kibontakozó folyamat jelenik meg a könyvben. Bourdieu a francia irodalmi mező kialakulását Baudelaire és Flaubert generációjának művészeti erőfeszítéseiből, mint történetileg egyediből, és ezeknek a törekvéseknek a társadalmi feltételeiből, mint általánosból kiindulva igyekszik megérteni.

Az autonóm irodalmi mező kialakulásának heroikus időszakában egy etikai alapállást, ami az írók hatalmi mezőben lévő többféle alávetettsége elleni lázadást jelentett, kellett esztétikai állásfoglalássá változtatni (81–82). A *l'art pour l'art* elvének megteremtése, vagyis a gazdasági és hatalmi kényszerektől való függetlenség „törvényének” esztétikai megfogalmazása, ahogyan az elsőként és legmarkánsabban Baudelaire állásfoglalásaiban jelenik meg, kettős tagadás formáját ölti (91–97): az egyik célpontot a közönség igényeit, különösen az időszakban mérhetetlen gazdasági és politikai súlyra szert tevő polgárság ízlését kiszolgáló alkotók, a másikat a társadalmi művészet képviselőinek politikailag motivált alkotói elképzelései jelentették. A tiszta esztétika új pozíciójában az esztétikai törvények kizárólagossága fogalmazódik meg, ami a polgári világ szemszögéből e világ normáinak a teljes elutasításaként, sőt nevetségessé tételeként mutatkozik meg, a társadalmi művészet elkötelezettségei felől nézve pedig a művészi forma öncélúságaként, mindennel szembeni cinizmusként. Ezt a kettős szakításon alapuló pozíciót korántsem volt veszélytelen megvalósítani. A konzervatív pártoló intézményektől és a piaci sikertől való távolmaradás egzisztenciális kockázatai mellett a normaszegések sora sok esetben nyilvános meghurcolással és perekkel járt. Az akadályokkal szembesülő, a *l'art pour l'art* elveit követő művészek csoportot ugyan nem alkotak, de meglepően hasonló társadalmi pozíciók birtokosai voltak, a tehetséges polgárság és a

már csak címét őrző arisztokrácia képviselői közül kerültek ki. Ezek a kiinduló helyzetek a társadalmi térben mind az objektív lehetőségeik tekintetében, mind a lehetőségek megvalósításához szükséges attitűdökben megmutatkoztak (105–106). Bourdieu az autonóm művészet (irodalom) megteremtésének időszakát egy a történeti és társadalmi folyamatokban kibontakozó lehetőség beváltásaként mutatja be, ami itt még csupán intenciók és állásfoglalások formájában van jelen, majd később a művészet objektív viszonyaiként intézményesül (134).

Az átalakulóban lévő művészeti mező az első rendteremtések után az 1880-as évekre éri nyugalmi fázisát, Bourdieu ezt a folyamatot a műfajok közti különbségek átstrukturálódásaként mutatja be. A költészet, a regény és a színház közötti különbségek az elismerés és a gazdasági haszon tekintetében fordított hierarchiát mutattak (134–138): A leggyorsabban jövedelmező és az alkotás médiuma (az előadás előállítási költsége és a belépő ára) miatt a közvetlen gazdasági kényszernek leginkább alávetett színház esetében az elismerést a közönség társadalmi összetétele biztosította. A mindkét kritérium szerint középen helyet foglaló regény esetében a legszélesebb közönség elérése hozott magas hasznót a szerzőnek, ami a zsurnalizmustól való közvetlen függés, vagyis az elismeréshez szükséges alkotói kibontakozás feltétele volt. A romantikával a művészi elismerés legmagasabb fokára emelt költészet viszont szűk és elsősorban a művészet belső köreire korlátozódó közönsége miatt gazdasági haszonszerzésre alkalmatlan volt, mégis a művészi pályára áramló fiatal generációk többségét vonzotta. Ez a kettős hierarchia bomlik fel fokozatosan az 1880-as évekig. Minden egyes műfajban kifejlődik egy önállóbb és egy a kereskedelmi célok felé orientálódó pólus, vagyis mind a színház, mind a regény esetében kialakul egy avantgárd részleg, ezzel párhuzamosan pedig az irodalmi mező egyre inkább belső elvek mentén, tehát a műfajok felett strukturálódó, azokat integráló keretben szerveződik meg (140–141). Az egységesült irodalmi mező alapvető ellentéte a nagyközönség igényeit megcélzó termelés és az alkotók önállósult körét, mint közönséget feltételező termelés között húzódik meg (141). Ez utóbbit pedig, mint sajátos és autonóm ökonómiát, a szimbolikus tőkéért, tehát az elismerésért folyó állandó küzdelem aktuális ellentétei tagolják, melyek a legváltozatosabb különbségtételek fel- és leértékelő manővereit jelentik: a felszentelt avantgárd és az újabb generációk ellentétei, illetve a társadalomban minden érvényessé vált különbségtételt leképező és artikuláló művészi csoportosulások folyamatos harcai (143–148). Ez a kép már megfelel mindannak, ami a huszadik század kaotikus avantgárd mozgalmairól él bennünk. Bourdieu a relatíve autonóm művészeti mező, ami tehát egyszerre függ a politikai és gazdasági nyomásoktól, de azokhoz saját logikája folytán igazodni és azokra visszahatni képes, kiforrását még egy különösen fontos történeti epizóddal, Zola Dreyfus-perrel kapcsolatos szerepvállalásával illusztrálja, ami az értelmiségi figurájának feltalálását jelentette (149–152).

