

BEDECS LÁSZLÓ

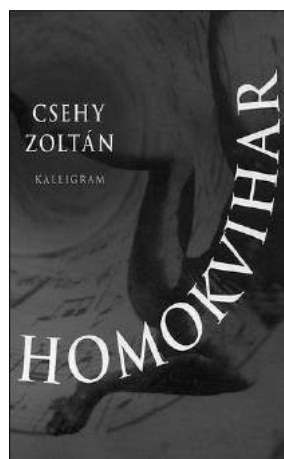
A TEST A FONTOS, NEM A NÉV

Csehy Zoltán: Homokvihár

Abban még nem egyedülálló Csehy Zoltán költészete, hogy fontos témája a testi élmény, az érzéki tapasztalat, a szervek önálló működése, de még abban sem, hogy minderről egészen nyíltan beszél. Az a nyelv és az a forma azonban, melyet mindehhez meg-, vagy inkább kitalált, melyet kötetről kötetre felépített, és ahogyan ezt beágyazta az európai kultúra első sorába tartozó, Magyarországon mégis kevésbé ismert, a magyar költészetben pedig szinte egyáltalán nem emlegetett hagyományba, már kifejezetten egyedivé teszik a verseit. Azokat a verseket, melyek a metaforikus költészeteszmény leépítéséért, a barokkos vagy szecessziós dekorativitás, azaz a nyugatos formaeszmény ellenében íródnak.

Aránytévésztesnek tűnhet egy negyven alatti szerző esetében az „életmű” szakaszairól, tagoltágáról, tudatos építéséről beszélni, de Csehy Zoltán különös, a kortárs magyar irodalom egyetlen műhelyéhez sem köthető, jelenleg még társtalan verseinek értelmezésekor ez megkerülhetetlen. Csehy ugyanis legalább egy évtizede indult el ezen az úton, mely a mai irodalom mérvadónak tekintett tendenciáitól egyre távolabbra vitte őt, úgy, hogy fordítói és irodalomtudói munkájával is saját verseinek értelmezési terét igyekezett megteremteni, majd tágítani. A *Hárman az ágyban* című, 2000-ben megjelent, majd 2010-ben újra kiadott reprezentatív antológia volt Csehy belépője ebbe az izgalmas vitatérbe. A görög-latin költészet erotikus verseit bemutató kötetben fordítóként alkalmá volt bemutatni saját, szókimondó szövegváltozatait és ezen keresztül a korábbi szemérmes, filológusi, steril és sokszor szintelen fordítói hagyománnyal való szembenállását, és már a könyv utószavában körüljárhatta e gazdag hagyomány legitimációs lehetőségeit is. Később a Beccadelli-féle *Hermaphroditus* (2001), Sztratón homoerotikus versei (2002), majd a műfaj klasszikusának számító Martialis epigrammáinak friss és sikeres fordítása és annak ugyancsak reflexíven megírt utószava (2003), illetve *A szöveg hermaphroditusi teste* (2002) és a *Parnassus biceps* (2007) című tanulmánykötetek tettek többek között azért, hogy Csehy saját erotikus verseit megóvja az öncélú pornográfia vádjától, azaz hogy minél többekben tudatosítsa, hogy a legyűrhetetlennek látszó prudéria évezredes költői hagyományt zár el az irodalmi nyilvánosságtól. Mert aligha kérdéses, hogy az erotikus, és azon belül a homoerotikus költészet még ma is az irodalom peremvidékének számít, ahogy az irodalomtörténet is csak lopva veszi tudomásul az erotikus költészet sokféleségét, ókori és humanista gyökereit, azaz sokak számára még mindig szalonképtelen, vagy épp rejtegetni való dolognak látszik. Vannak, akik egyszerűen etikai okokból utasítják el az efféle irodalmat, a jó ízlést és hasonló képlékeny értékeket óvnak tőle, mások az erotikus költészetéről történő kritikai be-

Kalligram Kiadó
Pozsony, 2010
224 oldal, 2400 Ft



széd nehézségeivel indokolják távolságtartásukat. Csehy azonban, mint láttuk, igazán sokat tett azért, hogy minden olvasóját meggyőzze vállalkozása komolyságáról.

