

KÁNTÁS BALÁZS

# Fordulópont

KÁNTÁS BALÁZS

# Fordulópont

Esszék, tanulmányok, kritikák

Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó  
Budapest, 2014

A könyv megjelenését  
az Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Karának  
Hallgatói Önkormányzata  
támogatta.



A kötetet szerkesztette:  
Szabó Piroska

A borítón Salvador Dalí *Elfolyó idő*  
című festménye látható.

A szerző portréfotója  
Hegedűs János munkája.

## TEÓRIA – MI VÉGRE?

Esszék, tanulmányok

© Kántás Balázs, 2014

© Napkút Kiadó, 2014

## Kivonulás szövegből és létből

Nemes Nagy Ágnes utolsó verséről

### *A távozó*

*Hogy visszanézett, nem volt arca már.  
Hogy visszanézett.  
Akikben itt lakott, a maszkok,  
földdé mosódtak zöldek és a kékek,  
szétkent kupacban arcok, homlokok,  
hogy utoljára visszanézett.*

*S amikor hátat fordított,  
két szárnya  
röntgennel átvilágított  
tüdőszárny, olyan ezüst –  
és szét-szétrnyílott – centiméteres  
kis repülési szándék – s összezárult  
kilélegezve.*

*És láttam én,  
láttam akkor, hogy az enyém,  
nem másé, sajna, az enyém,  
két vállam közül távozott,  
akár az átvilágított,  
s a maszk nem takarta már, hogy visszanézett.*

A fenti vers Nemes Nagy Ágnes utolsó költői megszólalása. Verseinek összkiadása szerint a szerző *A távozó* címmel látta el 1990 elején írott művét, előrevetítve saját távozását, kivonulását a világból, csakúgy a létből, mint a költészetből.

A szöveg azért is megérdemli az olvasó kiemelt figyelmét, mert korántsem olyan egyszerű halálvers, melyben a költői beszélő számot vet addigi életével, majd önmagát a végre predesztinálja. Már a kötet első strófájában szembetűnő lehet a megha-

tározatlan alany, akinek *nem volt arca már, hogy visszanézett*. E körülhatárolatlan, távozófélben lévő entitás nem, pontosabban már nem rendelkezik arccal. Földdé mosódott minden arc, akikben a megnevezett létező valaha is *lakott* – a vonások semmivé foszlanak, de legalábbis homályba vesznek. A távozó még utoljára visszanéz, miként a költő elbeszéli, ám már csak az elmosódott, szétkenődött arcok személytelen, névtelen kupacát láthatja.

A második strófa valamennyire konkretizálja, jobban körülhatárolja a távozóként aposztrófált létezőt. Hátat fordít, majd röntgen világítja át – a felvételen a két tüdőlebeny két szárnyként lebeg a síkban. Szét-szétnyílik valamiféle *centiméteres kis repülési szándék*, majd a röntgennel átvilágított tüdő kilégzéskor összezárul. A távozó tehát talán metonimikus kapcsolatban áll magával a tüdővel, ezáltal pedig magával a lélegzés folyamatával is.

A harmadik, záró strófában a költői beszélő a ráébredés pillanatát örökíti meg. Ami, aki távozott, onnét és akkor, minden kétséget kizáróan az *övé* volt. Metonimikus kapcsolatban, adott esetben szimbiózisban létezett magával a költővel is. Nemes Nagy beszélője a *sajna* szót használja a rádöbbenés pillanatának leírásakor, ily módon a távozó entitást negatív konnotációkkal ruhazza fel. A beszélő *két válla közül*, a tüdőből (?) távozik az, amit a költemény nem nevez meg konkrétan; s a távozás e pillanata talán olyan, mintha magának a költői beszélőnek is szárnya kelne. A távozó úgy indul útnak, *akár az átvilágított*, tehát a tüdő, s ami fontos, nem takarja többé maszk. A maszk hiánya egyfajta kiteljesedésre, megmutakozásra, autenticitásra utal – a távozó az elszakadás által nyeri el valódi formáját, mutatja meg önmagát immár mindenfajta álca nélkül.

S itt, a vers végén, a szöveg univerzumából kilépve merül fel az olvasóban a végső kérdés: mi is az, ki is az voltaképpen, amit a költő nemes és burkolt egyszerűséggel a *távozó* megnevezéssel illet? A költemény három strófája úgy viselkedik, mint három stáció – három különböző állapotban jeleníti meg a néven nem nevezett létezőt, illetve a szimbolikus távozás történetét. Mint

minden versszöveg, nyilvánvalóan A *távozó* sem egyértelműen beszél olvasójához, hiszen éppen a kétértelműségek, a homályban hagyott részletek azok, melyek a vers poétikai erejét kölcsönzik.

Annyi már első olvasásra világossá válhat előttünk, hogy a csupán *távozónak* aposztrófált entitás metonimikus kapcsolatban áll a költői perszónával, gyakorlatilag azáltal tesz szert önálló létezésre, hogy kiválik a beszélőből, illetve *távozik* belőle. A távozás, a kilépés gesztusa által, mikor a *távozó* visszapillant, levetközi magáról az azonosításra szolgáló arcot, mely tulajdonképpen csupán maszk, felszíni látszat volt. A valódi, kiteljesedett létállapotban már nincs szüksége többé *arcra* vagy más evilági, emberi attribútumokra. Szárnyakat bont, megindul a transzcendens, az emberen túli felé, s innét néz vissza mindarra, amit bizonyára végérvényesen maga mögött hagyott.

Kézenfekvő felvetés lehet, hogy itt tulajdonképpen a lélekről van szó, amely mint afféle lélekmadár, elhagyja a testet, s bár még visszanéz egyszer, utoljára mindarra, ami valaha volt, amire valaha tartozott, véglegesen távozik a világból. A szárny motívuma, a repülési szándék, a beszélő válla közül való távozás is utalhat többek között erre, ám itt semmiképpen sem valamiféle szokványos, mondhatni banális lélektávozásról van szó. A lélek nem egyszerűen elhagyja a testet, amely távozása után immár halott. Azzal a paradoxonnal van dolgunk, hogy a költő még a tüdő röntgenképén keresztül látja azt, ami mindenképpen az *övé*, s akár pozitív, akár negatív konnotációkat társít hozzá, a lényéhez tartozik – ám mégis *belőle* távozik.

A tüdőrontgen talán rákos daganatot, visszafordíthatatlan elváltozást mutat, mely a halál – az életből való eltávozás előjele. Merész gesztus lehet egy ennyire konkrét olvasat feltételezése, ám ha figyelmesen olvassuk a költemény utolsó strófáját, a költői beszélő rádöbbenése, mely szerint a távozó *sajna, az övé*, szinte egyértelműen negatív jelentést hordoz. *Ami* a beszélőé, az visszavonhatatlanul hozzá tartozik, vele egybeforrt, mintha maga a sorsa lenne a testébe íródva. A végzetes betegség röntgenképen látható jele és a lélek, a távozó szellemi entitás mintha

egy és ugyanaz volna. A tudó belsejében látható szárnyak akár hiátusokként is értelmezhetők, gyanús foltokként, a múlás előjeleiként, melyek a röntgenképről s valós helyükről végérvényesen kitörölhetetlenek. A költő voltaképp önmaga felett is ítéletet mond, mikor felismeri, hogy a *távozó* létező immár végérvényesen hozzá tartozik.

Paradox jelenség ugyanakkor, hogy mikor a meg nem nevezett entitás – adott esetben a lélek – távozik a költői beszélőből, ő maga még él, hiszen hangsúlyozottan múlt időben beszél el a történetet. Nem lehet tehát a *távozó* a szó hagyományos, keresztény teológiai értelmében pusztán a lélek, mely a testet elhagyva megtér a túlvilágra. Bár a *távozó* egyértelműen metonimikus kapcsolatban van a beszélővel, még nem közvetlenül okozza, talán csak előrevetíti annak halálát. Lehetetlen volna, hogy valaki voltaképpen a saját halálát beszélje el, habár költői keretek között adott esetben még ez egy olvasási lehetőség lehetne. Itt viszont a költői beszélő még minden bizonnyal a realitás, a materiális keretek között létezik, mikor a vers által megszólal és elbeszéli, miként távozott belőle a megnevezetlen entitás. Talán azt mondhatjuk, hogy ami végérvényesen eltűnik a költő testéből, s egyúttal életéből, az lelkének, személyének egy darabja, melynek távozása által kevesebb lesz, s voltaképpen belép az elmúlás előszobájába. Ugyan közvetett módon azonosíthatónak látszik a *távozó* és a röntgenkép betegségre utaló jelei, ezáltal pedig gondolhatunk műtétre, erőszakos beavatkozásra, a *távozó* mesterséges eltávolítására, ám mégis olybá tűnik, a költői beszélő testének / lelkének egy darabja az, amely önként *távozik* a testből, a szubjektumból, magából a létből.

Egy másik, ugyanakkor az előbbiekhöz szorosan kapcsolódó olvasási lehetőség, hogy a *távozó* nem más, mint a remény, a véglegesen eltűnő remény allegóriája. A költői beszélőből véglegesen távozik a pozitív változásba vetett hit is – a röntgenképen feltűnő jelek által immár bizonyára tudja, hogy sorsa megpecsételődött, s idővel önmaga is *távozni* lesz kénytelen, a létből és a költészetből egyaránt. Ami még a *távozó* után a költői beszélőből megmarad, már csonka, egy részét elvesztett lé-

tező. A lényeg éppen az eltávozó, arcát levetkőző és még utoljára visszanező entitás és a megszólaló szubjektum metonimikus kapcsolatában rejlik. Azáltal, hogy a beszélő egy része távozik, legyen az lényének akár pozitív, akár negatív darabja, a szubjektum integritása visszavonhatatlanul megbomlik, sérül, s közelebb kerül a végleges megsemmisüléshez. Talán felesleges is test és lélek metafizikai szétválasztása. Amennyiben a lélek egy része távozik a testből, úgy a test is kétségtelenül megnyomorodik. A kivonuló entitás talán egyszerre azonos a lélek egy részével és a reménnyel, voltaképpen minden pozitív attribútummal, mely még célt, értelmet adott a költői beszélő létezésének.

Mint említettük, Nemes Nagy költői beszélője a vele metonimikus kapcsolatban lévő létező távozásával voltaképpen saját távozását is megelőlegezi. Nem elfelejtendő, hogy ezek a költő utolsó rögzített, hátramaradt szavai – az utolsó nyelvi megnyilatkozás, melyet költőként, a nyelvet művészi módon használó szubjektumként megtett. A költő nem csupán a materiális létezés keretei közül való kivonulását előlegezi meg, de voltaképpen a nyelv közegéből, autonóm világából való kivonulását is. A metonimikus kapcsolat itt megint csak nagy hangsúlyt kap. Azáltal, hogy a költői beszélő beszámol arról, hogy énjének, lelkének egy darabja lélekmadárként távozott belőle, talán nem csupán előrevetíti a saját elmúlását mind konkrét, mind pedig metaforikus, költői, nyelvi értelemben. Hiszen e vers szövege tartalmazza a költő utolsó ismert, rögzített, költészetként megszólaló szavait.

A vers által, a *távozó* kivonulásának lírai elbeszélése által, majd a vers befejezése, a végleges elhallgatás által a költő végül is a saját materiális és szövegbéli létét is felszámolja. Paradox módon a kivonulás, a távozás, a beszélővel metonimikus, tehát tőle lényegében elválaszthatatlan *távozó* után menetel egy térben és egy időben történik a múlt idejű események lírai elbeszéléseivel. A beszélő szubjektum pont azáltal számolja fel önmagát és vonul ki a szövegből és a létből, inicializálja saját költői halálát, hogy elbeszéli a történetet, majd végérvényesen elhallgat. Hiszen egy költői szubjektum csupán addig létezik, amíg *beszél*, s ha többé nem beszél, az voltaképpen egyenlő a saját világá-

ból történő kivonulással, tehát magával az elmúlással, a halállal. A fizikális halál pillanata talán nem egészen esik egybe a lírai értelemben vett halállal – miként Nemes Nagy Ágnes életrajzi eseményeiből ezt tudhatjuk is –, ám egy versszöveget olvasva elsősorban a költői, nyelvi értelemben vett elhallgatás, halál az, amely először eszünkbe jut.

Éppen ez a fajta nyelvi értelemben vett elhallgatás, önfelszámolás és halál az, amely megítélésem szerint többé teszi a szöveget egyszerű halálversnél. Nemes Nagy Ágnes e költeménye mesterien rántja egybe az elbeszélte távozás első olvasásra múltbéli idősíkját, valamint a költői elbeszélés jelenbéli idejét, illetve egyesíti az elbeszélés és az önfelszámolás, azaz távozás, kivonulás gesztusát. A *távozó* ritka beszédmódban megszólaló, ugyanakkor méltó befejező megnyilatkozása egy lírai életműnek – s bár utána csupán a költői csend következik, a szöveget újra és újra elolvasva talán egyre tisztábban hallhatjuk a költő utolsó szavait.

## A hömpölygő elmúlás – immár testközelben?

Gondolatok Géher István egy verséről

„... a víz a leggonoszabb ...”

*micsoda beszéd? fél év – s már kiárad,  
hömpölyget lombkoronát, tetemet,  
mossa a partot, s ami rajta száradt,  
beszívja magába, levelet ereszt  
a gát alá, lazítja, átszivárog  
a réseken, kő kövön nem marad,  
ha csábítják sustorgó vallomások,  
ilyen vízen hajózni nem szabad.*

*eveznél? jó dolog, de csónakázás  
asztaltól ágyig? örvénylik szobád.  
elúszik minden, mert ez nem beázás,  
ez árvíz, ennek nincsen ne-tovább...*

*folyjon tehát? az életeden átereszted?  
ám pusztítson /ha kell/: övé kurafi tested.*

Géher István „*Új Folyam*” című, 1998-as verseskötetének nyitóverse<sup>1</sup> – a költőre, s főként kései életművére természetesen oly jellemző módon – klasszikus shakespeare-i szonettformában íródott. A szöveg három egységből áll össze, egy nyolc, egy négy, majd egy kétsoros tömbből, az úgynevezett kódából. Ezen egységek pedig nem csupán strófikai és metrikai alkotóelemei a versnek, de egyúttal remekül szerkesztett gondolati egységeket is alkotnak.