A történeti rekonstrukcióval, ami a modern művészetről alkotott közismert képünkhöz passzoló alakban merevedik ki végül, Bourdieu elvégzi a modern művészet önleírásának (doxájának, ld: 206–207) dekonstrukcióját azáltal, hogy az objektív meghatározottságok és az azokban lehetőségessé vált állásfoglalások történeteként írja le az autonóm művészet kialakulását és működését. Erre szolgálnak a bourdieu-i szociológia jól ismert alapfogalmai, az illúzió, a mező és a habitus, amiknek kifejtése és alkalmazása a könyv második részének derekát jelenti. A szociológia magyarázaton túl a mű a Bourdieu által érvényesnek tartott értelmiségi szerep krédójának is megteszi. Bourdieu nézőpontja szerint művészet értékébe ve-

tett hit, a kollektív illúzió képes bevonni a szereplőket a játékba, alávetni őket a művészet által kidolgozott törvénynek, érdekeket és erőfeszítéseket teremteni (250), biztosítani egy zárt világot, ami nem számolja fel ugyan kapcsolatait a társadalom más, hasonlóképpen működő területével, de saját pozíciót teremt az érzékek, a tekintet és a gyakorlat számára. Mit kapunk a művészet illúziójának nyilvánvalóvá tételéért cserébe? Ez a kérdés jelenti a művészetszociológus, mint a tudomány illúzióját követő cselekvő elemzésének tétjét. A válasz korántsem egyértelmű, de az intellektuális játékokban rejtőzködő emancipáció ígérete kecsegtető, amennyiben van módunk azokat komolyan venni, de a válasz kevés reményre ad okot, ha arra gondolunk, kinek és milyen esélyei vannak ezekben a játékokban valóban részt venni.

(Fordította: Seregi Tamás)

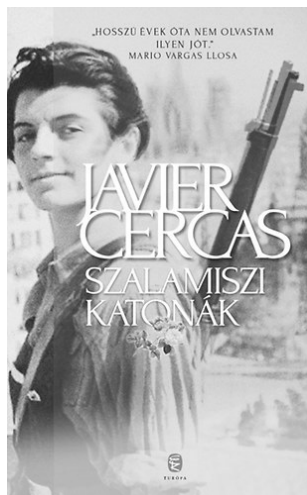


FABIO MAURI: THE END

LÁSZLÓ SZABOLCS

Kivezetés az amnéziából

JAVIER CERCAS: SZALAMISZI KATONÁK



Európa Kiadó
Budapest, 2013
222 oldal, 2900 Ft

„De ki látott már ilyet, egy fasisztáról írni könyvet, amikor annyi jó komcsi író szaladgált a világban” – fakad ki őszinte döbbenettel a narrátor szeretője a *Szalamiszi katonák* című regényben. Nem érti, hogy újságíró párja – egy Javier Cercas nevű, fiktív elbeszélő – miért kutat rögeszmésen a spanyol polgárháború utolsó napjaiban vélhetően lezajlott kivégzési jelenet részletei után, és miért is akar könyvet írni az epizódot túlélő fasiszta főideológus és szépíró, Rafael Sánchez Mazas életéről. Természetesen az elbeszélő erre nem tud és nem is akar neki választ adni, hiszen a szenvedélyes tudásvágy, a történelem eseményeivel szemben tapasztalt nemértés élménye, illetve a személyes kötelességként felfogott múltfeltárás belső parancsai képezik a regény motorját és nyersanyagát. Így éri el a szerző, hogy a regényszerkezet és az olvasói érdeklődés központjába helyezett apró, homályos, pillanatszerű, ám ugyanakkor felmérhetetlenül fontos jelenet, s a benne résztvevők, fokozatos megközelítése révén izgalmasan tudja elemezni egy társadalom traumatikus múltját és amnéziás jelenét, s mindenekeelőtt az emlékezés módozatait.

A spanyol polgárháborút persze egyáltalán nem fenyegeti a feledés veszélye, hiszen az európai történelemben paradigmátikus helyet foglal el, melyet a konfliktushoz társított szimbolikus szerep és eszmetörténeti értelmezés határoz meg. A Spanyol Köztársaság haderői és a fellázadó Franco tábornok hadserege közötti harcot már a kortársak is egy általános, nemzetközi vetületű ütközetként fogták fel: ennek köszönhető egyrészt a két oldalnak nyújtott burkolt, de erőteljes náci illetve szovjet katonai segítség, másrészt a számos országból érkező önkéntesek, és az olyan értelmiségiek, mint Orwell, Hemingway vagy Koestler, később legendássá váló részvétele. Eme lokális esemény szimbolikus jelentőségét az adja, hogy „drasztikus és példaértékű módon ötvözi a század nagy ellentéteit, a nemzeti fasiszmus és az internacionalista szocializmus, a diktatúra és a demokrácia, a hagyományos

hatalom, illetve a gazdasági, politikai és kulturális modernizáció társadalmi alapjai közt” – állapítja meg Pablo Sánchez León a polgárháborúról írott esszéjében (2000, 2009/10). A szinte nyolcvan évvel ezelőtti küzdelem ilyen módon került be a modern kor globalizált kollektív emlékezetébe.

Ám pontosan a szimbolikus szerepből eredő elvont elemzés és szemlélet az, ami eltakarja a történelmi esemény ambivalens és ellentmondásos komplexitását: azt a számtalan történetet és szereplőt, amely a jelenbeli társadalom hivatalos és nem-hivatalos traumatikus emlékezetelméletét meghatározza. Ezzel a felismeréssel a háttérben, Cercas a polgárháború egy összességében jelentéktelen, mondhatni teljeséggel kivételes, de emberi és etikai értelemben roppant fontos jelenetere építi könyvét. Az anekdota szerint a háború utolsó napjaiban egy kivégzésről elszökött fasiszta írónak megkegyelmez az őt kereső köztársasági katona –, és az író innen jut el a spanyol múlttal kapcsolatos általános, elvi, értelmezési kérdésekhez. Tematikájával, problémafelvetésével a 2001-ben kiadott regény sok szempontból képviselte, s ugyanakkor generálta és népszerűsítette is azt a széleskörű civil kezdeményezést Spanyolországban, amely a polgárháború őszinte, szakszerű és politikai kisajátítástól mentes vizsgálataát követelte. Ugyanis a Franco halála után kezdődő demokratikus átmenet politikai stabilitását a „megbocsájtás és felejtés” elvére, azaz a háborúval kapcsolatos hivatalos amnéziára építették. A kritikus korszakot megoldó kompromisszum elhalasztotta a múlttal való kegyetlen szembenézés és a jogerős felelősségre vonás mozzanatait, de amint az a (nyugat)német kontextusból ismerős, az amnézia hosszú távon tarthatatlannak bizonyul, és idővel az új generációk nekiállnak a fokozatos feloldásának. Spanyolországban Javier Cercas nemzedéke – vagyis a háborúban harcolók unokái, és az átmenetet felépítők fiai, továbbá olyan írók, mint Julio Llamazares, Andrés Trapiello vagy Jesús Ferrero – hozták ismét a közéleti és értelmiségi diskurzus központjába a polgárháború témáját, s indítottak el olyan folyamatokat (pl. az *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* történelmi egyesületet, vagy a „történelmi emlékezet törvényének” elfogadását), amelyek a múlt feldolgozását hivatottak elvégezni.