Nagyon jellemző például, hogy az előző, 2006-os *Hecatelegium* című kötetében elsősorban azokhoz az általa fordított és precíz tudományossággal tanulmányozott újlatin költőkhöz kapcsolódik, akik ugyancsak körültekintően ágyaztak meg saját verseiknek az ókori görög és latin erotikus költészetből nyert érvekkel. Ami Csehy kötetében történik, az nagyrészt épp az általa fordított szövegekre utal vissza, ami tehát azt jelenti, hogy Csehy előbb mintegy megteremtette a nyelvet és a diskurzus terét saját, csak részben örökölt költészeti elképzeléseihez, hogy aztán megírhasa azokat a verseit is, melyek a magyar költői nyelvhasználat rendjébe alig illenek, már-már idegennek hatnak. Nagyon is érthető, hogy Csehy ilyen fontosnak érezte az előkészületeket. Hiszen a magát felvilágosultnak mondott huszadik század képes volt még Devecseri Gáborból is egy, a kényes szavakat kipontozó Catullus-fordítást kikényszeríteni, Csengery Jánosból a római kor költőinek erkölcsi elvetemültségét szapuló elhatárolódást előhívni („Mert szerelmet [?] – sajnos! – a régi kor férfi és fiú között is lehetővé tett”), avagy mondjuk Babitsot rávenni, hogy egy homoerotikus verset a férfi nevének kihagyásával tegyen a „tanuló ifjúság” számára is megismerhetővé. De hogy ne menjünk messzebbre, a szintén klasszika-filológus Déri Balázs Csehy új kötetéről írva „ízléspreferenciáira” hivatkozva inkább nem idézi, vagy kipontozza a tárgyalt versek kényesebb helyeit – tökéletesen félreértve ezzel Csehy törekvését (Bárka, 2010/5). Mert például az új kötet férfitprostituáltjai (pl. *Doryphorus*) egyfelől az erkölcsi romlottság negatív jelei, másfelől azonban épp a különleges szépség és gyönyör pozitív jelképei, és persze az erkölcs és a szépség folyamatos változására is utalnak. A kötet újdonsága, hogy míg korábban ezt a problémát Csehy csak korunktól térben és időben eltávolítva, az antikvitásba emigrálva mutatta meg, az új könyvben mai díszletek között is megteszi, például a *Reptér* című hosszúversben, ahol az utas és a „jóképű steward” alkalmi együttlétének néhol kifejezetten mulatságos történetét írja meg.

Csehy, ahogy tizenötödik századi elődei, a klasszikusokra hivatkozva kerüli el az obscenitásra vagy a blaszfémiára vonatkozó vádakot, és nevezheti teljes joggal prűdnek az efféle kritikát megfogalmazókat: tessék elolvasni Martialis, Catullus vagy Janus Pannonius erotikus verseit, és máris megérthetik, milyen mély és gazdag ez a persze máig lappangó hagyomány. A beszédmód viszont épp ezért nem is lehet más, mint nyílt és egyenes, az eufemizmusokat és a szépeltést messze elkerülő. Ahol Martialis „szopásról” beszél, ott ő nem ír orális érintkezést, hasi csókot vagy hasonlókat – ahogy a magyar fordítók szinte kivétel nélkül tették. De az új könyvben is bőven vannak „pucér és borotvált” altettek, mellbimbók, van sperma és behatolás, ahogy vannak férfi előtt térdeplő nők és férfiak is. Ne feledjük, a nyelvről, a nyelvhasználatról, a nyelvvel való kapcsolatáról van itt szó, arról, kimondhatók-e a versben az onnan korábban kitiltott szavak. És láthatjuk: igen. Mert ami Babitsnál „Ketten mentek a szép Phyllishez, s meztelen érték”, azt Csehynél már „Ketten mentek a szép Phyllishez reggel, hogy megdugják” formában olvasható – és a különbség nyilván nem csak stilisztikai, hanem tartalmi, attitűdbeli is, sőt, úgy érzem, elsősorban az utóbbi. Hiszen nem kérdés, hogy a klasszikusok korábbi megszelídítése, illetve a fordítások túlságosan tudományos, kimért nyelve végső soron érdektelenné, sőt, olvashatatlaná teszik az érintett szövegeket, sőt, ahogy Csehy egy helyütt írja is, az akadémikus fordítói gyakorlat legfőbb bűne épp az, hogy a mai, alakuló, most születő költészet elől rejti el a kapcsolódási lehetőségeket. A Csehy-versek és -fordítások viszont épp ezt a kapcsolatot próbálják elevénné tenni, és ezáltal olyan forrást nyitni a kortárs költészet számára, mely nem csupán az időmértéket és más formai szabályokat vesz át az antikvitásból, és nem is mint aranykorra tekint rá, hanem beszédmódot, nyelvet, nézőpontokat kap onnan.