Géher itt is a rá jellemző, megszokott kontemplatív-meditatív, alanyi költői hangvételben szólal meg, mindezt poétikájára szintén jellemző önmegszólítással kombinálva. Bár első rá-

1 Hivatkozott kiadás: GÉHER István, „*Új folyam*”, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1998.

nézésre a szöveg nem egyéb, mint afféle alanyi költői meditáció, kissé talán túlzottan is filozofikus lírai merengés az emberi létezésről *mint olyanról*, mely nem igényel ennél sokkalta mélyebb, rétegzettebb értelmezést, a felületes olvasó e téren könnyedén csalatkozhat. Mert bár a szöveg alapvetően egyszerű lírai építőkövekből áll össze, mondanivalója, ha és amennyiben van ilyen, illetve a benne elrejtett irodalmi utalásrendszer annál jóval összetettebb, mintsem hogy ilyen röviden a végére járhatnánk.

A vers központi költői képe és szimbóluma nemes egyszerűséggel a víz, pontosabban az árvíz, a mindent elsöprő és elsodró, már-már apokaliptikus méreteket öltő áradás. Abszurd, szürrealisztikus árvíz ez, mely a költői szubjektumot nem akárhogyan éri, hanem saját otthonában, élettere legprivátabb színhelyein: szobájában, ágyában. Miként azt az egyes szám első személyben megnyilatkozó beszélő önmagát megszólítva deklarálja nem kevés (ön)íroniával – ebben a szituációban nem lehet evezni, csónakázni, itt olyan víz önti el a szobát és az egész életet, amely mindent elsodor, nem ismer megálljt, amely ellen nem lehet, de legalábbis hasztalan volna védekezni. Nem valamiféle aprócska beázás vagy csörepedés az, miként azon a beszélő ironikusan mereng a második szakasz vége felé. Sokkal inkább csillapíthatatlan ár, már-már egyenesen a bibliai özönvíz, amely bizonyára a beszélő egész személyes életét szimbolizáló szobát, e privát életteret előnti – pusztító ár ez, mely végül nem kímél senkit és semmit, a szoba és vele az egész élet örvények közepete válik semmivé, az elmúlás élménye pedig, ha a költő azonnal nem is kénytelen még megtapasztalni azt, mindenképpen testközelbe kerül...

Amennyiben a szöveget líraretorikai szempontból kíséreljük meg értelmezni, úgy szembeűnő az a mesteri fokozás, mely a három – a shakespere-i szonett verstani sajátosságaiból fakadóan egyre szűkülő terjedelmű – szerkezeti-gondolati egységben megfigyelhető. Az első nyolc sor a kérdésselvetés, a meditáció, illetve a helyzet konstataálásának fázisa – a beszélő itt még viszonylag nyugodt, ugyanakkor hitetlenkedik is: „*micsoda beszéd? fél év, s már kiárad...*” – kérdezi Géher István versbéli al-

teregője, majd ugyanezen (persze viszonylagos) nyugodtsággal állapítja meg, hogy a partot mosó árvíz szinte mindent elkerülhetetlenül elsodor. Tudja, hogy veszélyes közelségben, immár testközelben van az elmúlás, látszólag mégis megőrzi hidegvérét, egyúttal el is távolítja magától a fenyegető veszélyt, s mintegy bölcselkedve-morfondírozva konstatálja: „*ilyen vízen hajózni nem szabad*”. De hogyan is kerülhetné el az ember, hogy az élet vizén (e kontextusban az emlegetett árvíz nem csupán a halál mindent elemésztő, de egyúttal szükségszerűen az élet kiismerhetetlen irányokba áramló vize is), hiszen ahogyan az antik mondás tartja, *navigare necesse est*, legyen szó bármilyen háborgó vizekről is. A ráeszmélés után következik a második, immár csupán négy fegyelmezett sorba szorított fázis: itt a költői beszélő már nem tudja eltávolítani magától azt, ami szükségszerűen testközelbe került. „*Eveznél?*” – kérdezi magától, mintegy elviccelve a dolog súlyosságát – a költői ironia mindig valamiképpen a túlélés eszköze és záloga is. Erre természetesen nincs lehetőség, hiszen az árvíz már ott hömpölyög a szobában, és mindent magával sodor, miként azt a beszélő – még mindig viszonylag nyugodtan, ám a fenyegető jelenség közelségét tudomásul véve és abba méltósággal beletörődve kimondja: „*ez árvíz, ennek nincsen ne-tovább...*” Sztoikus megállapítás, ugyanakkor bátor felismerés is. Hiszen nem kevés bátorság kell ahhoz, hogy valami létünket közvetlenül fenyegető elem elől ne elmeneküljünk, hanem tudomásul vegyük a közelségét, sőt, adott esetben szembeforduljunk vele. A Géher-vers e fordulata afféle sztoikus bátorság, s itt lépünk át a líraretorikai értelemben vett harmadik fázisba: a kóda utolsó két sora már nem sztoikus, sokkal inkább rapszodikus hangnemben szólal meg, nem kevés, ám semmiképp sem eltúlzott pátoszt magában rejtve. Az utolsó két sorban a lírai szubjektum kardinális kérdést intéz önmaga felé, s talán ez a kérdés a vers legfontosabb momentuma is: „*folyjon tehát? az életeden átereszted?*”, ezzel mintegy jóváhagyva a pusztító ár önnön életén való átfolyását. A válasz – kimondatlanul, félig kimondva is igenlő. Az ember gyarló, „*kurafi teste*” pedig mindenképpen ki van szolgáltatva az áradásnak, az elmúlásnak, akár



akarja, akár nem – Géher István versbeszélője e tényt pedig méltósággal képes elfogadni, bár e méltóságteljes elfogadásba olybá tűnik, nem kevés dac is vegyül. A lírai szubjektumnak nincs más választása, mint átengedni önnön életét a nála sokkal erősebb árvíznek – ez azonban nem jelenti azt, hogy a dolog kikerülhetlenségének elfogadásával együtt ne kísérelne meg ellenállni a pusztításnak, hiszen az emberi életosztón olykor mindennél erősebbnek bizonyulhat. Ez a fokozási stratégia és ellentmondásos lezárás, a sztoicizmus és az ellenállás keveréke a két utolsó sorban kölcsönzi a vers kivételes líraretorikai erejét.

Ha a képköltési technikák felől kíséreljük meg olvasni a szöveget, láthatjuk, hogy a versben felvonultatott képi eszköztár tradicionális, első pillantásra talán kevésbé invenciózus. Az árvíz toposz, mondhatni bevált és jól használható költői kép – gyakorlatilag bővebb magyarázatra sem szorul. A kép primer szinten itt is pontosan ugyanezt a jelentést hordozza – az elmúlás, az enyészet, s végül persze az elkerülhetetlen halál szimbólumaként érthető. A felszínen látszólag könnyen olvasható vers azonban további mélyrétegekkel rendelkezik, a kép- és szimbólumrendszer pedig sokkalta összetettebb, mint azt első olvasásra gondolhatnánk. Bár nem túlzottan feltűnő – Géher István költészetére egyébként annyira sosem volt jellemző a vendégszövegek túlzottan explicit jelenléte –, s első ránézésre könnyedén átsiklik felette az olvasó, maga a költemény lényegében nem más, mint egy Shakespeare-parafraíz, de legalábbis erős intertextuális, pontosabban ez esetben hipertextuális viszonyban áll a nagy angol drámaíró egyik legismertebb művével, a *Hamlettel*.

Maga a forma ugyancsak allúzió a nagy angol szerző műveire, anélkül is, hogy a szöveg bármelyik konkrét Shakespeare-műre referálna – miként az már az elején is említésre került, nem kell hozzá különösebb verstani-strófikai műveltség sem, hogy az olvasó számára hamar feltűnjön: shakespeare-i szonettel van dolga. Géher által igencsak kedvelt forma, s meglehetősen nagy fegyelmet is kíván – kismesterek ritkán nyilatkoznak meg benne átütő sikerrel, hiszen a tizennégy meghatározott rímképletű sor mindenképpen korlátok közé szorítja a költői üzenetet. Nincs

helye a mellébeszélésnek, s ezt a fenti szonett szerzője / beszélője is tudja jól. S már anélkül is alludál a forma névadójára és legjelentősebb költőjére, hogy a szerző konkrét műveit bármilyen módon behozná az értelmezés játéktérébe. Ez a pusztá verstani forma által generált intertextualitás, mondhatnánk. Ám a formán, a kimondás metrikai *hogyanján* túl ez esetben sokkalta érdekesebbek és hangsúlyosabbak a tartalmi elemek.

A Shakespeare-drámában éppen az egyik sírásó szájából hangzik el az a mondat, mely a Géher-vers címét és zárlatát is magában foglalja egyszerre: „*a víz a leggonoszabb pusztítója ennek a mi kurafi testünknek, ha meghalt.*” Erre az egyetlen mondatra utal vissza hipertextusként Géher István egész versének szövege, persze valamennyire átértelmezve azt, hiszen itt a víz nem csupán a halott, de a még élő test esküdt ellenségeként jelenik meg. A szöveg első olvasásra nem túl szembetűnő, ám mégis jól érzékelhető intertextuális vonatkozási rendszere az sarkalatos pont, mely egyébként líraretorikailag is sokkal mélyebb dimenziókat nyit meg, mint a mindent elsodró árvíz kisé tradicionális képe és az ugyancsak hagyományos költői megnyilatkozásformának tekinthető alanyi-önmegszólító hangnem. Ha tehát tüzetesebben megvizsgáljuk, a szóban forgó vers egyik fő szövegszervező elve, a *Hamletre* vonatkozó szövegeköttség által a Shakespeare-kutató költő (s Géher lírája esetében aligha kell kételkednünk a költői beszélő és az életrajzi szerzői én bizonyos fokú azonosságában) maga is Shakespeare-hőssé lényegül át a vers belső világában – abszurd módon itt és most, ebben a versbe zárt pillanatban a (sosem-volt és sosem-lesz) öreg Hamlet szól a mindenkori olvasóhoz, aki kissé cinikus, kissé sztoikus-meditatív hangnemben immár megbékélt önnön látszólagos vereségével, de legalábbis ez esetben a lassú emberi elmúlás szükségszerűségével és visszafordíthatatlanságával.

A Géher-versekre oly jellemző önmegszólítás ezúttal lényegében nem más, mint a költő önmaga felett mondott ítélete, mely azonban nem feltétlenül súlyosabb, mint a bármely más emberi lényt sújtó egyetemes ítélet, s kimondása egyáltalán nem jelenti azt, hogy a beszélőben egyáltalán ne lenne meg az

ellenállás szándéka, a fentebb említett, mindennél erősebb élet-ösztön. Ez pedig még az idővel mindent elsodró árral, az emberi öregedéssel, a fizikális hanyatlással is képes felvenni a harcot, még ha győzelmet szükségszerűen nem is arathat felette. Az elmúlás pusztító árja a szöveg világában ugyan már a beszélő közvetlen közelében jár, de még korántsem döntötte le a lábáról. A megmásíthatatlan tények tudomásul vétele nem azonos a küzdelem itt és most történő feladásával. A valóság méltósággal történő elfogadásának verse ez, ám semmiképpen sem az elmúlásnak történő azonnali, feltétlen, egyúttal a méltóság elvesztésével is együtt járó önmegadásé...

Ami a szöveg végső üzenetét illeti, az mindent összevetve végtelenül pesszimistának hathat. Mivel azonban többrétegű versszöveggel van dolgunk, ez csak az egyik lehetséges üzenet, amellyel szemben ellentétes értelmezéseket is megfogalmazhatunk. A személyes, alanyi és az egyetemes emberi perspektíva végül egymásba olvad – az „öreg Hamlet”, e furcsa, irodalmi szempontból is paradox, abszurd és (ön)ironikus alak tulajdonképpen önnön (szövegbéli) létezésének abszurditását fordítja szembe a mindent és mindenkit elérő elmúlással. Le nem győzi, meg nem kerüli ugyan, hiszen erre senki sem lehet képes, de ideiglenesen talán kijátssza azt. Aki pedig időt nyer, életet (az irodalmi szöveg örökkévalóságán keresztül egyúttal valamifajta öröklétet?) nyer – a vers ezen olvasási lehetősége pedig már is több optimizmusra adhat okot, mint azt a mindenkori olvasó elsőre gondolná...