Innen nézve, témájának és formájának köszönhetően, a *Szalamiszi katonák* ezen tág értelemben vett emlékezeti projekt, s mindenekelőtt az alapját képező civil és művészeti magatartás kulcsregényként is működhet (noha ezt így Cercas valószínűleg soha nem állítaná). Mintegy rendhagyó bevezetést nyújt az múltfeltárás módszereibe és kérdéseibe, s egyben kivézetést ajánl a felejtésből. Értelemszerűen nem az említett (s többször kétely tárgyává tett) háborús epizód valóságáé és igaz bemutatása a könyv célja: hanem a jelenethez kapcsolódó túlélők személyes narratíváinak az ismertetése, s a különböző emlékek, történelmi maradványok felkutatása közben megélt átalakulási folyamat leírása.

A könyv három szerkezeti részében az esemény komplexitása így a narratívák és források pluralitása révén bontakozik ki: előbb a szemtanúk, az archívumok és az utódok történetfoszlányaiból összerakott, de lényegében tisztázatlan epizód felvázolása; majd a híres túlélő, a falagista Mazas életútjának és világszemléletének bemutatása; s végül az volt köztársasági, majd a világháborúba belecsöppent ismeretlen katona felkutatása és meghallgatása kerül a figyelem központjába. Mindehhez kiindulópontként szolgál a fiktív narrátor (ál)tudatlan, tipikusan jelenben élő szemlélete, amely – az évtizedeken át tartó amnéziás kultúra eredményeként – ijesztően keveset tud a polgárháborúról, s magát az eseményt radikálisan leválasztja a jelenről (az ókori szalamiszi csatával egyenértékűnek látja), mit sem sejtve a

több szálon futó kontinuitásokról. A múlt tehát egy érdektelenné és szokványossá tompított, ám valójában feszültségekkel és lezáratlan traumákkal teli ismeretlen terep, amelynek felderítése izgalmas nyomozássá válik: nyomok, bizonyítékok, régi híradók felvételei, naplók, valomások révén lehet építgetni ezt a mozaikot. Ilyen értelemben a regény egy kiforgatott krimi: az elbeszélő egy gyilkosság elmaradását kutatja, ahol a „tettesre” nem büntetés, hanem illő megemlékezés várna. Persze, a tipikus detektívnyomozásoktól eltérően, itt lehetetlen a lineáris, ok-okozati összefüggés (az „igazság”) megtalálása, hanem inkább a felkutatott nyomok és a történelmi kutatáshoz mindig szükséges fikció összehatásán van a lényeg.

Ám a polgárháborúval kapcsolatos emlékek többszólamúságának, és az általuk létrejövő (győztes, vesztes, száműzött, traumatikus) identitások pluralitásának hangsúlyozása a könyvben nem torkollik az esemény jelentőségéről kialakuló értelmezések és ítéletek relativizálásába. A múltat kutató elbeszélő megértési vágya az ellentétes jelenségekre, világszemléletekre ugyanolyan nyitottsággal irányul, de azonosulni csakis a háború egyszerű áldozataival, illetve a szabadság és demokrácia ügyét képviselő vesztes oldallal tud. Ennek érzékeltetésére két különböző hőskép jelenik meg a regényben: egyrészt a fasiszta Mazas elmentmondásos alakja, akit a Franco-rendszer hősként ünnepelt, oly mértékkel, hogy már maga az író is elhitte ezt; másrészt pedig a volt köztársasági katona, Miralles marcona-humoros alakja, aki a polgárháború után tántoríthatatlanul végigharcolta a második világháborút is, de végül felejtésbe merülve, ismeretlenül, száműzetésben halt meg. A pátoszmentes Miralles természetesen nem tartotta hősnak magát (hiszen elmondása szerint élő hősök nincsenek, a hősök mind halottak), mégis élettörténete révén ő kerül a legközelebb az autentikus hősiséghez, s egyértelmű, hogy a narrátor ki mellett teszi le a garasát.

De akkor miért akart könyvet írni egy fasisztáról, tehetjük fel mi is a kérdést. Miért olvassa bárki is egy fasiszta író fennmaradt regényeit? (Ez beleilleszkedik abba a tágasabb kérdéskörbe, hogy miként ítélték meg például Céline, Knut Hamsun vagy D’Annunzio művei.) Az utókor számára miért lenne érdekes egy lázadást, erőszakot és véres nemzeti újjászületést hirdető, emellett pedig végtelenül arrogáns és gyáva arisztokratacsemete életútja? Erre a válasz pontosan a jelenséggel szembeni nem-értés tapasztalatában van: miként is lehetne megközelíteni és feldolgozni azt a kritikus korszakot, s a háborút kirobantó emberek döntéseit, ha nem vagyunk készek valamiképpen megvizsgálni egy radikálisan idegen világszemléletet. A narrátort egyenesen lenyűgözte ez a megfejthetetlen idegenség: „Hamar rájöttem, hogy minél többet tudok róla, annál kevésbé értem; minél kevésbé értem, annál inkább érdekel; és minél inkább érdekel, annál többet akarok tudni róla.” (48) Mert nem csak a múlt teljesebb megértése, hanem a jelen veszélyeinek felmérése miatt is komoly figyelmet kell szentelni annak a fiatalok körében roppant népszerű, fasiszta forradalmi ideológiának és mozgalomnak, amely az 1920-as és 30-as években Európa sok országában (Olaszországból indulva, Spanyolországtól egészen Romániáig) komoly támogatottságnak örvendett. Az erőszak dicsőítésének bizarr paradigmájában költők és szónokok hirdették a harc és pusztulás útján történő nemzeti regenerálódás, és az új világ eljöttét. Rafael Sánchez Mazas, és a José Antonio Primo de Rivera által alapított *Falange* párt, jó példa arra, hogy egy maroknyi fanatikus miként hitt vakon és mindenáron abban, hogy (a spengleri idézetet követve) a történelem kiválasztottaiként meg fogják menteni a civilizációt a világ végső óráiban.