Elgondolkodtató egyébként, mennyit beszélt az elmúlt években a kritika különösen a *Párhuzamos történetek* kapcsán az erotikus nyelv újrafelfedezéséről, avagy megteremtéséről,

sőt maga Nádas is többször nyilatkozta, hogy a megfelelő szavak híján milyen nehézségekkel járt számára a testről és a szexusról való írás. De hogy lehet az irodalomban ennyire elnyomva a nyelvnek ez az egyébként nagyon is élő, az élőbeszédben gyakran használt, a szinonima-bokrok tanulsága szerint pedig stílusosan is árnyalt, meg-megújuló rétege? Amikor József Attila a – sokáig szintén szemérmesen rejtegetett – *Szabad ötletek jegyzékében* sok más mellett arról ír, hogy a trágárságnak van felszabadító, a nemi vágyat levezető ereje, alighanem arra gondol, hogy az elhallgatott szavak kimondása alkalmasint a tiltásokkal, elsősorban is a szülői vagy az azokat pótló társadalmi tiltásokkal fordul szembe: „e szavak miatt megverték”. A „rácsapok a szádra”-féle fenyegetések ugyanis felnőttkorban is hatnak, sőt generációról generációra öröklődnek. Aki azonban kivonja magát e tiltás alól, ahogy Csehy teszi, az a nyelv energiáit érezheti meg, azaz a költészet ez irányból is ható erejét.

Kétségtelen, hogy *Hecatelegium* ennek az elvárásnak messzemenőig megfelelt, de ott a fordítás és az eredeti még nagyon közel volt egymáshoz, kevésbé látszott, mit tud a remek fordításokon túl a szerző. Hogy csak egy példát mondjak: a *Hárman az ágyban* lapjain olvasható három Pacificus Maximus-vers megtalálható a saját kötetben is, igaz kisebb-nagyobb változtatásokkal, új címeken. Az ott *Mégsem elég nagy?* (eredetileg *De mentula*) címen futó vers utóbb a *Vacca vádja*iról, a *költő végül az istenekhez fordul* címen olvasható. Az első négy sor a két változatban szinte egyezik, onnantól azonban csak a téma marad hasonló – a két szöveg már nem egymás fordítói alternatívája. A vers alapproblémája, hogy az óriási hímtagot a nő mégis kicsinek érzi – ebben a gesztusban pedig egyszerre van jelen a humor, az irónia és a perverzió: „Épp csak a punciküszöbre teszem, beleájul azonnal: / ablak a segg meg az öl, s egy lesz a két kicsi rés.” Érdekes azonban, hogy ez a két sor az antológiában lévő változatban nem szerepel – azaz úgy tűnhet, ez Csehy ötlete, az ő hozzáköltése. A 2002-es tanulmánykötetének 90. oldalán azonban latinul és annak prózafordításában igen: „Épp csak behatoltam az ajtón, máris elájult a lány a fájdalomtól, és az ikerlyukból egyetlen ablak lett.” Azaz a dolog bonyolódik: talán a saját kötetben találjuk a teljesebb, az eredetinek jobban megfelelő fordítást, az antológia pedig egy csonka változatot közöl? De van még egy csavar: Csehy az antológia utószavában határozottan kijelenti, hogy „minden verset sajátomnak tekintek”, sőt, a címlapon is a szerzőnek fenntartott helyen szerepel a neve. Erre gondoltam, amikor azt mondtam, a költői pályáját tudatosan és átgondoltan, a mai közegben esetenként meglepőnek ható esztétikai elvek szerint építi, például azzal, hogy végső soron az összes versével kapcsolatban lebegtetni az eredetiség talán már rég túl is haladott kérdését.