## Költő a paradigmák felett

Bíró József költészetéről három tételben

### 1. A paradigmák fölé emelkedő költő, aki néven nevezi a dolgokat Bíró József *Kisfontos* című verseskötényéről

Bíró József *KISFONTOS* című verseskötetében is a neoavantgárd tradícióját a mai napig konzekvensen reprezentáló költő. Tizennyolc tipográfiaileg izgalmas, öntörvényű versét a társadalmi elkötelezettségű költészet megújított, nélkülözhetetlen, s remélhetőleg az irodalmi kanonizációban a régi, kiérdemelt helyét ismételtnyerhető originális, autentikus versbeszéd jellemzi, uralja. Az új-avantgárd művészet – öntermészetéből adódóan – következetesen vállalja a leplezetlen szókimondást, az (aktuál)politikai anomáliákra való éles reflexiót, még akkor is, ha ezt látszólag burkolt, implicit formában teszi. Köztudottan így van ez az 1960-as / 1970-es évek óta, amikor az ilyen elhivatottságú költők megkezdték működésüket, s a kádárista félkemény – (?) – diktatúra ellen fellépő művészekként, nyílt lázadásuk az értelmiségi véleményformálás egyik legerősebb platformjaként szolgált. Nem féltek kimondani, hogy a rendszer, amelyben birodalomnyi ember él, hazugságokon alapszik, s Magyarország – gyarmati státusza ellenére kivételesnek mondhatott – gulyás-kommunizmus-jóléte kétségkívül vízió, miként a szabadsága szintúgy ócska illúzió. Ekkoriban megvoltak az ilyesfajta (költői) pörös kiállítás veszélyei, azonban Bíró József már pályája elején is bátran, következetesen felvállalta ezt az attitűdöt, nem törődve a következményekkel, miként ezt a mára immár részben eltávozott, vagy az éppenséggel még ma is köztünk élő, időszedő nemzedék java-szerzői tették, ellentétben az alkalmasint így-úgy, utólag egy igencsak érthetetlen-leegyszerűsítő, *spontán*-gestussal a jelzett hagyományhoz megfontolatlanul, indokolhatatlanul hozzácsapott-csatolt alkotókkal.

Amennyiben megkíséreljük értelmezni a kötet címét, illetve a 18-ból 16 vers címének előtagjául szolgáló *kisfontos* mű-

fajmegjelölést, úgy számos interpretációs lehetőség adódik. Egyrésztől kínálkozik az ironikus olvasat, amely szerint a költő saját opusait látszólag degradálja, jelentéktelen színben tünteti fel, kifigurázva ezzel a váteszi szerepet, vagy legalábbis sejtetve, hogy pontosan tisztában van azzal, versművei jó esetben! – maximum – *kissé* lehetnek bárki számára *fontos* szövegek, hiszen nem olyan korban élünk, amikor a költészet széleskörű hatást jegyezhet. Másrésztől, ha elvonatkoztatunk a prekoncepcionálisan ironikus közelítéstől, a *kisfontos*, mint a költő által teremtett sajátos lírai műfaj, mutatis mutandis, olyan verseket jelöl, amelyek tömören, szentenciózan, alkalmanként rejtjelesen, ám nem megoldhatatlanul-nehezen-dekódolhatóan juttatnak el mondanókat az olvasókhoz az **őket** körülvevő zord világról, felhívva a figyelmet *az összetevők* jól látható manipuláltságaira. A *kisfontos* megjelölés *kis-* előtagja magában hordozza azt az eshetőséget is, hogy a veretes költemények, a szerzői intenció ellenére sem feltétlenül lelik meg értő közönségüket. Bíró József versei tehát a palackposta elvéhez hasonlóan is működhetnek, ezen esetben a közlés és a közlés szándéka világos, s abszolút a véletlen függvénye, hogy a sors(á)ra bízott mondanó valaha is *célba* jut-e. A költő heroikus és határozott elszánással vállalja a meg-nem-értettség, de akár a félreértettség kockázatát is, különösen azáltal, hogy kora irodalmi trendjeit, pillanatnyi divatjait nem veszi figyelembe, hanem ezeken felülemelkedve kimondja a durva, kendőzetlen igazságot arról, amiről változhatatlan természeténél fogva nem hallgathat, nevén nevezi a dolgokat, melyeket vallott missziójától vezéreltetve néven kell neveznie. *Kisfontosai* a szomorú tényeket sokoldalúan prezentáló textusok, szembehelyezkednek mindennemű mellébeszéléssel, álcázással, maszkírozással, ködösítéssel, kérlelhetetlenségük sokak számára kínos, kellemetlen, kényelmetlen lehet.

A megszólított(ak) nem okvetlenül *az általános* olvasó(k), hanem többnyire az a személy vagy azok a személyek, akik a szennyes elfedésén, a hamisság, az álságosság fenntartásán, önző-önös érdekeik mások kárára történő érvényesítésén munkálkodtak, munkálkodnak a mai napig. Így tehát az inkriminált

szövegek bizonyos, konkrétan ugyan meg nem nevezett, de a költő által körvonalazott *perszónák* számára is igencsak *fontos*-nak bizonyulhatnak, ezáltal pedig lehetetlen megkerülni őket. E *kisfontosak* éppen ezért nem pusztán fikcionális szövegek, miként a kortárs magyar líra nagyja, hanem minden *ízükben* a valóságról referálnak, némely szöveghelyeken az önéletrajzi motívumoktól sem mentes módon.

A **KISFONTOS** című verseskötet póre-fesztelenséggel beszél az egy-párti múlt diktatúrájáról, rávilágítva annak iszonytató borzalmaira, valamint az elhivatott értelmiségi, a gondolkodó-véleményformáló ember / művész – per definitionem – elnyomatásáról, megaláztatásairól.

Aki nem hitt a rendszer ideológiájában, haszonelvi alapon megalkuvóvá nullázhatta magát, a tanúságtevő költő azonban szívós következetességgel ellenáll(t) a mézesmadzagos csábításnak. **ÉGZENGÉSTŐL – ÉGZENGÉSIG** című, vízesésszerűen zuhogó, hosszan áradó nyitóversének alábbi fragmentuma a korszak részbeni katalógusát adja:

„ – *csengőfrászoskonceptióspere***PIÓKERIGNÁC**os –  
 ... – **ÁV**Hosdisinternálásos**REF**es – ...  
 – *kulákkányilvántásospadlásésöprésesverésselistszbeeröltetéses* –  
 ... – *arccalvasút felésnagyoktóberisrecskikényszermunkatáboros* – ...  
 – **1956**os – (, ellen ’) – *forradalmárkivégzőséletfogytiglanosdis* –  
 ... – *békekölcsönösháromévestervesötévestervestársbérletesítésesszénutalványos* – ...  
 – **A. B. SABIN**cseppes**IKKA**ségélycsomagokisdobosos –  
 ... – *háborúsveteránpartizánna minősítettekfelkutatósMHSZ*versenyos – ...  
 – *őrsinaplótíróüttörőpajtásoknakvöröscsepelesélménybeszámolás* –  
 ... – *faliújságosgyűjtsdapapírtésafémetMÉH*telepmozgalmáros – ...”

A költő nem csupán archivál-élelkezik, inkább jelenvalóvá teszi mindazt, ami a kollektív emlékezetben *lakván* homályosul. Bíró József minden kétséget kizáróan nagyszerű auktor, aki a neoavantgárd költészet eszköztárával professzionálisan bánik, kényes az árnyalatok *bemutatására*, a tradíció életben tartására, sőt, látványosan meghaladja a sokak által elavultnak tartott hagyományt.

Bár a **KISFONTOS**-kötetben kevésbé mutatkozik, ám megemlíthetjük, hogy költészetében jókora helyet foglalnak el az ázsiai irodalmi műfajok, nevezetesen – többek között – a haiku, s annak magyar szellemi talajba plántált, az avantgárd eszközeivel életésített egyedi változatai. Ezt **ASIA**, **KADO** és **MUKKE-UM SI** című korábbi kötetei példázzák.

Szerzőnk a történelmi távlatból lassan átsiklik az aktuálpolitika kissé rázósabb mezsgyéjére. Íme, a **KISFONTOSAMINDENKORIHATALMIELITEKNEK** című esszencia. – (A főszövegben a magánhangzók helyén hiátusokat hagyó, a címet a tartalomjegyzékben feloldó vers. Amúgy ez a *sifrírozó* metódus a kötet egészen végighúzódik.) –

**KISFONTOSAM ND NK R H T LM L T KN K**

----- (!) FIGYELEM - (!) - FIGYELEM (!) -----

... e – rőst ... vi – gyáz – za – ... (!) ...  
- ... *ha már ... könnye is ... kifogy ...* -  
: *ma* – ... – hol – nap ... : öl – ni ... (!)

Tehát e haiku immár nem a történelmi múltat kutatja, hanem a mai közállapotainkra reflektál. A közbeszéd poétikai eszközökkel történő magas-irodalomba emelése a régtől felvállalt és megingathatatlan küldetésstudatról tesz bizonyosságot.

A **KISFONTOS** verseit tovább olvasva még inkább konkretizálódik az avantgárd lírai eszköztár által kódolt költői közlés, s szembesülhetünk azzal, hogy itt nem csupán valamiféle pillanat-érvényű megállapításokkal van dolgunk. Bíró József költészetében meghatározó módon jelenvaló a gyökeres magyarság-identitás, a hazája iránti kiolthatatlan szeretet, s a szülőföld gyászos sorsa miatt érzett mardosó fájdalom, miként arról további munkái mellett a **KISFONTOSAZIDENTITÁSRÓL** minimalista, mágikus, s egyúttal a végletekig szókimondó költeménye is tanúskodik:

**KISFONTOSAZ D NT T SR L**

--- ceruzával lejegyzett kéziratból – 2004 székelyteljes decemberéből ---

**MAGYARUL  
GONDOLKODOM  
MAGYARUL  
ÁLMODOM  
MAGYARUL  
IMÁDKOZOM**

**m i v e l h o g y  
M Á R  
FOGANTATÁSOM  
PILLANATÁBAN  
MAGYARRÁ  
MÁRCIUSODTAM**

( nemzetbiztonsági kockázat ... **maradtam** )

S itt kristályosodik ki a **KISFONTOS** összetett, kellő alapos-sággal történő olvasása esetén félremagyarázhatatlan üzenete: nem engedhetjük meg magunknak, hogy a gyászos történelmi időkre, majd a magát kommunistának / szocialistának aposztrofáló diktatúra borzalmaira ne emlékezzünk, mert a diktatúra ethosza él, korántsem sorvadt el. Bíró József nem rejti véka alá szkepticismusát, nem igazán hisz ama jelenség valóságában, amit ma *rendszerelváltás* névvel illetünk. A megszálló Szovjetunió összeomlását követően újfajta uralom következett el, a globalizáció mindenhatósága, a *megzabolázhatatlan* vadkapitalizmus, s ezzel a manipulált pénzdiktatúra. Hiába a *levegősebb* szólás-szabadság, az intézményesítetten-önjáró elnyomásnál bizonyos szempontból rosszabb az olyan szisztéma, ahol a véleményformáló, s írig-ellenzéki művész szavait immár *leírják*, mondandói



Posztmodernnek titulált korunkban mindenképpen nagyra-  
becsülésre méltó kurázi, elszánt, kivételes költői vállalkozás az  
ilyen tematikájú verseket nagy nyilvánosság elé vinni.

A **KISFONTOSDEHUMANIZÁCIÓI** című költemény  
tanúsága szerint a minket körülvevő világ, ad absurdum az im-  
már feldühödött, az emberiséget ordas-bűnei miatt végleg elha-  
gyó Isten üzenete az ember számára egyszerű, profán, ugyanak-  
kor a lehető legsúlyosabb: „**PUSZTULJON HÁT ...!**”. E (vég)  
ítélet kizárólag egyképpen értelmezhető, legutolsó intés az em-  
ber felé, hogy léte feltételeinek módszeres felszámolása helyett,  
amíg még nem késő, tegyen hathatós, határozott lépéseket,  
s rögvest kezdjen hozzá az életet okosan szolgáló változtatások  
munkálataihoz, ez esetben talán lehetséges a bűnbocsánat.

A kötet utolsó, a szerző által **a mindenkori besúgó(já)nak**  
ajánlott opusa az **ISZONY**. Ezúttal a költő a humán-közösség  
egyszerű részeseként deklarál, megfogalmazván masszív véle-  
ményét:

### ISZONY

--- *allegro ma non troppo* ---

( - **a mindenkori besúgó ( m ) nak ajánlom** - )

... ' *minthogy ... már tiprattad ...*  
*reves ... glóriádat ----- :*  
*növessz ... a ... mennyboltig*  
*... teketóriákat ! : ----- :*

... *hiszen ... jőnek még ... új ...*  
*s majd' újabb kurzusok ----- :*  
*„ nyelve d' ” --- tapétázni ...*  
*: ----- : jutnak ... obulusok !*

Az idők, a „*kurzusok*” változnak, az emberi természet, s vele  
párhuzamosan az emberfia megalkuvásai, becstelenségei azon-  
ban úgy tűnik, velünk maradnak. Az intranzigens költő nem  
tehet mást, mint szavai erejével ellenáll: *mindennek / minden-*  
*kinék, – ami / aki* a humanista értékrend ellen prédikál, azzal  
szembeszegül s megkísérli az ugrásra kész szörnyet cselekvés-  
re ösztökélni. Nemkülönben itt is felvetődik a máig lezáratlan  
ügynökkérdés, ám a vers értelmezési horizontja ennél jóval tá-  
gasabb. A költő sorsa adott, szükségszerű a bukás, hogy együtt  
haljon / távozzon az elgyötört, a rezsím által tudatosan, célzo-  
tan eltiportakkal. De eme exitus, a permanens lázadás intenzi-  
tása által, erkölcsi értelemben felmagasztosul.