Miközben persze pontosan tőlük, és a hozzájuk hasonló fanatikusoktól, kellett és kell megmenteni valahogy újra és újra a világot, de ha lehet, nem egy ellen-ideológia és újabb prófécia mentén, hanem csak úgy, ceremóniamentes becsületességgel, mint a könyv igazi hőse, Miralles. Mert Javier Cercas regénye alapvetően erről a felismerésről szól: arról a múltfeltárás révén átélt átalakulási folyamatról, mely lehetővé teszi, hogy megtaláljuk magunknak azokat a példaértékű emberi magatartásokat és gondolatvilágokat, amelyek mintájára felépíthetjük a jelen trauma-nélküli társadalmát.



CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT: RÉVOLUTIONS



MABUNDA: THE TIP WORKER THRONE

DEÁK CSILLAG

A gyerek kezében a kulcs

Az idei Velencei Biennálénak a címe* helyesen fordítva magyarra *A világok jövői, jövőndői* lenne. A magyar sajtóban *A világ minden jövője* cím olvasható, egyes számban. Globalizált világunk nem egy, és jövőnk sem tűnik közösnek, ha csak nem a katasztrófa szcenáriókra gondolunk, amelyek előre vetítik, hogyan pusztul el a föld, ha így folytatjuk. Az egyetlen, univerzális program helyett pluralisztikus koncepciókra van szükség és itt most a művészetekre tekint a világ. De vajon akár egyetlen művész is kínál olyan modellt, amit még nem ismerünk? Összesen 163 művészt hívott meg 53 országból a kurátor, Okwui Enwezor. Sokan jöttek Afrikából, Dél-Amerikából és Ázsiából is. Ezek új hangok, képek, illatok.

Több mint félmillió látogatót jósolnak a Biennáléra, de szerintem nem jól számolnak, sokkal többen vesznek részt rajta. Van, aki nem is tud róla, hogy az 56. Velencei Biennálén van. Aki a Marco Polo repülőtérre érkezik, a tranzit zónában máris Simon Denny installációjába ütközik, sőt, azon jár. Tizian és Tintoretto freskókon járkálunk, a futószalagról lekerülő csomagjainkat is gyönyörű képekről emeljük fel. A velencei Biblioteca Nazionale Marciana freskói itt a legmodernebb technikával kerülnek bemutatásra. A modern digitális technika ötvöződik a reneszánszszal és mindez folytatódik később az új-zélandi Pavilonban, a fent említett könyvtárban, *Secret Power* címen.

Kizsákmányolás, erőszak, gyarmatosítás, környezetszennyezés az idei biennále fő témái. Okwui Enwezor, a főkurátor nem akar abszolút igazságokat kinyilatkoztatni, hanem sokféle és különböző perspektívákat mutat meg a látogatóknak globalizált világunkból. Figyelemmel a kiállított darabok beláthatatlan mennyiségére, azt tanácsolja a látogatóknak, találják meg a saját útjukat és jöjjenek rá arra, mi az, ami számukra fontos és jelentős. Hiába a több kötetes katalógus, keresem az utamat. Az idei Biennále még nagyobb, mint a korábbiak, már-már átláthatatlan és követhetetlen. Szelektálok, de tudom, sejtem, mi mindenről fogok lemaradni. Kényszerűségből, mindössze alig három napom van rá, hogy a Giardinit, az Arsenalét, a városban szétszórta kiállításokat, a kihelyezett nemzeti pavilonokat megnézhessem. És a szigetekken található kiállításokról még nem is beszéltem.

A Giardiniban a főépületnél Oscar Murillo fekete olajfestékbe mártott zászlói fogadnak, és a légies létra installáció (*The End*) a magasba, a semmibe vezet. Böröndökből épült fal, a soha haza nem tértek, elhurcoltak emlékműve. *The End*. Nincs tovább. A Fabio Mauri alkotta mű most új tartalmat is hordoz, bár leomlott a berlini fal, valójában újak épülnek helyette. Az Arénában hatalmas piros színpadon színészek Marx Tőkéjét olvassák, skandálják, mintha egy oratóriumot hallanánk, szinte költészetnek hat. Agymosás folyik? Egy másik teremből erős köhögés, talán hányás hangjai hallatszanak. Nem a jövő kellemes zenéjét halljuk, sok a zajeffektus, a kakofónia.

* *All The World's Futures* – Velence (Giardini, Arsenale, 44 Collateral Events) 2015. 05. 09. – 2015. 11. 22.

A német pavilonban a képek erőszakosságáról is képet kapunk, álló és mozgóképen. A migráció, bevándorlás, munkanélküliség és a digitalizáció következményei a főbb témák. Factory (gyár), olvassuk a bejáratnál. A virtuális gyárat egy keskeny folyosón közelíthetjük meg. Valóság és virtualitás határaival kísérleteznek, bemutatva a digitális világ mindenhatóságát, és növekvő hatását az emberekre. "Man weiß nicht wo der Mensch aufhört und wo das Smartphone losgeht." Nem tudni, hol végződik az ember és hol kezdődik az okostelefon. Egy digitális párhuzamos világot mutat Hito Steyerl a videójában, videojátékkal játszik az érzékeinkkel, hogy a jövőt leképezze.

Az izraeli pavilon a kint és bent határait kutatja, az épület használt gumiabroncsokkal fedett, ezek a kerekek már nem mozgatnak járművet. Gumszoba lenne? Belül a funkcióját vesztett, elhasznált, de ki nem dobott tárgyak montázsát látjuk. Egy generáció tanulta meg, hogy valamire mindig jó lehet egy tárgy, ami emlék is egyben, a múltat, a hajdani otthont idézi meg. Wonderland még rács mögött van. Az újonnan épült ausztrál pavilonban Fiona Hall a háború, pénzéhség, környezetszennyezés kérdéseit feszegeti installációjában (*Wrong Way Time*). Wunderkammer objektok százait látjuk vitrinekbe rendezve, drámai megvilágítással. Különös állatok, maszkok, festett bankjegyek, madárfészek, felaprított dollárokkal kibélelve, szöveggel ellátott órák, Ausztrália történelmét elevenítve meg.