Van itt még néhány régi, szintén a neolatin korból örökölt, de Csehy számára követendő és a tanulmányaiban részletesen is ismertetett költői elv: először is egy életpálya-modell, ami szerint, ahogy a fellebbezhetetlen tekintélynek számító Vergilius a – tévesen – neki tulajdonított *Priapeát*, úgy a költői babérokra törő ifjú is megírhatja a maga obszcén verseit, aféle előkészületként a nagy műre, épp költői tehetsége bizonyítékaként. A másik az a poétikai axióma, hogy a vers akkor jó, ha az olvasóban nemi izgalmat ébreszt. Az olvasás aktusának efféle erotizálása, a szöveg befogadása, avagy a szöveg testének birtoklása már jelzi a vágykeltés metaforikájának lehetséges útját, másrészt maga a test is szöveggé gondolódik el, ahol az egyes testrészeknek is lehet saját nyelve. A harmadik fontos szabály pedig szorosan a másik kettőhöz kapcsolódik: ez a *verissima lex*, azaz a költői lélek tisztaságának és a szöveg malacságainak éles különválasztása: „Mert a kegyes poéta jó, ha / tiszta, ám ne a költeménye!” (Catullus – Devecseri G.) Vagy Ovidiusnál, megint csak Devecseritől, de prózában: „Hidd el, erkölceim távol állnak verseimtől: az életem tisztességes – a Múzsám játékos.” Ez pedig már az előttünk lévő kötetből: „mindig feltűnik / valaki, aki képes időben, jól hallhatóan / és többféleképpen megnevezni önmagát” (*A név*).

Úgy érzem, ez az a kontextus, melyben az új, *Homokvihár* című kötetet olvasnunk érdemes. Ez lehetne az életműben a következő lépés, a „fiatal” költő „megkomolyodásá-

nak” ünnepe, vagy legalábbis ennek az ünnepnek az előestéje. Semmi kétség: látunk a kötetben erre utaló nyomokat. Az új könyv két nagy részre oszlik: az elsőben a zene a központi téma, a másodikban pedig a mítosz. Fontos változás, hogy az antik versformák teljesen eltűntek a könyvből, és helyüket a szabad versépítkezés, a prózába hajló dikció, sőt, néhol a verssorokba tördelt próza vette át. Valamelyest az erotika is visszaszorult, ám továbbra is meghatározó eleme a kötetnek, és továbbra is igaz rá, amit fentebb mondtunk: a nyitottság, a szemérmesség kerülése és a homoerotikus képzelgés hangsúlyos jelenléte. Továbbra is rengeteg a kulturális utalás, ám most már nem csak az antik mitológiákból nyernek a versek alakokat, történeteket és neveket, hanem a huszadik század elitkultúrájából is. Azaz már nemcsak a görög istenek és a római császárok a kötet vendégei, hanem például a kortárs nyugati operaszerzők is.

Az első, a korábbi kötetekhez kevésbé kötődő ciklusban mások mellett Puccini, Webern és Cage alakja idéződik fel, de mellettük még jó néhány számomra teljességgel ismeretlen zeneszerző és zenész is. Rögtön feltűnik a széles skála: John Cage az avantgárd zeneszerzők legismertebbike, a kortárs opera csak az igazán ínycsek kedvence, miközben Puccini sokak szemében csak egy érzelgős dalszerző, egy korabeli slágergyáros, egy afféle „komolyzenei tömegcikk”, akire inkább csak legyint a magára valamit adó operaszerető. A könyv egyik lapján George Antheil jelenik meg, aki budapesti koncertjén állítólag pisztolyt tett a zongorára, hogy ezzel fegyelmezze az avantgárd műveket hangosan elutasító közönséget, ugyanott egy Puccini-levél, vagy -naplójegyzet-töredék, mely a laza művészlét kulisszáit idézi fel, a másik lapon pedig már Tosca ugrik épp az Angyalvár-ból, vagy a *Bohémélet* hőseit látjuk érzelgős történetük végén, épp a talán nem csak magyarul kétértelmű „muff” megérkezésekor. A probléma itt világosan látszik: a kifinomult ízlés és a sznobizmus, a tájékozottság és a műveltség magamutogató pózai között nagyon vékony határ húzódik. Cage vagy Schönberg emlegetése művészileg is izgalmas területre visz, de a „Pierre Boulez karmesterpálcája alatt” sor például már inkább a sznobizmus felé hajlítja a szöveget, hogy aztán persze legyen egy másik sor is, mely viszont tudatja, hogy az éppen szóba került CD-t akciós áron sikerült beszerezni, valahogy úgy, ahogy egy tömegterméket szokás. Az opera költői kérdőre vonása érdekes kísérlet, de ha ez a nagyon kevesek által ismert kortárs operára vonatkozik, gyanút fogunk – ha azonban a szöveg maga is önironikusan beszél („ide kell a líra” és hasonló), ha tudjuk, hogy a *Bohémélet* főhőse éppenséggel egy költő, ha a rajongásnak, vagy egyszerűen az érdeklődésnek egy árnyaltabb megfogalmazása is feltűnik, akkor mégis belátóbbak lehetünk.