A **KISFONTOS**-kötet azért is mutat túl mind a neoavant-  
gárd irodalomtörténeti paradigmáján, mind pedig a közéleti-  
képviselési költészet műfaji korlátain, mert nem csupán a már  
megélt időszakok dokumentumértékű lenyomata, avagy a ké-  
tes jóslások ellenében, azok mellőzésével, a racionalitás jegyében  
előrelátható holnap nyilvánvaló problémáira történő költői  
reflexiók gyűjteménye. Bíró József számára ez a speciális poeti-  
ca licentia eszközként szolgál, a tipográfiaileg igencsak sokszínű  
technikák, a több helyütt fellelhető elliptikus szerkesztésmód,  
a látszólagos rejtjelezések fontossága, funkcionalitása látnivaló,  
egyértelmű, – azonban a hangsúly a kikerülhetetlen tudatáson  
van, s korántsem az a leglényegesebb kérdés, mely irodalomtör-  
téneti paradigmába illeszthető-illesztendő a költő s életműve.  
Erővel, életigazságokkal teli versei nem csak emlékeznek-émlé-  
keztetnek, dokumentálnak; ennél jóval többet tesznek. Hivatot-  
tan, érvényesen szólalnak MINDÜK helyett, akik nem tudhat-  
nak a maguk érdekében szólni. Ezért aztán Bíró József lírájára  
pontatlan meghatározás a képviselési költészet. A költő nem  
csupáncsak *képviseli* „azokat” – (!)-. A képviselés – nota bene  
– alá-fölérendeltségi viszonyt feltételez. Viszont a **KISFONTOS**  
alkotója ezen a mintán magától értetődően, könnyed egyszerű-  
séggel, természetességgel túllép, ez adja a kötet megkérdőjelez-  
hetetlen becsét. A költő nem a sokaság felett áll, *nem képviseli*  
őket, mint valamiféle (ki)választott tisztségviselő, hanem közlé-

jük áll-sorol, s ha úgy kívánja a helyzet, póztalan, teljes odaadással a helyükbe lép. Nem hezitál, nem *méricskél*, nem taktikázik, nem latolgat privát szempontokat. Határozott. A politikai-költészet definíció pedig ugyancsak nem helytálló a **KISFONTOS** esetében, merthogy a szerző kellő bölcsességgel, méltósággal, elegánsan kerüli ki a preferenciális, ajánlott direktívák, ideológiák posványát.

Paradox módon, a politikák felett álló politikai költészet ez. Bíró József kortárs lírikusaink egyen-mezőnyéből kiemelkedő költő, oldalak felett álló humanista alkotó, aki az adódó embertelenségek idejében, s egyebekkor szintúgy, látszólagos szkepticizmusa ellenére, hisz az egyetemes erkölcsi értékekben. Pontosan tudja, s kíméletlenül le is írja, hogy az egyén, teremtett-természetéből adódóan, óhatatlanul esendő. Ostoroz, korhol, egyszerre profetikus váteszköltő, a megnyomorított-szenvedő tömegekkel sorsközösséget vállaló plebejus, s adott esetben, szükségképpen, ha a tisztesség úgy kívánja, proletárköltő is egy személyben.

*Kíméletlensége*, félelmet, alkuvást nem ismerő szókimondása ellenére, versei mélyén ott munkál az embertársai iránti mérhetetlen szeretet, mely a **KISFONTOS** tizennyolc versét elolvasva, minden megénekelt szörnyűség, borzalom, minden pontosan nevéen nevezett silányság(unk) ellenére, reményt adhat a humán értékek továbbörökítésére egy olyan korban, amikor nem divat hinni a pénz mindenható hatalmán kívül immár szinte semmiben.

(Azt már csupán *apró* ráadásként, mintegy adalékként, ám mindazonáltal nem melleleg jegyzem meg, hogy Bíró József az utóbbi huszonöt esztendőben haikui, vizuális-költészeti munkái révén és performance-művészként is világhírnévre tett szert.)

## 2. A történelem mögöttes tartományai – akkor és most? Értelmező sorok Bíró József PAX VOBIS ... PAX VOBISCUM című verséhez

PAX VOBIS ... PAX VOBISCUM

- az 1956os forradalom és szabadságharc mártírjainak emlékére -

röptet ... a szél ... kócpihéket  
... - *jegenyék csúcs – magasában* - ...  
festek egüinkre - ... - álomi – kéket  
... s - *átkelni* - ... csónakot ... százat ...

cellája mélyén kushad ... a NYÁR  
... *áristomában* ... az ŐSZ is ...  
EGYIKNEK ... - *megváltó* - golyó – halál  
... MÁSIKNAK ... *bitófa* ... (- *kőrís* -) ...

lelövetettek - ... - felkötöttettek  
... - : *jeltelen* – sírjaik ... *sírnak* ...

s *ti* ! ... ha 'kik gyertyát gyújtani mertek !?  
... - : ... *hány arca van még* ... a ... *kínnak* ... ?

( 1986 )

Bíró József PAX VOBIS ... PAX VOBISCUM – *Béke nektek ... béke veletek* – című verse a kortárs magyar közéleti költészet lenyűgöző, páratlan gyöngyszeme. Habár a szöveg 1986-ban, az 1956-os forradalom és szabadságharc harmincadik évfordulójának alkalmára íródott, az elmúlt huszonegynéhány év nem erodálta, erejéből, aktualitásából mit sem veszített.

A vers nyitóstrófiája első olvasásra látszólag nosztalgikus-idillikus képsort tár az olvasó elé, habár a *kócpihék* víziója a *jegenyefák csúcs-magasában* értelmezhető akár borús előjelként is – talán éppen az akasztásokhoz használt kötelek szösz-maradványait fűj-

ja a szél, a jegenyék pedig nem mások, mint akasztófák. Ez azonban nem egyértelműsíthető, így az interpretáció a mindenkori befogadóra hárul. A hihetetlenül tömör két kezdősor után szólal meg a lírai beszélő egyes szám első személyben: *álomi – kéket fest az égboltra, és csónakokat, az átkeléshez. Álomszerű kékség tétéleződik a sötétlő (?) égbolt ellenpontjaként – itt maga a költői beszélő lép fel a tények / képek megváltoztatásának intenciójával. A csónakok nyilván a túlvilágra való (csendes) átkelés eszközei. A lírai beszélő kegyeletet gyakorolván lép be ezen sejtelmes, békés, második-harmadik látra azonban baljósnak tárulközó lét-képbe – felülbírálja az áldozatok felett kimondott ediktumot, s aféle szentségtörő gesztussal, nem várt teremő-cselekedettel megadja nekik a már rég' kijáró végtisztességet. Mintegy rehabilitálja őket. Megváltoztatja az előre kitervelt ítéletek gyalázata nyomán haragját mutató égszint, s metaforikusan rendelkezésükre bocsátja a túlvilágra, a mennybe lehető átkelés szimbolikus eszközeit. A száz csónak megjelenítése tehát tovább sűríti az atmoszférát – tömeges kivégzéseket, tomboló vérengzéseket sejtet, ám a prédául dobottak, mert másként nem, hát a költői beszéd teremőereje révén részesül(het)nek az idéző-gyász méltóságában.*

Ha egyszerű referenciális olvasatra teszünk kísérletet, mondhatnánk talán kissé banálisán, hogy az 1956-os forradalom és szabadságharc mártírhálált halt hőseiről van szó már a vers első strófájában is, hiszen a költő programszerűen kinyilatkoztatja, hogy művét nem titkoltan a forradalom harmincadik évfordulójára írta. Igen, ez az értelmezés természetesen helytálló a maga szintjén, de meglehetősen keveset mondana a vers, ha az interpretációs lehetőségek ennyiben kimerülnének. Ám sokkal összetettebb, mélyebb üzenettel van dolgunk. Nem beszélve arról, hogy evidensen más konnotációkat hordozott e vers a keletkezése idején, 1986-ban, és attól részben eltérő, további fontos másodlagosságokat is magáénak könyvelhet el a rendszerváltozás (?) utáni értelmezési horizontban, immáron évtizedekkel a megírását követően.

Azonban, hogy elmélyülhessenek az interpretációs lehetőségek, eme felvezetés után most lépünk tovább, s vizsgáljuk meg, gondoljuk át, *fejtsük fel* a második versszak mondandóit.

Az antropomorfizált, valamint tipográfiaailag is kiemelt toposzok, a *NYÁR* és az *ŐSZ* stílszerűen *cellában és áristomban kushadnak – az egyiknek golyó – halál jut, a másikkak pedig bitófa ... (– köris –)*. A halál ez esetben, nem meglepő módon: megváltás. Bíró József költői beszélője nem magyarázza túl a dolgokat. Éppen annyit mond, amennyit kell. Két antropomorfizált évszak, két egyszerű költői toposz, a virágzást, újrakezdést, ifjúságot, reményt, kiteljesedést ígérő *NYÁR* és a lassú elmúlást, hanyatlást, befejezést, de legalábbis a folyamatok megnyugvását, lelassulását sugárzó *ŐSZ*, – *mindketten* halálra ítéltettek, és cellájuk mélyén várják a diktatúrákra (és persze a világtörténelemben tulajdonképp általánosán) oly jellemző két sztereotip kivégzési módszert, a kötelet és a golyót. És ehelyütt vonatkoztassunk el attól a referenciális olvasatot sejtető egyszerű tényről, hogy az 1956-os forradalmat történelmi ismereteink alapján köztudottan az ifjúság (*NYÁR*) robbantotta ki, az események ideje pedig októberre (*ŐSZ*) esett. Szó van erről is, hiszen a vers semmit sem véletlenül avagy taláalomra közöl velünk; természetesen a referenciális olvasat primer szintje ezúttal, amint másutt szintén, igaznak bizonyul. A szöveg mélyebb struktúrájában azonban szó van valami másról is: a két *véglet*, nem csupán két, a póroséig egyszerű és elcsépeelt toposz, de a generációk, nemes egyszerűséggel a fiatalok és öregek megtestesítője. Egy általánosabb, egyetemesebb szinten a szöveg antropomorfizált toposzai arra utalnak, hogy a történelmi traumák terheinek elviselése nem csupán egyetlen nemzedék kitüntetett sajátja, – nem kizárólag egyetlen korosztály életétére, világlátására nyomja rá bélyegét, amiképpen az 1956-os forradalom bukása sem, *feldolgozni* pedig mai napig sem sikerült. Történelmi perspektívából szemlélve a dolgokat, 1986-ban hangsúlyozottan más volt a helyzet, mint mostanság, – ám máig jellemző a teljességigénnyel kibeszélhetetlenség, ugyanakkor a történelmi emlékezet kipusztíthatatlansága és a még közöttünk élő hősök példája továbbra is aktuálisá teszik a hiteles megszólalásokat, kitörölhetetlenül a kollektív memóriába vésve azokat. A mártírium abszurd módon megváltásként értelmeződhet, ugyanis a forradalom leverésénél talán még súlyosabb történelmi tapasztalat



volt, ahogyan a diktatúra évtizedei alatt torzítottak, hamisítottak, hazudtak. A vers történelem-olvasatában groteszk módon *jobban járt*, aki a harcokban, vagy akár később, halálraítéltként lelte végzetét, mint aki túlélte az üldöztetést, s idővel fogságából szabadulván, élete végéig arra kényszerítettet, hogy másként lássa, értelmezze a személyesen megélt történelem adott helyen és időben igencsak világos összefüggésrendszerben értelmezhető eseményeit, ellentmondjon tapasztalatainak, emlékeinek. Többnyire csak azok maradtak, azok maradhattak makulátlanul *tiszták* és a teljes rehabilitációra érdemesek, akik meghaltak mindazért, amiben sokmilliónyan őszintén hittek.

Égre kiáltó bűn a forradalom és szabadságharc résztvevőit halálba hajszoló bűne, de nem elhanyagolandó azok *sara* sem, akik több mint harminc éven átívelően meghamisították a magyar történelmet, közönséges hazugságok elfogadására, el nem követett, meg nem esett cselekedetek bevallására kényszerítettek embereket. Mit sem számított az igazság, minden azon múlt, milyen megvilágításba kell, hogy helyeztessenek a történelem *tényei*. Természetesen egy percig sem kérdéses, ki(k)nek a kezében futottak össze a korabeli tömegtájékoztató, továbbá az informális *tájékoztató* pártállami szálai.

Olvastomban a vers a forradalom (külső segítséggel való) leverésén túl, az arról, mint nemzeti tragédiáról való pusztá megemlékezésen is túl, erre a sokkal nagyobb szabású, ördögibb, befogadhatatlanabb tény-konglomerátumra is felhívja a figyelmet, s ez a több, mint emberöltőnyi időt meghatározó hazugságaradat, s az olajozottan működő diktatúragépezet óriási roncsolást végzett a kollektív emlékezetben. Végére, nem pusztán az elítéltek egyéni sorsáról van tehát szó e pár veretes lírai sorban, – hanem arról hasonlóképpen, miként vették el a magyarságtól hősi halottai nyílt gyászolhatóságának esélyét.

Ezt az értelmezési lehetőséget – a leg súlyosabb szavakkal, mesteri költői fokozással – megítélésem szerint éppen a vers harmadik egysége, az utolsó négy sor tematizálja és konkretizálja. Vessünk hát *elidőző pillantást* a záró sorokra is, a lehető legközelebről.

Meggyilkolt emberek jeltelen sírjai. Ha ismételten a referenciális olvasatot szeretnénk először játékba hozni, hogy *rajta túl* mélyebb értelmet is feltárhassunk a szövegben, nos, közhelynek számító tudásként említhetjük, hogy a politikai okokból kivégzettek holttestét a kommunista diktatúra évtizedei alatt általában jeltelen tömegsírokba temették. A *jeltelen sírok*, az áldozatok sírjai még évtizedek múltán is *sírnak*, azaz nem hagyják felejteni a tragédiát, éber, éber tartják az esendő emlékezetet. Az utolsó előtti sor ugyanakkor (s itt mindenképpen hangsúlyoznunk kell a keletkezés idejét: 1986) váratlan fordulatot tartogat. A költői beszélő egyszer csak szinte dühkitörésszerű aposztrofálva él – megszólítja azokat, akik *gyertyát gyújtani sem mernek* a jeltelen sírokban nyugvókért: – *ti!*” – ennyit tudunk meg *róluk*, az aposztrofának nincsenek ennél konkrétabb címzettjei, referenciája. A névmás feloldása az olvasó feladata.