A kanadai pavilon kisbolt, ami később átalakul festőműteremmé. Egy csődbe ment áruházzal raktárkészletét látjuk, üres élelmiszer kartonok, hungarocellel bélelve, mivel tartalmuk szállítására nem kaptak engedélyt. Három konténernyi olcsó árut áthajóztattak az Atlanti Óceánon a művészet nevében. Nem tudni, hogy a rendetlen festőműhely a kiállítás része, vagy csak a hulladékot felejtették itt. A vécépapír igazi, használható, jegyezte meg az egyik művész. A művészek fémcsövekből egy labirintust építettek, a látogató bedobhat egy eurós fémpénzt, ami aztán egy duplafalú átlátszó üvegfalban landol, ornamentalsé válik, megközelíthetetlen. Bezzeg az oroszok 2013-ban a nők fejére zúdítták a talmi arany pénzérméket.

Herman de Vries, a holland pavilonban a természethez fordul, mennyire vagyunk még közel az ősi eredetünkhöz. Kiegett fatörzsek, fűcsomók, földszínek. A végén minden a természet törvényei szerint alakul, minden az örök levés és folyamat, a káosz feloldódik, nincs halál. A földön sarlók sorakoznak, kalapács sehol. Bernar Venet szénkupaca helyett körbe rendezett rózsabimbókat látni, virágszőnyeget. A természet egyenlő a művészettel, a művészet egyenlő a természettel, állítja Herman de Vries. A pavilon falán szénnel írt szöveg: "all ways to be to be ways to be to be". Távozáskor egy suttogó hangot hallhatunk: «Infinity, infinity ...» - vagy mégis «finité»? Mégis végeesség?

Nagy Britannia valóban nagyot mutat. Hatalmas faloszokat látunk és bútorokra helyezett női testeket, altesteket, a különböző testnyílásokban cigarettával. Ezt többféle variációban mutatja be Sarah Lucas, amin már nem tudunk nevetni, de megbotránkozni sem, inkább elunjuk, bár az erős sárga színek fel akarnak dobni. A kijáratnál átlátszó kuka áll az eldobandó prospektusoknak, már majdnem megtelt. Én hazahoztam az enyémet.

A japán Chiharu Shiota a kulcsokat a privátszféra szimbólumaként kezeli (*The Key in the Hand*). Egy sűrű, piros fonalháló, mint egy szövevény tölti meg a termet, szinte rázuhan a látogatóra, mindegyik fonalszálon egy kulcs függ (összesen ötvenezer), megtöltve ezzel a termet személyes történetekkel, az emlékezés koncepcióját hordozva. A tengerbe fulladt menekültekre is gondolhatunk a földön fekvő két rozoga csónakra nézve, ahogyan a vérvörös fona-

lon függő kulcsok kibuknak belőle. A terem bejáratánál egy kép fogad, egy gyermek tartja kezében a kulcsot, egy kulcsosomót. A jövő kulcsa is ott lenne? Nem tudhatjuk, mit nyit ki vele.

A francia pavilon előtt hatalmas fenyőfa díszleg, a szó szoros értelmében. Mert felidéződik a francia kertek rendezettsége. Aztán elkezd táncolni, él, mozog, helyet változtat, helyét keresi Cé-leste Boursier-Mougenot alkotása. A teremben zenét is hallunk, és újabb fenyőt, fekvőhelyet is találunk, ha meditálni akarunk, miközben a fával együtt emelkedünk magasba. A szürke betonlépcsőknek látszó műanyagszivacson fekszenek a látogatók. Elmerültek a látványban, a hangeffektusokban. Felötlik bennem Shakespeare Macbetje, mintha a francia pavilonban is a valóság és a látszat ellentétét, a teremts és pusztítás, rend és káosz, isteni és a démoni erők harcát tapasztalnám meg. És ott a jóslat, amíg a birnami erdő Macbeth vára alá nem ér, addig tart uralma. Megindulnak a fák? Macbetté váltunk?

A szerb pavilonban egybemosott zászlók, mint koszos felmosórongyok kupacban fekszenek a padlón. A birodalmaknak és diktatúráknak vége? Egy lehetséges jövő scenárióját látjuk? A „United Dead Nations” című kiállítást, amely az államok és határainak múlandóságára mutat rá, Ivan Grubánov készítette. Az osztrák-magyar monarchia zászlóit is látjuk. Heung-Soon, a koreai pavilonban egy elembertelenedett steril élet vízióját mutatja be futurista termeiben, egyszerre több videón. Itt nem folyik vér és mégis horrorisztikus.

Aki már nagyon elfáradt és nem bírja a lába, annak az osztrák pavilont ajánlom. Heimo Zobernig olyan teret létesített, mint egy Zen-szentély. Amikor belépünk, nem látunk semmit, és eszembe jut a Documenta13, ahol a levegőt állították ki, az jól esne most is, mert kint 40 fok Celsius van, de itt semmi se mozog. A lecsupaszított pavilonban nincs zavaró műtárgy, teljes a redukció, a fekete linóleum bevonat, mintha Malevics fekete négyzetét parafrázálná, szoborként, épületdíszként. A megkomponált kertkapcsolat látványa levegőt hoz az ürességbe.

Az új-zélandi pavilonban (Biblioteca Nazionale Marciana) a reneszánsz stílusú könyvtárban szervereket látni, amelyek egy korábbi lehallgatási botrányra utalnak. Nyilvánosságra került, hogy a privátszférát is megfigyelték, az emberek kiszolgáltatottságát az új média és technika tette lehetővé. (Secret Power). Az installáció felhasználja az allegóriát és a szöveges magyarázatokat. Meghökkenő a skandináv pavilonban a hatalmas, összetört üvegtáblák kompozíciója. Camille Norment *Rapture* című installációja, a zene, a hang, az emberi test és a gondolkodás közötti kapcsolatot járja körül. Mintha a nyitott ablakon bejövő szél hárfát szólaltatna. Három fatörzs között, amelyek túlnőtték az épületet, hatalmas ablakkeretek hevernek szerteszét, kitört üveggel és üveg nélkül. Nincsenek határok, nincsenek biztos keretek. Szertelenség van.