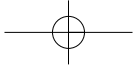
Erre azért is szükség van, mert csak így válik átvehetővé a vers, mely sokszor a képleírások mintájára a zeneleírással kísérletezik. Valóban nem a *Mozart hallgatása közben* típusú meditatív, létösszegző, a kultúra egészéről gondolkodó igénnyel, hanem a zene és a nyelv összekapcsolhatóságának kérdésével. Csehy többször is próbálkozik ezzel, például az első ciklus utolsó két hosszúversében. Máskor magáról a zeneszerzőről beszél, vagy épp a szöveget próbálja zeneivé formálni. Nem kétséges, ez utóbbi tekintetben Schönberg útján jár, a modernitás utáni zene, a szerialitás, a dodekafónia, a harmónia fogalmát újra-definiáló zeneelmélet problémái foglalkoztatják, ezt próbálja valamiképp a versben is megjeleníteni. Hiszen ahogy a szeriális zene a kultúra és azon belül a nyelv kritikáját jelentette, a belátásai mentén alakuló költészet is hasonló célt követhetne – habár Csehy, egyelőre legalábbis, nem olyan radikális, mint zeneszerző példaképei. A *Cage Pozsonyban* című „tízperces” ugyanakkor nagyon jó példa arra, milyen irányban radikalizálódhatna ez a kísérlet, hiszen ott a szerző azt kéri az olvasótól, hogy bárhol is jár a szövegben, a tízedik perc végén fejezze be az olvasást, azaz engedje az időt uralkodni a jelentéseken. Márpedig az idő a zene közege, a szöveg jelentése, lezártága ilyen formán nem függhetne az olvasás tempójától. A kötetcímet is adó szöveg pedig öndefiníciója szerint egy kamaraopera szerepkijelölések nélküli, képlékeny librettója, mely úgy imitálja az énekbe-

szédet, hogy nem használ dallamíveket. Ugyanakkor Csehy nagyon gyakran visszatérő szava a „csend”, mely általában a hanggal, a zene egységével áll szemben. Maguk a szövegek darabosak, töredékesek, öntörvényűek, sőt a „homokvihar” metafora is arra utal, hogy a versbeli jelentések olyan gyorsan és olyan jelentősen alakulhatnak át, ahogy a szélviharban a sivatagi táj. A szél pedig magából a szövegekből fúj – hol lágyan, hol valóban viharosan.

A zene és az irodalom kapcsolata, a zenei elemek használata azért is érdekes terület, mert a líra önmagában is erőteljesen zenei műnem, a ritmus, a rímek játéka pedig magától értetődően kapcsolódik a költészethez. Csakhogy, mint látjuk, a költészet zeneisége nem csupán a szavak hangzásából adódhat, hanem a szerkezetből, az ismétlődő témákból és motívumokból, illetve ezek elrendezéséből is. De Csehy egy lépéssel még ennél is tovább megy, nála mindezek mellett a zenei műfajok, a konkrét művek és szerzők, a zeneesztétikai és zenefilozófiai kérdések, avagy zenészek és énekesek megjelenése jelenti a zeneiséget. Láthatóan nagyon foglalkoztatják őt a zenei elvek adaptációjának esztétikai feltételei és lehetőségei, mindennek az irodalmi mű lényegét érintő, tehát nem díszítő jellegű felhasználása, illetve az a határhelyzet, melyet a zenei szerkezetek szavakból történő felépítése teremt. Vagyis nem annyira a zenéről kíván beszélni a versben, hanem olyan verset szeretne írni, amilyen a zene. Tudva, hogy zenéből is nagyon sokféle van. Az ő zenéje pedig a már emlegetett, modernség utáni, kísérletező, a tonalitást tagadó, szeriális zene, Webern, Schönberg és Boulez, vagy a dodekafóniához közel álló Olivier Messiaen, aki a hindu és ógörög ritmusok, valamint a madárdalok példájából kiindulva új hangnemekkel és ritmusképletekkel kísérletezett, és akinek Csehy két remek verset is szentel.