1986-ban, a forradalom harmincadik évfordulójának idején, s a jól érzékelhetően agonizáló rendszer számított óráiban ugyan nagyon óvatosan, de már lehetett szót ejteni és emlékezni az úgynevezett *ellenforradalom*ról, s kezdtek feltűnni, előrukkolni, akik a lehető változások előszelét megorrontva, az életüket eladdig meghatározó elveiket megtagadva, a diktatúrában vállalt szerepüket teljességgel semmisnek tekintve, szégyentele nélkül, gátlás nélkül, arcátlanul beálltak az emlékezők, *ad absurdum* a túlélő forradalmárok sorába.

Így aztán a rendszerváltozás hajnalán (itt bizony elengedhetetlenné válik a referenciális olvasat) hirtelen és gyanús mértékben megsaporodtak 1956 tisztelői, önkéntes örökösei, az addig különös módon sosem látott harcos hősök. Nekik, a jól megfontolt érdekeiktől vezérelten szentségtelenítőknak-álcásoknak adresszálatik hát az indulatos, jogos számonkérés, egyúttal rezignált megszólítás. S ez az a sor, amely olvasatom szerint a vers keletkezésének huszonegy éves távlatából is kivételes átütőerőt, óriási aktualitást ad a szövegnek. E vers időket átívelően *beszél* azokhoz, akiket már *akkor is* megszólított, – hiszen a 2010-es évek Magyarországon is itt járnak közöttünk *az affélék*, régi *motorosok*, akik az 1956-os forradalom és szabadságharc

minden tekintetben való részeseinek, letéteményeseinek, rehabilitálóinak, újra-értékelőinek kiáltják ki magukat azzal párhuzamosan, hogy a hiteles tanúk, túlélők egyre kevesebben vannak, a vitathatatlan tények pedig mindinkább megfakulnak az emlékezések vásznán.

Bíró József verse a tisztán-láttatás és tiszteletadás igényén túl arra is figyelmez, hogy akár konkrétan 1956, de más sorsfordító események is, általánosságban mindig és mindenütt eszközzé tehetőek, hogy **az egyesek** a közösségekre kéretlenül ráterhelhessék privát érdekeiket, így legitimálván azokat. Ha ilusztrálni szeretnénk a dolgot, elegendő csupán a 2006-os hazai, igencsak ellentmondásos, az azóta is heves kirohanások által övezett utcai zavargásokra utalnunk és a rendőrség vitatott, brutális fellépésére gondolunk. No és persze arra, milyen politikai *alakulatok*, milyen ideológiai elveket vallók próbálták meg mindenáron párhuzamba állítani az egyébként pont a forradalom ötvenedik évfordulóján elharapódzó zavargásokat magával 1956 szellemiségével.

A költői beszélő verse utolsó sorában joggal teszi fel tehát a súlyos, viszontválaszra persze számot nem tartó kérdést: **hány arca van még a kinnak?** Azaz: nem elég, hogy anno az események úgy alakultak, ahogyan, s nem elég teherterhelés az emlékezés kínja, fájdalomja sem? ... – *stb.* Azonban amikor valahára valami aprócska esély mutatkozott a (valós) történések és az áldozatok rehabilitációjára, egyesek (nem is oly kevesek) számára a már megszokott természetességgel, egyértelműen előbbre sorolódott a múlt nyilvánvalóan érdekorientált manipulálása? Bíró József verse egyebek mellett ezt a kérdést is felvetette 1986-ban, a rendszerváltoztatást megelőző időszakban – akkoriban persze paradox módon még mit sem lehetett látni a húsz-harminc év múltán elkövetkező jövőből. Eredeti intenciója (kérdés marad persze, szerencsés-e a szerzői intenciót bevonni az interpretációba, főleg ilyen, viszonylag nagy időbeli távlatból?) szerint a szöveg minden bizonnyal *emlékezni* akart *akkor és ott*, amikor a hatalom nagy mértékben korlátozta, ám végre lehetőség adódott legalább főit hajtani, s csak másodsorban utalt azokra, akik

már *akkor és ott* is a maguk kényére formálták, alakították a közelmúlt történelmét, mondjuk így, már akkor is *sajátosan értelmezvén azt*. Majd' harminc év nagy változásokkal (?) teli távlatában, a mindössze tizenkét soros vers mégis jóval (már-már profetikusan) túlmutat a keletkezés idejének textuális önmagán.

„**hány arca van még a kinnak?**” – vetődik fel a kérdés *itt és most*, 2013-ban, Magyarországon. Bíró József **PAX VOBIS ... PAX VOBISCUM** című verse nem csupán merész megemlékezés-poéma az 1956-os forradalom mártírjairól a rendszerváltás előtti esztendőkből; jól kimutathatóan, nagyságrendekkel több annál. Kíméletlen kordokumentum, kérelhetetlen őszinteséggel megszólaló költői (elő-)jegyzet az úgynevezett rendszerváltozás margóján, s érvényessége máig töretlen. Sőt, látva a történelmi emlékezet hasadásait, kopásait, torzulásait és alkalmankénti tudatos (*el*)torzításait, illetve az éppenséggel dokumentált, dokumentumokkal egyértelműsített események *sajátos (újra)értelmezéseit*, pillanatnyi, kérészerűtű előnyökre konvertálását, a vers utolsó sorai, az érc-kemény aposztrófé és a megválaszolatlan-megválaszolhatatlan *végső* kérdés, bizonynyal mondhatjuk, talán fájóbb aktualitásokat hordoznak napjainkban, mint...

Úgy *szólani* valamiről, egy, a megírás időpontjában elemmentárisabbnak tűnő, tiltott, látszólag élesebb aktualitást feltételező *témáról*, hogy a szöveget sokkolóan-súlyosabb, erőteljesebb jelentések gazdagítják a keletkezés filológiai tényét követően évtizedekkel, mint akár annak előtte – ez mindenképpen igen jelentős művészi teljesítmény. Tehát elemzői felelősséggel kimondhatjuk, az egyetemesség költői igényét mértékül állító, s egyúttal azt önreferenciális módon be is teljesítő irodalmi műről van szó.

Bíró József a magyar neo-avantgárd poézis kimagasló alkotója. Észrevételem szerint ez az egyik legpontosabb, legszigorúbb, legátütőbb, hatalmas erővel visszhangzó *szövege*, amely évtizedekkel születését követően is teljes joggal formál igényt arra, hogy a 2010-es években reneszánszát élő magyar (politikai-)közéleti költészet kiemelkedő alkotásaként olvassuk.

### 3. Vigasztalan világosság és a beszélő Bíró József *Backstage* című verseskötetéről

#### *Előljáróban*

Bíró József legújabb, *Backstage*, magyarul: *Háttérben, Színfalak mögött* című kötete tekinthető a költő korábbi, *Kisfontos* című versgyűjteménye szerves, egyenes folytatásának is, ugyanakkor egyértelműen tágítja a költői nézőpontot. Míg a *Kisfontos* első-sorban kőkemény közéleti versfüzér volt, mely a magyar társadalmi- és politikai visszasságokra helyezi a hangsúlyt, addig a szerző új verseskötete ennél sokkal egyetemesebb, nehezebben megragadható tematikával foglalkozik – nevezetesen a globalista társadalmi-gazdasági berendezkedés, a világgazdaság, tehát az egész emberiség által megtermelt javak elosztásának igazságtalanságait, valamint ezen anomáliák lehetséges következményeit vizsgálja a líra eszközeivel, azt kell mondanom, hatalmas átütőerővel és palástolatlan haraggal.

A *Backstage* társadalomfilozófiai versek gyűjteménye, már ha létezik, létezhet ilyen műfajmegjelölés egyáltalán. Hiszen nem csupán az aktuális helyzetet írja le és elemzi, hanem rámutat az okokra, illetve megkísérli felkutatni, bemutatni a háttérben lejátszódó folyamatokat, amelyek olyanná teszik e világméretű rendszert, amilyen jelen pillanatban. A magas esztétikai színvonalat képviselő, egyúttal húsbavágóan, csak és csakis az igazságot kimondani óhajtó [**a direkt referenciális olvasatok lehetőségét sem elvető**] költői szándékán túl tapasztaljuk, hogy történeti alappossággal is a dolgok mögé néz, majd láttat, – rávilágítván arra, milyen események, folyamatok vezettek el ehhez a berendezkedéshez, ezekhez az erőviszonyokhoz. Hovatovább azt is köntőrfalazás nélkül kimondja, a mindenkori olvasó *arcába vágja*, hogy a regnáló gazdasági-(hatalmi)-politikai rendszer korántsem a véletlen műve, jól fölismerhetően tudatos tervezési folyamatok eredménye, s bizony nem egyebek, hanem a haszonleső, jobbra kielégíthetetlen privát-, valamint csoportérdekek, amelyek világnkat a háttérből – a *backstage*-ből, az értékteremtő-közösségek elől elrejtett színfalak, firhangok mögül mozgatják.

Bíró József már ismert szokásához híven, újfent ingoványos talajon jár, [**s itt és most is elsősorban közéleti-politikai költőként**] a mindünket körülvevő hétköznapirol szól a magas-líra eszközeivel, autentikus módon – azonban ez a *téma* sajátosságaiból és az explicit valóságreferenciákból fakadóan meglehetősen nehéz feladat. Mégis, e *rázós tárgykorú* versek létrehozását [**mint mindig**] sikerült úgy megvalósítania, hogy azok esztétikailag is kiemelkedő nivót érnek el, s nem merülnek ki az aktualitások deskriptív taglalásában, nem süllyednek le a nyilvánvalóan megkérdőjelezendő színvonalon megfelelés-orientált, alkalmi agitációs-propaganda-költészet szintjére. Önmagukon túlmutató, nem csak lokálisan-aktuális [**többszörösen kódolt, többretegű jelentéstartalmakat hordoznak**], hanem egyetemesen érvényes üzeneteket fogalmaznak meg.

A karcsú kötet mindössze három műre – egy rövidebb, költői állásfoglalásként értelmezhető bevezetőversre, egy hosszú *esszé-versre / vers-esszére* (?), valamint egy nagy lélegzetű, grandiózus prózaversre tagolódik. A három opus elkülönül, ugyanakkor egymásra előre- és visszautalva szerves egészet alkot. Azt gondolom, a művek úgy *közélíthetőek* a lehető legpontosabban, összetett, többretegű mondandójuk úgy fejthető fel, ha a három tematikus egység, a *Szívközepben ekeék*, a *Paraxial paradigms (Paraxiális paradigmák)*, valamint az *Update or Death* olvasatát külön-külön tárgyaljuk.

\*

#### *Szívközepben ekeék*

A kötet első, a másik két bennfoglalt alkotáshoz képest rövid, mindössze egyetlen oldalt elfoglaló verse a *Szívközepben ekeék* címet viseli. A költemény három hétsoros strófából áll – melyeknek csupán az utolsó sorai különböznek, s tulajdonképpen nem egyéb, mint a művészek / értelmiségiek, mondhatni a mindenkori, még meg nem félemlített – és / vagy -vesztegetett – *írastudók* nevében szót emelő beszélő proklamációja azok ellen, akik a világ gazdaságait és politikai folyamatait a háttérből irányítják.

Mivel az ismétlés e költeményben szándékos alakzat, elég csupán, ha a vers utolsó szakaszát idézzük:

„ **TI : a : „szent” - NÖVEKEDÉS**  
- nemtői - / ... - gátlástalan - ... - diktatúrájának  
fanatikusbornírt **szószólói** multimilliomosmassmurderer **apostolai**  
: ... amíg - ... - még - ... - nem - ... - késő ... :  
**hamvukbaholtírásainkpernyéjéti síféljétek**  
: **HERÓDESFATTYAK** :  
**rettegjétek jelenlétünk mindhárom vetületét** ”

A szöveg szinte hihetetlenül [mondhatni már-már önsorsrontó módon] őszinte kirohanás a globalista-kapitalista szisztéma ellen, megszólítva a világot, s az azt irányító – s ez nem csupán az Ő magában álló szubjektív véleménye – voluntarista érinthetetleneket, azaz e látszólag titokzatos csoportot, egyszerűen néven nevezve a multi- és transznacionális cégek felett rendelkező, méltán nem éppen humanizmusukról híres tőkésüket, akiknek kezében a világ gazdaság profitjának jelentős része összpontosul.

A lírai beszélő a HERÓDESFATTYAKnak tituláltakat egyenesen az azoktól való rettegésre szólítja fel, akik sem pénzzel, sem fenyegetéssel nem vehetőek rá, hogy hallgassanak – hogy elhallgassák a tényeket a minket körülölelő, szorongató problémákról, a globalizációs folyamatok miértjeiről-mibenlétéről, s kiváltképp arról, hogy sokmilliárdnyiak vére-veritéke, szenvedése árán a kiválasztott-kevesek pazarul, fényűzően élhetnek-élnek.

Bíró József a semmilyen körülmények között meg nem alkuvás poétikáját fogalmazza meg e nyitányban – hatalmas átütőerővel. A vers üzenete szerint az írástudók semmilyen körülmények közepette sem válhatnak érdekeltekké, kötelességük az igazságot, kizárólag a kérlelhetetlen igazságot írni, figyelmeztetve embertársaikat a rájuk leselkedő veszélyekre.

Ebbéli hivatásukban sem politikai, sem egyéb hatalom nem tántoríthatja el őket, s adott esetben még akkor is ki kell állniuk másíthatatlan elveik mellett, ha ezzel akár szeretteiket vagy

önnön létezésüket sodorják veszélybe. Kíméletlen, sokkolónak szánt és valóban sokkoló költői bevezetés, habár csupán rövidke előjáték két sokkal hosszabb, nagyobb volumenű, ugyanazt a problémakört más-más nézőpontokból körüljáró alkotáshoz.