A brazil Vik Muniz egy 13 méter hosszú hajót úsztat az Arsenale kikötőjében. Fából készítették, de úgy néz ki, mintha újságból hajtogatták volna, egy olasz napilap részlete, 2013 októberéből, amikor az afrikai menekültek Lampedusa katasztrófájáról írtak

Úgy tűnik, mintha az installációk uralnák a Biennále tereit. Erről szó sincs, rengeteg a grafika- és fotósorozat, egész falakat borítanak be, túlfeszítik a befogadhatóság határait, akár csak a videók. A festmények közül a világhírű német festő, Georg Baselitz monumentális vásznait emelném ki. A fejre állított óriási meztelen figurák, Baselitz legújabb önarcképei, elcsavarják a fejünket, nem bírunk szabadulni a látványtól. Beillenek a Biennále koncepciójába, fejre állított világunkat idézik. Adrian Ghenie generációjának egyik legjelentősebb művésze a román pavilonban lenyűgöző képeit *Darwin's Room* című sorozatban mutatja be. Lorna

Simpson az álomszerű képein látható gesztusokkal, pózokkal, hajviseletekkel kérdőjelezi meg a faji, nemi és szociális sztereotípiákat. Kay Hassan színes és fényes kollázs portréi úgy hatnak, mintha valamelyik magazinból vágták volna ki őket.

Belépve az Arsenale termeibe Bruce Nauman neonkék felirata villog DEATH és EAT Együk meg, amit főztünk? Sötétség, nyomasztó termek és vitrinek sora, bennük ezernyi tárgy, gyakran átláthatatlan, hogy hol kezdődik az egyik, és hol végződik a másik. Egymás éléhez támasztott, földbe szúrt kések között haladhatunk, Adel Abdessemed algériai művész munkája. Abu Bakarr Mansaray szürreális-horrorisztikus rajzai a Sierra Leone-i háborúról készültek. Melvin Edwards valódi tűzérési ágyút állított ki. Gonçalo Mabunda fegyverekből és lőszeréből épített trónja a hatalom, a törzsi szimbólumok, az erőszak, az abszurdítás és a mozambiki polgárháború jelképe is. Eszembe jut Asztalos Zsolt az előző Biennálén látott installációja, a kilőtt, de fel nem robbant lövedékekkel. Xu Bing Főnix-je hulladék anyagokból készült, 30 méter hosszú és nyolc tonna a súlya. Ilyen súlyos mű még nem volt a Biennále történetében.

Vincent J. F. Huang a Tuvalu-pavilonban a globális felmelegedés hatását, az emelkedő tengerszint fenyegető vízióját installálta. A növekvő tengerszint a Csendes-óceán kis sziget-csoportjainak életterét fenyegeti. Egyetlen lépés a termen átvezető keskeny pallón elegendő lehet ahhoz, hogy a víz elöntse.

Ibrahim Mahama, ghánai művész munkája az Arsenale legforgalmasabb útján található, teljesen befedi a sikátor falait. Több ezer szenes és kakaós jutazsákot használt fel. A mű a ki-zsákmányolás siratófala is. A zsákok elhasználtak, foltozottak, szagosak, nedvesek, az időjárás is kikezdi, rohadnak. Zsákban futás. Kinek a pavilonja ez? Mindnyájunké, fog el a félelem és arra gondolok, a repülőtéren újból látom majd a reneszánsz freskókat.

KÖLÜS LAJOS

Utópiák nyitott koporsói

Perneczky Géza szerint: 1. Nincsenek érvényes, történelmileg igazolható vagy akárcsak elméletileg elfogadható utópiák. Minden utópia pszeudovallás, öncsalás vagy „más”-csalás, kissé lejáratott és üres kifejezéssel: ideológia. 2. De olyan emberek sincsenek, akik hosszabb ideig képesek lennének megőrizni az élethez és a munkához való kedvüket valamilyen közkeletű vagy házi sütetű utópia, illetve ideológia nélkül. (Perneczky Géza: Utópiák és komplexitások, <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/pe.html>)

Az 56. Velencei Biennále mégis Marx Tőkéjét emeli a magasba, térd magasba, és halljuk, látjuk a közgazdasági irodalom alapművének felolvasását. Véget nem érően. Senki sem mer elaludni, de állva álmodni sem, jöjjön a föld bármely szegletéből. Éberek vagyunk, tudjuk, szükség van az álomra, az ész vetítővásznára, amely hol fehér, hol ábrákkal, jelenetekkel, vágyakkal mozgó felület. Szemben a valósággal, szemben önmagunkkal, a piaccal, a tőkével, a biológiával, szemben az élettel. Egy országgal, egy területtel, egy szempárral, ki éli túl a környezeti katasztrófát, ki éli túl a helyi háborúkat. Ki marad életben és ki nem.

Gauguin egyik festményére nagy betűkkel, kérdőjelek nélkül írta rá: *Honnan jöttünk, Kik vagyunk, Hová megyünk*. Talán azért, hogy jobban lássa, merre tartunk? Milyen jelent, és rajta keresztül milyen jövőt tár elénk a Biennále? Marx Tőkéje korának jelenét ragadta meg. Ma káoszban élünk, világos köröket rajzolunk, határokat húzunk, eddig ér valami, azon túl nem. És hiába a határolás, a kimérés, elfedés, marad a káosz, sőt növekszik. Nincs jövőképünk, valahol elhagytuk, valahol eladtuk, feladtuk. ...*a káosz egész egyszerűen mindenfajta kalkuláció lehetőségének a teljes tagadása*. (Perneczky, uo.) Úgy éljük át életünket a globális válságokban, hogy csak nézői és elszenvedői vagyunk, és nem elindítói vagy irányítói saját életünknek.

A Giardiniben járok. Cseke Szilárd képzőművész: *Fenntartható identitás* című projektjét (kurátor dr. German Kinga) láthatjuk a magyar pavilonban. Hét (finom utalás a hét vezérre, a sárkány hét fejére, a hét fő bűnre, a teremtés hét napjára) fóliacsőben könnyű habszivacs golyók vándorolnak. Mit jelent számunkra a vándorlás, mit jelent ma Verecke? Az automatikával vezérelt légfúvó berendezés jelképezi a különböző pályákon elmozduló identitásainkat. Fóliapárnákra nem lehet ráülni, a párna folyton fölfúvódik és leereszt, piheg. Valami létezik és nem is. Kőműves Kelemen vára épül és leomlik. Az univerzum csupa omlás. Hol gyors, hol lassú omlás. A fóliapárna sohasem ereszt le teljesen. Identitások és masszív megmaradhatóságok futnak egymással versenyt. Valaki golyó alakú krétával ír szavakat egy táblára, saját gondolatait. Amit később valaki letöröl, és új szavakat ír. Szelfiznek, ilyen a világ.