A költőelődök közül Kavafisz és Kassák nevét kell kiemelni, ahogy például a *Kavafisz-kassák* című vers teszi. Kassák neve még egy versben szerepel, de művei, maga a beszédmód, a szabad vers lendülete mind-mind hatékony példa volt Csehy számára. Kavafisz pedig főként a második ciklus szövegeinek ihletője. Az antik szövegek és alakok megidézése, a szöveg leletszerűsége vagy dokumentumjellege az intertextualitás számtalan változatát hozza létre. Csehy Kavafiszhoz hasonlóan gyakran nem tesz mást, mint költőileg föltár néhány antik szöveghelyet: az öt Eburacus-vers például ebbe a körbe tartozik, mégha maga a név kitalált is; máskor egy-egy történetírói passzust ad elő anekdotaszzerűen, mint például a Hadrianusról vagy a Herodoszról szóló versekben. A Heliogabalus-versek, melyekben a történelmi alak fiktív alakká, retorikai alakzattá válik, már meg is fordul a viszony: hiszen a jellemző módon poetikussá sosem váló versek maguk alakulnak egy talán kitalált történet dokumentumaivá. Ráadásul ebben a történetben egy orgiasztikus vallás emléke is felelevenedik, melyben az önkéntes és kultikus prostitúció, valamint a perverziók is fontos helyet kaptak volna – ha az ezt kezdeményező császárt a katonái meg nem ölik...

Ezekben a költeményekben mindamelllett továbbra is érvényesülnek a történetmesélés lírai szabályai. Az erotikus antikvitas és a történelmi antikvitas egymás metaforikus párjává válik, de maga a test és a testi élvezet is történelmi dimenziót nyer, és az erotika is inkább csak retrospektív vagy lehetséges erotika lesz, sose konkrét aktus. Az emlékezés, mely már a görög szavak és nevek kiválasztásával élvezet egy-egy mítoszhoz és korhoz, úgy uralja Csehy verseinek idejét, hogy a jelenidejűséget már-már kiszorítja belőlük. Ugyanúgy, ahogy Kavafisz erotikus költészetét, Csehyé is a fiatal férfitest bűvöletében fogant és allegorizálódott, a hármas meghatározottság: a szövegszerveződés, az erotika és a történelem egymást átjáró erőit kutatva. Az összefüggések metszéspontját jelzi a kötet-cím. A homokviharban átalakuló táj és a jelentések, vagy épp a szöveg rendjének gyors változása csak az egyik jelentésmezője e szónak, a „homok” ennél távolabbiakat is felvet. Az első a homoszexuálisok köznapi elnevezése, mely Csehy korábbi könyveit ismerve könnyen eszébe juthat az embernek – és amire most is találunk bőven példát a „férfiszaj-



hák alfelé”-től, a császárok „fenséges seggéig”. De itt még nincs vége a sornak: az ember mint homokszem a világegyetemben, a homokozó, mely a játék jól behatárolt tere, a homokóra, a homokszem a gépezetben, a homokszem a fogak között, a homok a szemben, és természetesen a sivatag a maga végtelenségével és ürességével mind-mind olyan képzet, melyeket a szövegek szép sorban ki is játszanak, a homokkal kapcsolatos köznyelvi fordulatokat idézik is.

Ebből a reflektáló, narratív-anekdotalizáló, filológusi szemléletből következik Csehy szikár, sallangoktól mentes, költői nyelve, és a verseire jellemző elmélkedő, gondolati jelleg, mely hol egy anekdotát, hol egy frissen látott-hallott zenei élményt, hol egy történelmi vagy mitikus eseményt, hol pedig egy-egy talált, antik szöveget mutat fel. Az átértelmezések és a kételkedés, mely az időt és a történelmet is érinti, garantálja, hogy ez a hang soha ne váljon kioktatóvá vagy okoskodóvá, és hogy ez a nem annyira ironikus, mint inkább rezignált beszéd mód a kötet végéig autentikus maradhasson. Csak drukkolni lehet, hogy Csehy Zoltán végigmenjen a legalább tíz éve kijelölt költői útján, melyhez az ő speciális tudására és felkészültségére van szükség, és melynek ez a mostani kötet az egyik igen fontos állomása.