\*

### Paraxial paradigms

Az esszé-versnek bármelyik passzusát idézhetnénk, mert miként arra a költő már az alcímbe felhívja a figyelmet, szándéka szerint egyszerűsített beszédmódban kíván megszólalni. Ám úgy gondoljuk, az alábbiak a legtalálóbb részletek, amelyek jól öszszegzik e műfajilag meglehetősen nehezen megfogható – (a szerző meghatározása szerint: két rendhagyó mini-esszé egybeszerkesztve, de kritikusként inkább egy kitüntetetten figyelmünkre méltó, nagy költői talentummal megírt társadalomfilozófiai esszé-versként aposztrofáljuk) – opus dikcióját:

„ ... a művészek ... - ( ha nem – tudták – is – tudatosan -, hogy  
valójában mit ) - ... megorrintották  
... - már évszázada múlt - ... megérezték a veszélyt ... a XIX . -  
évszázad vége felé ...  
ez a „rá – ismerés ” ... hívta – életre ... s hosszú időre ... a nagy-  
érdemű – publikum  
érdeklődésének középpontjába helyezte... - pl . - ... az ... - ún .  
- ... izmusokat  
... a különböző művészeti műfajok **alkalmas** – instrumentumait  
arra használták / használják ma is ...  
az elhivatott alkotók -, hogy felhívják a figyelmet ... a kataklizma  
hamaros – bekövetkeztére  
... ezért **tapasztalható** ... földkerekség – szerte „ margóra – tétet-  
nek ” ... kiszorítatnak ...  
a médiá( k )ból száműzetnek – száműzetetnek ... az önállóan –  
gondolkodó ... rátermett  
... predesztinált – értelmiségiék ... a mindjobban teret – nyerő ...  
a felületeket ...

*hovatovább ... kitöltő és betöltő ... - kitölttetető – betölttetető - ...*  
*hatalma( so )k – kebelbelije*  
 ... „*hitelesítenek*” kit – kit ... aki a *postmodern* avagy a globálliberalizációs – ukáz – *nótáit – fújja* ...  
 - *ill.* - ... *fúvatattja* ... legyen az orvosprofesszor ... *gazdálkodó*  
 ... *fapados* – oktató  
 ... művész ... - *etc.* - ... ezek után négy *reménytelenség* adódik a humanista számára ...  
 : éhen – pusztul ... *betagozódik a* ... s ha nem ... öngyilkos lesz ...  
 avagy ... : *kiiktatják* :  
 ... mint a *diktált* – ( *t* )rend *előre* – ( ? ) – *haladásának közveszélyes* – kerékkötőjét ... ”

A vers felismerő-tudása értelmében a globalizáció, a háttérben meghúzódó érdekérvényesítő árnyékhatalom [- folytatva a **Szívközepben ekeék** gondolatiságát -] elsődleges ellenei tehát nem mások, mint a *meg-nem-vásárolhatók* – (!) – *meg-nem-felmlíthetők* – (!) –, az értékelvűség, a szólásszabadság elkötelezettjei. Ők *kitapintható* kiszolgáltatottságuk ellenére, habozás, riadalom, pánik nélkül lerántják az álcát **azok [nem jellemzően karitatív]** tevékenységéről, akik emez *kellemetlenségek* előidézői, haszonélvezői.

Az esszé, valamint a vers műfaji határterületén ellensúlyozva a *Paraxial paradigms* [angol címe által **ugyancsak utalva a globalizálódó világ, az üzleti és politikai élet lingua francájára**] egyszerre közöl explicit álláspontot, referálva korunk társadalmakat átalakító jelenségeire és használja a költészet teljes eszköztárát, így retorikailag még erősebbé téve, valamint esztétikailag magas szintre emelve a megfogalmazandó tartalmakat. Olyan irodalmi alkotásról *beszélünk*, amely egyszerre olvasható filozófiai és lírai műként, alátámasztva ama régi premisszát, amely szerint irodalom és filozófia [jelen esetben konkrétan **társadalom- és gazdaságfilozófia**] elválaszthatatlanok, közöttük pedig nem valamiféle jól kitapintható határ, sokkal inkább folyamatos kölcsönhatás áll fenn.

Olyan *paradigmákról* kerül szó, amelyek előbb-utóbb okvetlenül visszafordíthatatlan hatásokba torkollanak, mindenemű, a következményeket elfedni hivatott kommunikációs trükkök, mutatóványok ellenére. Az *esszévers* tanúsága szerint a posztmodernitás programosan sulykolt *értékluralizmus* semmi egyéb, mint [**tradicionális erőnyeinket, tudásainkat**] annihiláló, távol-homályba taszító megtevesztés. Továbbgondolva, azt a *jól kivehető* szándékot szintén hathatósan szolgálják e *cseles* technikák, hogy megszüntessék a képviselési-közéleti költői és / vagy az egyéb művészeti megszólalások legitimációját, mondván, e beszédmódok ideje lejárt, hiszen a világban immár az oly régen vágyott korlátlan szabadság az úr, így az ezt-azt-tudóknak s más egyéb csepűragóknak okafogyottá lett bárkiket és / vagy *bármit* képviselniük. A globalizálódó társadalmak háttér-folyamatait irányítók üres frázisokkal, továbbá a szabadság illúziójának fenntartásával igyekeznek *befogni* a kiszolgáltattott, információdeficites tömegek szemét és fülét, egyúttal a társadalmi megbecsülés egzisztenciális peremére szorítván azokat, akik nem restek szót emelni, kiállni a kénytetett-rend megváltoztathatatlansága ellen. Bíró József költői beszélője a manapság is kikezdetlenül aktuális [**egy, a számára éppen a lehető legaktuálisabb**] Radnóti Miklós-idézzel zárja e szöveget:

„ A lélek egyre többet elvisel,  
 holtak között hallgatag ballagok,  
 újszülött rémek s hitek kísérnek  
 és a vándorlófényű csillagok.”

A posztmodern kor embere számára olybá tűnhet, hogy az *írást-tudók* felelőssége immár a múlté, s tulajdonképpen senki sem felelős semmiért – hiszen az irányított-médiából a világ minden táján ez az üzenet árad – [**természetesen nem véletlenül!**], az *esszévers jelentése* szerint azonban a helyzet alighanem fordított: soha nem volt akkora felelőssége a hivatottaknak, mint éppen most, a 2010-es évek mindennemű identitásokat felszámolni készülő időszakában. A mára hajdani közelmúlt-

ban, az akkoron már kézzelfoghatóan-tapasztalható mutatja, sokkal nagyobb a veszély, mint eddig bármikor. Nem csupán egy-egy ország, illetve kontinens polgárainak jövőjéről, hanem immáron az emberiség távlatos lét-esélyeiről van szó.

A mű, retorikai szerkezetét tekintve megállíthatatlanul hömpölygő, az avantgárd poétikai hagyományok által felkínált esz-köztárat [szerzőnkre egyéb munkáiban is jellemző módon] következetesen, a lehetőségek-adta-végletekig kihasználó remeklés – mely észrevétlenül fordul át a kötet harmadik, még nagyobb volumenű, némileg hasonló retorikai struktúrák mentén szerveződő hosszúversébe, az *Update or Death* című szövegbe.

\*

### ***Update or Death***

A háromosztatú kötetet az *Update or Death* [a globalista berendezkedés világnyelvére utalva ugyancsak angol] – szabad(os) magyar fordításban talán – *Termelés / fejlődés vagy halál* című monumentális poéma zárja. A költői beszélő ezúttal meglepő gesztusra szánja el magát – ironikus, ugyanakkor halálosan komoly regiszterben, a világgazdaságot uraló érinthetetlenek, a mindenk és mindenkik felett rendelkező, bűneikért felelőségre nem vonható nemzetközi pénzarisztokrácia guruinak elkötelezett szószólójaként nyilatkozik meg többes szám első személyben. A verset olvashatjuk úgy, mint ezen kivételezettek proklamációját azt illetően, mit is terveznek a világgal – *mint olyannal* – profitjuk maximalizálása érdekében, milyen gazdasági és társadalmi átszervezések zajlanak és valósulnak meg a jövőben csupán azért, hogy az emberiség e nagyon szűk, amúgy is tehetős rétege további pénzforrások, erőforrások felett rendelkezessen. Ironikus kifigurázása-e ez a glóbusz pénzarisztokráciájának, esetleg inkább [- természetesen az ironikus olvasattól még korántsem sikkad el -] valamiféle költői oknyomozás, *horribile dictu*, tényfeltárás?

A szöveg helyenként vállaltan sarkít, egyszerűsít ugyan, de konkrétan rávilágít: gyötrő igazságtalanságokkal, erkölcstelen-

ségekkel terhelt kiszolgáltatottságban élnek a tömegek, úgy Magyarországon, Közép- és Kelet-Európában, amint a FÖLDÖN mindenütt, s immár nem sok kell hozzá, hogy a féktelen kapzsiság magát a lét létét is felfalja.

Meglátásunk szerint az egész poéma dikcióját összefoglaló passzusokat helyüttl szerencsés idéznünk a grandiózus mesterműből:

„ ... komplexitásában áttekintve / bölcsen megfontoltuk  
a visszhangot / nagy felháborodást kiváltó bűncselekmények  
számának növelését / **while one hopes one's happiness is lost**  
: így a majoritás nyilván követelni fogja biztonsága – reményében  
a látványosabb rendőri / az erőteljesebb titkosszolgálati jelenléte

- [ e - rős't ... vi - gyáz - za - ... ( ! ) ...  
- ... ha már ... könnye is ... kifogy -  
: ma - ... - hol - nap ... : öl - ni ... ( ! ) ] -

a territóriumokat minden eszközzel megakadályozzuk  
prosperáló gazdasági ágazataik független korszerűsítésében  
ahogy energia / monetáris szektor / mezőgazdaság / high tech  
: az említetteket sürgősséggel kivonjuk helyi – felügyeletük alól  
haladéktalanul / soron kívül / prompt ellenőrzésünk alá helyezzük

- [ e - rős't ... vi - gyáz - za - ... ( ! ) ...  
- ... ha már ... könnye is ... kifogy -  
: ma - ... - hol - nap ... : öl - ni ... ( ! ) ] -

hozzá még / ahol csak lehetséges / a humán munkaerőt  
általunk gyártott robotokkal / computerekkel helyettesítjük  
megszámlálhatatlan adatbázist építünk ki / működtetünk  
: **under strict secrecy!** a bűnmegelőzés – bűnüldözés  
hatékonyságának fokozásával magyarázzuk a plebsznek

- [ e - rős't ... vi - gyáz - za - ... ( ! ) ...  
 - ... ha már ... könnye is ... kifogy -  
 : ma - ... - hol - nap ... : öl - ni ... ( ! ) ] - ... ”

A világ uralásán, egymás között való felosztásán, a népek feje felett afféle félistenként állva, a jövőt meghatározó döntések meghozatalának szándéknyilvánításán túl, a többes szám első személyben beszélő erős hangsúlyt helyez a megtévesztés megszervezésére. Lásd: a média javarészt csupán a „*valódit*” mondja, jóformán kizárólag csak azt, amit a potenciális áldozatok többsége hallani akar. A lírai beszélő ama vétkesek bőrébe bújik, akiket bírál.

Felvetődik, mennyire lehet hiteles ez a társadalomfilozófiai szereplíra úgy, hogy a költői beszélő azon tettesek *szájával szól*, akik amúgy komoly hangsúlyt fektetnek a hallgatásra. Helyettük tesz már-már *közvetlen vallomást*, helyettük, akik tevékenységüket / *merényeiket* a világ előtt váltig tagadják. Autentikus-e ily módon a szembesítés, az „*igazat*” feltárásának költői szándéka? Úgy gondolom, igen, a vers ereje, hitelessége, a szereplíra szándékolt túlzásai ellenére sem válik kérdésessé. A szöveg nem valami zavaros összeesküvés-elméletet vagy ködös *költői víziót* fogalmaz meg, ugyanis a tárgyalt tendenciák anélkül is láthatóak a globalizálódó társadalmakban, hogy különösebb szakértelmet kívánó elmélyültséggel kellene kutakodnunk – a referenciális olvasat lehetőségét *kerek-perec* fölállalva, egyszerűen tudnivalókat közöl –, s gúnyjukba bújván, implicit módon vádolja meg a felelősöket.

Ami azt illeti, a háttér folyamatok poétikus fölvázolása mellett a szövegből kiolvasható egy, az emberiség jövőjére vonatkozó, nem éppen pozitív jóslat is, amely nem más, mint az ellenutópia klasszikus példája. Kék bolygónk *tarra zsigerelése*, a munkaerejüket éhbérbeadó tömegeinek lenullázó-elszegényítése, egzisztenciális ellehetetlenítése beláthatatlan mértékű, visszafordíthatatlan következményekkel járó kataklizmát eredményezhet. – [a *forradalmi* összeomlástól „*világlík* majd *agyunk*”] – Kemény költői ítékezés ez, mely szerint *egyeseknek* a pillanatnyi [nem

*csekély*] finánciális haszon előbbre való az emberiség jövőjénél. A többes szám első személyben megnyilatkozó lírai beszélő természetesen itt is megismétli ama súlyos állítást, ezúttal pusztán más szemszögből, a korábban egyes szám első személyben megnevezett *érinthatetlenek* saját nézőpontját mímelve, hogy aki a globalizációs folyamatok vagy a versben megjelöltek érdekeinek útjába áll bármilyen módon is, azt *elsőben* megkísérlik szelíden korrumpálni, amennyiben pedig az egyéb, felemlített módszerek sem győzik meg, *s nem hajlik a jó szóra*, ellehetetlenítik és / vagy végérvényesen eltüntetik az útból.