A francia pavilonban mobil fák látunk (Celeste Boursier-Mougenot installációja). Mozognak. És a látogatók a szabadság nagy csendjét hallgatják. Hanginstallációval. Mennénk is, maradnánk is. Zavaró, amit látunk. Három fa. Billegnek, nyugtalanok. Milyen rossz fát tettünk a tűzre? Hol van a fák otthona? És mi lakozik a fák szívében?

A cseh pavilonban Jiří David *Apoteózis* (2015) helyspecifikus alkotása látható. Középpontban Mucha, a cseh szecesszió mestere, akinek művét (*Apotheosis of the Slavs: Slavs for Humanity*, 1926) David újraértelmezi, fekete-fehérben dekonstruálja. Apokrif születik, a szláv eposz új kontextusba kerül. A festmény előtt egy tükör. Tükröződik a festmény, a látogató. Az installációban ott a szláv mitológia és történelem, a tükörkép mint identitás, önreflexió és önvizsgálat. Továbbá megkerülhetetlen az otthon, ország, nemzet, állam, a történelem, a csehek és a szláv népcsoport kérdésköre. Egyet lépünk előre és kettőt hátra. Haladunk meg nem is. A múlt és a jelen, a világ és a tágabb összefüggések, a helyi és globális kérdések metszik egymást.

A dán pavilont a dán-vietnami művész, Danh Vo alkotta meg (*Slip of the Tongue*). Egy vágott faszobor, töredék, szüette minimalista és briliáns, finom alkotás a semmiről. Giardini egyik legszebb alkotását látjuk. Utazás a különböző kultúrák között. A kultúra határátlépése. Egy II. századi római márványon egy régi faszobrot látunk, kar nélkül, szent és profán. Kárminpiros selyem fedi a falakat, amelyek kiemelik a vértelen test látványát. A terem sarkában egy angyal lapul (kapaszkodik, karját kétségbeesetten nyújtja az ég felé) a nyesett ágak között, a másik terem közepén egy szobor feje lapul a doboz oldalához, a fejtető levágva. Tequilás üveg áll az asztalon, mellette göcsörtös faág hajlik, ível. A pavilonból minden mesterséges fény száműzve. A tetőablakon úgy jön a fény, hogy minden szögből látható legyen. Akár a francia pavilon, a dán pavilon is meditatív térré változott. Csoda Milánóban, csoda a dán pavilonban. Nem horror, hanem blaszfémia. Az installáció kiindulópontja egy film. *You're gonna die up there/ Keep away! The sow is mine/ Fuck me, fuck me, fuck me/ Let Jesus fuck you, let Jesus fuck you! Let him fuck you/ Lick me, lick me/ Do you know what she did, your cuntin daughter?/* (Excerpts from: *The Exorcist*. Screenplay: William Peter Blatty. Director: William Friedkin. Performances: Mercedes McCambridge, Linda Blair. Warner Bros., 1973.)

Az ausztrál pavilonban (a XXI. században épült, kívül fekete kocka burkolattal) Fiona Hall *Wrong Way Time* című mű látható. Egy elsüllyedt világot idéz meg csendéletek formájában. Lelkiismeret felmérés? Provokáció, amely az egykori gyarmati világ mindennapos tevékenységét emeli ki, a kifosztást? A művész aggodalmait látjuk, amelyek a globális politikai, pénzügyi és környezetvédelmi kérdésekhez és események köthetők, a felmelegedéshez, a fajok kipusztulásához és így tovább. Önként adódik a kérdés, hogy az idő előre vagy hátrafelé megy? Órákat látni, mint vészjósló graffitiket. Fiona Hall felhasználja a hétköznapi tárgyakat, kannákat, terepszínű anyagokat, videokazettákat, régi Coca-Cola palackokat vagy aprított USA valutát, kőbe hasított baltát, fémszálakból, pamutból készült emberi koponyát, testet, iratmegsemmisítőből kivett papírszelet halmazt, mint tojást, mint fészket. Egy trezorba (EOX) pillantva felfedezünk a kristályok között egy kötelet (védd a jogom?), majd egy férfi arcot, az új jövő felirattal. Nem lehet elfelejteni. Miként a fekete, talán szénné égett könyvhalmazt sem. Gutenberg halála? Katalógusként tárulnak elénk az állatok, az ősiség érzését megjelenítve, akkor talán egyszerűbb volt az emberi élet. A világ rossz irányba halad?

Egészen más szellemet mutat a brit pavilon (a kiállítás címe: *I scream daddio*), ahol a szobrász Sarah Lucas fallikus szobrai láthatók. *Egy bizonyos mértékig a humor és a komolyság felcserélhetők. Különböző nem lenne vicces. Vagy pusztító* – állítja Sarah Lucas. A Lucas szobrok részek, toldalékokkal. Az emberi testek csak deréktól levele terjeszkednek. Minden figura egy cigarettát tart magában. A szobrok trágárnak tűnhetnek, de nem azok, igaz, hogy hatásvadá-

szok. Bár tudjuk, hogy a női forma hím művészettörténet is. Villon, ha élne, ragyogó balladákat költene a szobrokról.

Izrael pavilonja szerintem egy úszó Noé bárka is lehetne, habár még nincsenek benne állatok. Az épületre helyezett gumiabroncsok azt demonstrálják, hogy egy országnak védekeznie kell, mert a külvilág instabil. Az épületen belül mosógép, műanyag kádak, létrák, főzőedények, elektromos hősugárzót, tömlő. Régészeti múzeumot látunk? Maguknak őrzik a tárgyakat, amelyeket sohasem fognak használni. Tárgy és identitás. Kulturális emlékek, amelyekbe belekapaszkodik az ember, de miért? Túlélni akar. Ám a tárgyak szívósabbak az embernél. A német pavilonban a fény megsemmisül, minden fekete, és napozóágyak vannak. A videó teremti meg a virtuális és a való világ kapcsolatát. Ez nem játék, ez a valóság, mutatja az egyik számítógépes játék felirata. A belga pavilonban csont száletli alatt olvasnak fel Mark Twain könyvéből.

A San Giorgio Maggiore sziget templomában a barcelonai Jaume Plensa szobrát látni. A szobor különlegessége, hogy fémhálóból készült. A CINI alapítvány támogatásával a San Giorgio Maggiore szigetén láthatjuk Mondrian üveg teaházát, valamint a japán Hiroshi Sugimoto üvegszobáit. A Peggy Guggenheim-gyűjteményben együtt látható Charles Pollock és Jackson Pollock. Gál András műveit a Palazzo Bembo-ban tekinthetjük meg, olyan művészek társaságában, mint Carl Andre, Daniel Buren, Günther Uecker, Francois Morellet vagy Yoko Ono.

Ha a Tőkéet olvassuk, hol a helye az ellenutópiának, azaz Aldous Huxley Szép új világa és George Orwell 1984 című könyvének? Az emberek nem visszataszító, nem agresszív és nem rosszindulatú ösztönként. Néha annak látjuk őket és talán önmagunkat is. Ugyanakkor ma nincs egy markánsan külső, kritikus nézőpont, amely a látogató által ismert valóság nevében kritizálja és provokálja az utópisztikus és a valóságban meghonosodó rendet.

Civilizációnk válságban van. Sokszor nem találjuk a mértéket és az értéket. Valami nem működik, a racionalitás háttérbe szorul, úgy érezzük, a világ egyre irracionálisabb lett és lesz. Hiába nő a termelékenység, a szegénység nem csökken, emberek és embercsoportok rekesztődnek ki a társadalomból. És kíméletlen háborúk folynak. Korszakhatárhoz érkeztünk? Milyen logikát követ a világ, az egyes ember? Válaszokat keresünk, miként a Biennále is tette, sokszor a kérdésfelvetés is elegendő, hogy a jövő valamilyen formája előálljon előttünk, és ne csak a felszínt kapargassuk, miként is tehetnénk emberivé saját magunk és mások életét. Utópia nélkül. Az emberi faj életképes. Túlélőképes?

FELHÍVÁS

„S még mindig itt vagyok”

Húsz éve halt meg Baka István

A Szegeden szerkesztett és megjelenő Tiszatáj folyóirat pályázatot hirdet Baka István halálának 20. évfordulója alkalmából, a költő-író-műfordító tiszteletére és emlékére.

Baka István munkássága, mely egyszerre mutatta fel a modern magyar irodalmi hagyománnyal való aktív dialógust és a legtágabb világirodalmi hatások befogadását, valamint vállalta a nyelv által körvonalazott szűkebb haza és a költészet kiterjedt honának állampolgárságát, mértékadó módon járult hozzá irodalmunk regionális és európai önszemléletének alakulásához, mindenkor tisztázódásához. Baka költészetének nyelve, mely nemcsak az orosz századelő gazdag hagyatékával, de az egész európai kultúra felhalmozott anyagával való tudatos foglalkozás révén nyerte el eredeti hangzását és férközött közel gazdag tartalmaihoz, ma is meghasonlás nélküli válaszokat tartogat a mindenféle modernség 'sine qua non'-jaként felhangzó Gauguin-i kérdésekre: *Honnan jövünk? Mik vagyunk? Hová megyünk?* Bár Baka István költészete, a szerző korai halálával, immáron húsz évvel ezelőtt tragikus hirtelenséggel lezárult, a költői művet jellemző agilitás és elevenség, mely legfontosabb kérdéseink megválaszolására vagy legalább vallató feltételére tör, nem hagyja nyugodni a generációnként meg is újuló, önmagát is ismétlő olvasói lelkiismeretet. A költő halálával mindennél igazabban szól a számvetés: „csak a szavak már nem maradt más csak a szavak” (*Csak a szavak*). De e szavak, ha jól használjuk a rendelkezésünkre bocsátott szótárat, s kellő nyitottsággal lapozzuk fel könyveinket, az olvasás megújuló mozgalmaiban természetesen és látványosan visszakapcsolódhatnak a megszólítás jelenidejébe. Abba az aktualitásba, melyet Baka legjobb művei nem csupán áhítanak vagy elvárnak a maguk számára, de felkínálnak, mint ritka olvasói élményt.

Pályázati kiírásunkkal olyan Baka István költői-írói-műfordítói életművét középpontba helyező irodalmi kutatásokat szeretnénk ösztönözni, melyek vállalják e művészet egyedi téma- és motívumvilágának feltérképezését, irodalomtörténeti helyzetének (át)értékelését, valamint az újabb magyar irodalomra gyakorolt hatásának felmérését.

A tanulmányok terjedelme: minimum 20.000, maximum 40.000 leütés.

A jelszóval ellátott pályaműveket egy nyomtatott példányban, ajánlott levélként kérjük eljuttatni a szerkesztőség postacímére, az elérhetőség feltüntetésével (telefonszám, email cím). Elektronikus úton érkező pályamunkákat nem áll módunkban fogadni.

A pályázatok beérkezésének határideje: **2016. március 1.**

A beérkezett pályaműveket a folyóirat szerkesztősége által felkért három tagú zsűri fogja értékelni. E zsűri választja ki a 3 legjobbnak ítélt munkát, melyek szerzői pénzjutalomban részesülnek, valamint írásaik – a szerkesztőséggel való konzultációt követően – megjelenhetnek a Tiszatáj egy későbbi számában.

I. díj: 100.000 Ft
II. díj: 70.000 Ft
III. díj: 40.000 Ft

Szeged, 2015. július 27.

A Tiszatáj folyóirat szerkesztősége



ADRIAN GHENIE: DARWIN AND THE SATYR

tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat,
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,



a Magyar Nemzeti Bank és a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával.

HÁSZ RÓBERT főszerkesztő
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők
DOMÁNYHÁZI EDIT korrektor
SZÉKELY ANNA szerkesztőségi titkár

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány
A lapot nyomja: E-press Nyomdaipari Kft.
Szeged, Kossuth Lajos sgt. 72/B
Felelős vezető: Engi Gábor

Internet: www.tiszataj.hu e-mail: tiszataj@tiszataj.hu

Online változat: tiszatajonline.hu

Szerkesztőség: 6741 Szeged, Rákóczi tér 1. Tel. és fax: (62) 421-549.

Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.

Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,

e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440

További információ: 06 80/444-444

Egyes szám ára: 600 forint.

Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167