Bizonynal a záró sorok a legijesztőbbek és legkíméletlenebbek:

„ **furthermore !** / akik nem feltétlen odaadással szolgálják érdekeinket veszélyeztetik az uzsoracivilizációs think tank WORLDGOVERNMENT kialakítását  
 „ *que le coeur de l'homme est creux et plein d'ordure* ”  
 : megkíséreljük korrumpálni / **másodjára** / megbélyegezzük – megalázzuk  
**ám ha próbálkozásaink mégsem visznek sikerre / kevésnek bizonyulnak**

: „ **mop life up as fast as it dribbles away** ” ”

Bíró József pontosan tudja, mit miért és hogyan ír le – az alkalmankénti direkt költői nagyítások, majd leegyszerűsítések sohasem öncélúak. Esetünkben hathatósan járulnak hozzá, hogy még nagyobb, az olvasó által várhatóán átütőbb nyelvi-esztétikai erővel és erudícióval *mondassék ki az igazság* a maga szomorú, borzalmas valójában.

\*

### Összegző megjegyzések

A szövegármasság teljes retorikai kört ír le – Bíró József költői beszélője alaposan, részleteiben elemzi, pontról pontra tapogtatja ki a globalizációs direktívák veszélyzónáit, kíméletlenül rámutat a rendszer(ek) mögött meghúzódó haszonérdek(ek)re.

Mindezekén túl élethűen *lefesti*, a mindenkori olvasó elé tárja, mi zajlik, mi következhet, mi fog bekövetkezni, ha és amennyiben e *programot* nem váltják ki, s meg nem változtatják gyökeresen az egészen közeli jövőben.

Ez hát a paravánok mögötti, a minden látható dolgok hátterében meghúzódó (árnyék)világ. Ez **az**, ami mindent és mindenkit bábuként mozgat *posztmodern* korunkban.

A *Backstage*-kötet jelentősége, újdonsága abban áll, hogy egyáltalán nem veszi figyelembe a kortárs magyar irodalmi trendeket, nem akar megfelelni semmiféle elvárásnak – nem is teszi. Miként azt már a bevezetőben megjegyeztük, jóval túlmutat a jelen közéleti-politikai költészeti megnyilvánulásain is – (elég, ha példának okáért Erdős Virág, Kemény István vagy Térey János némileg hasonló tematikájú, a közelmúltban megjelent verseire, illetve kötetekre gondolunk) –, hiszen közel sem csupán napjaink magyar viszonyairól gondolkodik, leírva-bírálván azokat. Messzemenően egyetemesebb és grandiózusabb, az egész emberiségre reátestált *újcivilizáció* triviális visszásságait elemzi, rámutatván azok túrhetetlen mivoltára. Vizsgálja az inspirációkat, a *nemtelen* rendszer háttérfolyamatait. Nem csupán deskriptív módon közöl tényeket, de figyelmeztet is. Számos szöveghelyen fenntartja az esetenkénti referenciális olvasatok lehetőségét – továbbá, mintegy *meta-irodalmi* nézőpontból még arra is reflektál, mi végre, hogy mesterségesen háttérbeszorítottá lett a képviselési-közéleti művészi megszólalási mód. Milyen okok, célirányos érdekek áll(hat)nak a háttérben, hogy ezt a jeles hagyományai okán ismerhetően sok évezredes magatartásformát direkt elavultnak, érvénytelennek, marginálisnak aposztrofálják. Rámutat az *írástudók* – [Julien Benda után nevezzük Őket továbbra is így] – felelősségére, amely nemhogy megszűnt volna létezni, nemhogy okafogyottá vált volna, hanem sokkal irdatlanabb teher nehezedik a vállukra, mint valaha, akár belátják, akár a homokba dugják a fejüket, netán korrumpálódnak, és *bölcsen* hallgatnak arról, amiről hivatásbeli szent kötelességük lenne mindegyre többször és többet *nyilatkozniuk*.

Így aztán empirikus tudásunk birtokában, teljes bizonyossággal, óvatoskodás, kertelés nélkül, tárgyyszerűen, tárgyilagosan (!) megállapíthatjuk, Bíró József költészete minden egyes tekintetben jelentősen felülmúlja a fentebb említett, *suta modulataikért is* kalapot lengetve, harsány csinnadrattával ünnevelt, ünnepeendő költők teljesítményeit.

Csak erősen remélhetjük, hogy e három nagy volumenű – a mindünket körülölelő, látszólag megfoghatatlan / megnevezhetetlen háttérfolyamatokra reflektáló, ugyanakkor a totális, teljes összeomlást megelőzendő, a nyilvánvalóan-közéleti tragikus beteljesedésre figyelmeztető költői proklamációként és analitikus igénnyel megírt, poétikus elemzéseként olvasható – szövegnek még lesz folytatása Bíró József, a magyar (neo)avantgárd költészet kiválósága részéről, hiszen oly korban élünk, melyben az ilyen gondolkodói, művészi megszólalások explicit valóság-reflexiója egyre szükségszerűbbé, mindinkább elkerülhetlenné válik.



## Otthon, (de csak) majdnem

Ekaterina Joszifova költészetéről  
magyar nyelvű válogatáskötetének ürügyén

Ekaterina Joszifovának, a kortárs bolgár költészet kiemelkedő alakjának viszonylag későn jelent meg válogatáskötete magyar nyelven. A Szondi György fordításában napvilágot látott *Otthon, majdnem* című kötet hiánypótló a bolgár költészet magyar recepciójának történetében, éppen ezért úgy gondolom, mindenképpen megérdemli az elfogulatlan olvasói figyelmet.

Ekaterina Joszifova mára kanonizált bolgár költőnő, az úgynevezett kjusztendili nemzedék tagja, akik a szocializmus éveitől egyfajta csendes szellemi ellenállásként működtek, szemben a kanonizált, a kommunista ideológiát kiszolgáló akadémikus költészettel. Természetesen ahogyan telt az idő, és fokozatosan felbomlott a szocialista világ, úgy ez a valamikor értelmiségi ellenállásként funkcionáló költőgeneráció is elnyerte a maga helyét az irodalmi kánonban. Joszifova egyike azoknak a napjainkra már idősebb bolgár költőknek, akik mintegy élő irodalomtörténeti legendaként még ma is közöttünk járnak. Éppen ezért irodalomtörténeti szempontból jelentős, mégis valahol szomorú tény, hogy Magyarországon csak 2009-ben láthatott napvilágot egy, a költőnő terjedelmes életművéből 111 verset a magyar olvasók elé táró rövid válogatáskötet.

Megítélésem szerint Joszifova költészete egy, a magyar irodalmat behatóbban ismerő olvasó számára valahol a hermetizmus hagyományának közelében helyezhető el, azaz meglehetősen sok közös jegyet mutat többek között Pilinszky, Nemes Nagy Ágnes vagy Rába György költészetével, de ha más, világirodalmi jelentőségű szerzőket említünk, akkor talán René Charhoz, Paul Celanhoz vagy Oszip Mandelstamhoz is köthető. A Szondi György által válogatott és fordított kötetben is főként hermetikus versbeszéddel megszólaló költemények találhatók, így hiába volt Joszifova sok nemzedéktársához hasonlóan a pályája elején klasszicizáló, kötött formákat, rímeket kedvelő költőnő, ké-

sei, érett, s talán a koraihoz képest jelentékenyebb költészete az, mely az *Otthon, majdnem* című kötetben a magyar olvasó számára hozzáférhetővé válik. Versbeszéde szaggatott, a szavakat patikamérlegesen kimérő és gondos válogatás után egymás mellé rendező poétika, mely nem beszél terjengősen a levegőbe. Elég, ha megnézzük a kötet elején található egyik rövid, mindössze háromsoros költeményt:

### A FELELET

*bennem van felírva*

*én pedig alig betűzöm elejét az ábécének.*

E három sorból is kiviláglik az önreflexivitas, ugyanakkor a költői beszélő határtalan szerénysége, mely talán az egész válogatáskötetet áthatja. A válasz a feltett kérdésekre magában a költőben rejlik – a költő azonban saját bevallása szerint szinte írástudatlan, hiszen *alig betűzi elejét az ábécének*, azaz nem áll rá készen, hogy bármire is feleljen. Persze a vers már önmagában is válasz lehet bizonyos költői kérdésekre, a költészet ereje pedig talán éppen ebben rejlik.

Joszifova olyan költő, aki reflektál a külvilág dolgaira is, ám szeret visszavonulni a saját versei által megteremtett költői világokba is. Bizonyos rövid versei érzelmi állapotokat, pillanatokot rögzítenek, ám zártságukkal, nehezen hozzáférhetőségükkel egyúttal az örökkévalóság(ok) lehetőségét is kínálják az olvasónak. A költészet olyasvalami, mely kiemel a mindennapok világából, azaz menedékkül szolgálhat mind a költőnek, mind olvasójának, miként azt a kötet egy másik verse is megfogalmazza:

### A MENEDÉK

*nem menedék:*

*a menedék az ahol*

*érezed hogyan fogad az élet*

*folyik körülöttem*

*bennem*

*és nélküled*

A menedék persze önmagában nem válhat egyszerűen menedékké, csak akkor, ha tudatában vagyunk annak, hogy a rajtunk kívüli világ is létezik. A költészet csak valamihez képest, valami elől adhat menedéket – éppen azért, hogy erőt ad annak megérezésére, megértésére, *hogyan fogad minket az élet*, s hogyan létezik a rajtunk kívüli valóság. Joszifova lírája olyan költészet, mely egyszerre zárul önmagába és vesz tudomást a külvilágról, ez az apória pedig a verseket különlegessé, egyedivé teszi. Valami egyszerre zárkózik el előlünk, ugyanakkor kínálja fel magát megértésre – a szöveg megértésén túl pedig a vers nyilván ahhoz is közelebb juttatja olvasóját, hogy önmagát megértse. Ez pedig lényegében szabadság, amint azt a kötet egy újabb rövid verse is kimondja:

**A SZABADSÁG, SANCHO,**

*az mikor nincs  
már kit várhatnod,  
csak önmagad*

E sorok mögül nyilvánvalóan Cervantes Don Quijotéje szól ki nekünk. Joszifova e verse persze több, mint egyszerű szereplíra, hiszen Don Quijote a saját fantáziavilágába visszahúzódo költő viszonylag könnyen értelmezhető szimbóluma. Sancho pedig, aki útítársul szegődik melléje, talán nem más, mint a mindenkori olvasó. A költemény témájául vett szabadság valóban önmegértéssel, önmagunk megismerésével kezdődik. Az a pont, ahonnan már semmire sem kell várnunk, pusztán arra, hogy önmagunkat utolérjük. Ide azonban a világ dolgainak megértésén keresztül vezet az út, a külvilág tehát nem kerülhető meg. A vers egyszerre szembenézés az élettel és menekülés előle. Általa egy időre egyszerre határolódunk el minden rajtunk kívülitől és jutunk a legáltalánosabb tapasztalatok birtokába. Egyszerre tapasztalható meg önmagunk kiteljesedése és unió a minket körülvevő világgal, akár magával a természettel, miként arra a következő szöveg is utalhat:

**A TERMÉSZET ÜRES HELYET NEM TŰR**  
*lendület helyett terveket  
fogalmazó ifjú armádiával  
tölti meg mind  
hasonlíthatatlan vajon  
a morális köd s a vereségek  
csak azt hiszitek.*

*A természet üres helyet nem tűr*, tehát mi magunk sem létezhetünk afféle üres helyként a világban. A vers többek között arra is képes lehet, hogy utat mutasson, melyik is az a hely a földön, amelyet betölteni vagyunk hivatottak. A vers voltaképpen utazás, melyet olvasva magunk is folyamatosan úton lehetünk. Ekaterina Joszifova rövid versei pedig helyenként olyan, akár filozófiai bölcsességeket megfogalmazó szövegek, melyek olvasása által egészen biztos, hogy szellemi utazókként eljuthatunk valahová. Ez az úti cél akár még valamiféle transzcendens valóság is lehet, amint azt egy másik rövid szöveg is sejteti:

**AKARTAM**

*valamit,  
de mást kaptam,ott  
úgy látszik, azt gondolják, hogy jobban tudják.*

*Talán hogy ne mást  
kapjak, hanem valamit,  
kell hogy ne legyenek  
akarásaim.*

A felettünk álló erők persze mindig jobban tudják, mi is az, amit kapunk kell ahelyett, amit akarunk. Ha verset olvasunk, nyilvánvalóan akkor is *akarunk valamit*, azaz vannak bizonyos előzetes elvárásaink a szöveggel szemben. Ekaterina Joszifova versei azonban megítélés szerint valamennyire megkívánják, hogy elfogulatlanul, határozott előzetes elvárások nélkül kíséreljük meg őket olvasni. Ha elfogadjuk azt, amit maguk kínál-

nak olvasójuknak, s *nincsenek akarásaink* velük szemben, talán az esztétikai élmény és az általuk megfogalmazott igazság megtapasztalása is átütőbb lehet. Pusztán rajtunk múlik, hagyjuk-e beszélni a versben a költőt, vagy mi beszélünk túl hangosan, s ezáltal nem halljuk meg őt. A versolvasás olyan intellektuális tevékenység, mely egyszerre képes örömben és világmegértésben, ezáltal pedig önmegértésben részesíteni minket. Lényegében erről szól az alábbi rövid Jozzifova-vers is:

### **AZ ÁGYBAN**

*reggel  
úgy tíz percet  
verset  
olvasó*

*fölkel,  
rendbe teszi  
amit ott kell, elindul  
és jól viseli a többi órát.*

A költészet, s általánosságban a művészet tehát olyan jelenség, mely egyszerre képes az adott pillanatban gyönyörködtetni az embert, valamint erőt adni ahhoz, hogy életének további, esetleg unalmas, problémás szakaszait rá gondolva elviselje. A fenti vers lényegében néhány szóban, minimalista lírai szövegben megfogalmazott művészetfilozófia. Súlya éppen abban áll, hogy viszonylag kevés szóval rengeteget képes mondani olvasójának. Jozzifova olyan költőnő, aki kései verseiben már kerül a felesleges szavakat, s csak azt veti papírra, ami szerinte a legszükségesebb. Minél kevesebb szó van egy jól megkomponált lírai szövegben, annál nagyobb jelentőséggel bírnak. E rövid, immár inkább bölcséletként, mint hagyományos versként megszólaló szövegekből időnként eltűnnek a felesleges képek, metaforák is – csak az anyagtalán, lényegi megfogalmazás marad meg, mely azonban elég, hogy érezzük a szavak súlyát. A nyelv megtisztított, redukált rétegei közvetítik felénk azokat az igazsá-

gokat, melyekre a világgal és önmagunkkal kapcsolatban ráébredünk. A valódi költészet tisztán a nyelvből táplálkozik, tehát adott nyelvhez is van kötve, miként ezt egy, a kötet közepe táján található vers is megfogalmazza:

### **BÁBEL**

*a költő unokája az ő verseit fordításban  
olvashatja  
valójában nem olvassa őket*

*kezdődik a felemelkedés vége  
törmelék zuhog  
az agyagba.*

Jozzifova itt a klasszikus Bábel-metaforát használja, melynek értelmében valódi fordítás nem létezik, a költészetben pedig bizonyos értelemben a fordíthatatlanság az úr. Aki fordításban olvassa a verset, legyen az a költő unokája, vagy bárki más, valójában már nem olvassa azt, pusztán szimulákrumával, árnyképével, valamiféle redukált verziójával szembesül. Szondi György megítélésem szerint jó magyar versekként megszólaló fordításainak olvasása közben persze nem lennék meggyőződve róla, hogy e költemények fordítása teljességgel lehetetlen. Bizonyos értelemben persze a fordítás nyilván valóban nem lehetséges, s többek között Jozzifova egyes verseinek maradéktalan megértéséhez is bolgárnak kell lenni. Talán erre világít rá egy következő, mindössze néhány szóból álló, az elhallgatás felé tendáló, aforizmatikus költemény:

### **HOGY ÉRTSEM**

*a nem-értés javítható  
az értés – nem*

Az ember élete során tehát csak nem-értését képes javítani, azonban ha nem rendelkezik mintegy eredendően az értés (az olvasás?) képességével, akkor e nem-létező képessége nyilván nem is javítható. Vajon a világ általános megértéséről, illetve annak lehetetlenségéről van itt szó, vagy pusztán arról, hogy az irodalmi szövegek, illetve általában a művészet megértéséhez szükséges egyfajta velünk született szenzibilitás, melynek hiánya esetén nem leszünk képesek *megérteni*? A kérdésre nyilván nincs egyértelmű válasz, a fenti rövid vers értelmezhető általánosabb és specifikusabb nézőpontból is. Nem elfelejtendő azonban Jozsifova költészetének lépten-nyomon felbukkanó, a magyar nyelvű válogatáskötetben is erősen jelenlevő metapoétikus jellege, költészetre, írásra való referenciája, melyet figyelembe véve egyes verseket talán olvashatunk úgy, mint verset a versről, költészetet a költészetről:

#### **HOGYAN KELL A VERSET ÁTÍRNI**

*Mint a megkímélt ruha iránti viseltetéssel  
Divatjamúlt de kidobni nem kell  
Tudva hogy ő is csalódott  
A jövő érdekében  
Amely számára édes mindegy  
És bizonyos fokú árulásérzés.*

A költőt természetes módon foglalkoztatja magának a költészetnek a módszertana, a versírás, adott esetben a versátírás mikéntje. A verset a költő akkor írja át, ha az mintegy maga is csalódott önmagában. Az átírás a jövő érdekében történik, ám a jövőnek magának persze mindegy, hogyan is fog szólni az adott lírai szöveg. A szerzőt pedig, mint a szöveg teremtőjét, mint ha az irodalmi szöveg egyfajta élő szubsztancia volna, árulásérzés terheli, ha saját szövegét megváltoztatja. Fenti rövid versében Jozsifova egész metapoétikát vázol elénk, melyből, ha elég figyelmesen és érzékenyen olvassuk, megtudhatjuk, miként születik, s miként változik meg, íródik át a vers. Beleláthatunk a

költő lelkébe, megtudva, mennyire nehéz feladat is a költészet, ugyanakkor bizonyos értelemben mennyire könnyű, amint azal egy újabb, ugyancsak rövid vers szembesíthet minket:

#### **KÖNNYŰ**

*A felhők  
Könnyű mozgás  
A fák  
Könnyű bólintás  
A kő  
Könnyű hallgatás.*

A költészet tehát olyan valami, amely voltaképpen az egész létezést könnyűvé, de legalábbis sokkal könnyebbé, könnyedebbé teheti. A vers oly könnyen mozog elménkben, akár a felhők, olyan könnyen bólintunk rá, akár a fák, s olyan könnyen hallgat el bennünk, átadva olvasóját egyfajta meditatív csendnek, akár a kövek. E tradicionális toposzok, úgy vélem, valamenynyire megragadják magának a költészetnek a lényegét. Ha a líra nem is vált meg, de időlegesen könnyebbé teszi mind alkotója, mind befogadója számára a létet, s mint fentebb említésre került, adott esetben a világgal, a természettel való harmonikus egységhez is hozzásegíthet. Jozsifova költészetétől nem idegen a (természetesen sűrített) tájlíra, a tradicionális természeti képek használata, illetve e képek költészettel való párhuzamba állítása sem:

#### **LEVELEK A SZÉLBEN**

*ez az idő tetszik nekem  
mint hajlamom az írásra olyasmi  
szabadság az enyészet s az angyal között.*

A költő teljesen azonosul az időjárással, azaz voltaképpen a természettel. Saját alkotói létét állítja párhuzamba a szél sodorta levelekkel, e létállapot pedig nem más, mint egyfajta szabadság

a végleges megsemmisülés és az üdvözülés között. A művészet tehát, mint arra Joszifova más versei is reflektálnak, felszabadít, még akkor is, ha létezésünk csupán sodródás, hanyódás valamiféle ismeretlen felé. Az út kiszabott, elejét és végét nyilván nem választhatjuk meg, azt azonban, hogy mivel töltjük ki a két végpont közötti időt, szabadságunkban áll megválasztani. Többek között a líra, a művészet lehet az egyik út afelé, hogy az élet végességével szembevezve valamennyire részesülhessünk az örökkévalóságból. A költő az alkotás, a befogadó az olvasás által tapasztalja meg ugyanazt, a vers pedig, mint egyfajta médium, ott áll és közvetít kettejük között, egymáshoz emeli őket.

Zárlatként talán a válogatáskötet utolsó költeményét érdemes idézni:

#### **VONAT AZ ÉJSZAKÁBAN**

*sípol egyet, tovarobog*

*előtört*

*a mező, a csönd, a tücsök,  
a traverzek, a csillagok*

*Nem felejtettem el:*

*vágyakozás és béke.*

Az élet és / vagy a költészet mint utazás, vonatút jelenik meg az olvasók előtt. Az utazás az élet tradicionális toposza, ám egy költő számára az életút és a költői pálya voltaképp egy és ugyanaz. A vers költőjével együtt úton van, az olvasó pedig időnként útitársul szegődik melléjük. Az éjszakába belerobogó vonat, az elmúlás képét ellensúlyozza az előtörő mező emlékének természetes képe – a költői beszélő nem felejtette el azt a békét és örömteli várakozást, amely annak idején áthatotta egész életét, s e békességből és várakozásból a sorokon keresztül az olvasó is részesül. A vers az elmúlással szembeni ellenállás, az erőt adó emlékek médiumaként is funkcionálhat. Ekaterina Joszifova

magyarra fordított verseinek többsége ilyen: érzéseket, gondolatokat, erőt kínálnak a folytatáshoz, s teszik mindezt letisztult, nem túlon túl terjengős formában, csak a legszükségesebb szavakra és toposzokra, tradicionális ősképekre hagyatkozva. Látzólagos hermetizmusa ellenére számos vers viszonylag könnyen befogadható, átérezhető szövegnek bizonyul, s kivételes esztétikai élményt képes nyújtani olvasójának. Joszifova költészete egy, a költővel közös utazásra invitál minket, s csupán rajtunk, olvasókon (immár magyar olvasókon is) múlik, felszállunk-e arra a bizonyos lírai vonatra vagy sem. A lehetőség könyv formájában adott – a döntés a mi kezünkben van.

## A kulturális transzfer, illetve annak hiánya Marno János Paul Celan-fordításaiban az *Atemkristall – Lélegzetkristály* című versciklus magyar adaptációjának tükrében

### Bevezetés

Paul Celan *Atemkristall – Lélegzetkristály* című versciklusa először 1965-ben jelent meg önálló kötetben, majd 1967-ben a költő *Atemwende – Lélegzetváltás* című hosszabb kötetében is publikálásra került. A mindössze huszonegy rövid versből álló ciklus versei, különös tekintettel néhány ismertebb darabra, az elmúlt évtizedekben saját recepciótörténetre tettek szert a cikluson kívül és belül. Többek között Hans-Georg Gadamer volt az, aki az *Atemkristallt* Celan költői életműve csúcspontjának tekintette és *Wer bin ich und wer bist du? – Ki vagyok én és ki vagy te?* címen írt kommentárkötetet a versekhez, melyben elsősorban a dialogicitás, a beszélő és a megszólított viszonya / párbeszéde felől elemzte a verseket. A teljes ciklust Marno János fordította először teljes egészében magyarra. A kritika 1996-ban ellentmondásosan fogadta az *Enigma* folyóirat gondozásában megjelent *Paul Celan versei Marno János fordításában* című kötetet, mely megszámlálhatatlan helyen lavírozik a fordítás és az átköltés határán, helyenként már olyan mértékben, mint Faludy György Villon-adaptációi. Többek között Tímár György írt leértékelő kritikát Marno fordításairól *A meghamisított Celan* címen, mely 1997-ben jelent meg a *Central European Time (C.E.T.)* folyóiratban. Az *Atemkristall*-ciklus Marno-féle adaptációja talán eminens szövegegyüttese a kötetnek, hiszen számos kulturális utalást tartalmaz mind a német filozófiára, mind a kabbalista zsidó-, mind pedig a keresztény vallási hagyományra nézve, melyek a magyar változatokban nem mindig jelennek meg, így a fordítás, mint kulturális transzfer számos helyen megbukni látszik. A versek bővebb elemzésére hely hiányában nem térnék ki, sokkal inkább a problémás szöveghelyeket, esetleges félreértéseket, értelemzavaró fordítói megoldásokat emelném ki mindegyik szövegnél.

## Kritikai megjegyzések Marno János fordításaihoz

*BÍZVÁST* vendégül  
láthatsz hóval:  
valahányszor eperfámmal  
léptem ki a nyáron át, mindegyre  
legújabb sarja  
jajdult.

*DU DARFST* mich getrost  
mit Schnee bewirten:  
sooft ich Schulter an Schulter  
mit dem Maulbeerbaum schritt um durch den Sommer,  
schrie sein jüngstes  
Blatt.

Marno János fordításában értelemzavarónak tűnhet, hogy míg a magyar szöveg a költői beszélő saját eperfájáról beszél, addig a németben nincs birtokos szerkezet, pusztán egy határozott névelős eperfát említ a szöveg, amellyel a költői beszélő *'vállvetve kelt át a nyáron'*, nem pedig *kilépett a nyáron át*, miként azt Marno fordítása tárja elénk. A *fa legújabb sarja jajdult*, írja Marno, ez pedig erős felfelé stilizálásnak hat, mindössze azt írja a német eredeti szöveg, hogy *'sikoltott legifjabb levele'*. A *sarj* itt értelemzavaró fordítása is lehet a *Blatt* – *'levél'* főnévnek, hiszen egy növény sarja talán már tőle független, a magjából sarjadt másik növény, míg a levél még az adott növény része, metonimikus kapcsolatban áll vele. Valószínűleg egyértelmű kulturális utalás – miként arra Gadamer is felhívja a figyelmet –, hogy a *Maulbeerbaum* – *'eperfa'* főnév *Maul-* előtagja a németben a gyakrabban használt *Mund* főnévhez hasonlóan *'száj'*-at, a hangképzés szervét jelenti, Celan lírájának nyelvfilozófiai vonatkozásait figyelembe véve pedig ennek fontos jelentésképző szerepe lehet. Ez persze magyarra talán lefordíthatatlan szójáték, szóelem, így a *Maul* főnév visszaadásának hiánya, s az, hogy ez esetben a kulturális transzfer szükségszerűen megbukik, nem róható fel a fordítónak.

**ÁLMO DATLANTÓL** étetetten,  
Életheget hány fel az avatatlanul át-  
bolyongott Kenyér föld.

Morzsájából  
gyúrod újra neveinket,  
miket én, szemekkel  
egyenlő  
szem bárki ujjbegyén,  
végigtapintok  
egy rög után, mi által  
felvirradhatok terád,  
világló  
éhkopgyertya a szájban.

**VON UNGETRÄUMTEM** geätzt,  
wirft das schlaflos durchwanderte Brotland  
den Lebensberg auf.

Aus seiner Krume  
knetest du neu unsre Namen  
die ich, ein deinem  
gleichendes  
Aug an jedem der Finger,  
abtaste nach  
einer Stelle, durch die ich  
mich zu dir heranwachen kann,  
die helle  
Hungerkerze im Mund.

Ha megnézzük a fordítás első három sorát, a németben egyszerűen arról van szó, hogy az 'álmatlanul átbolyongott kenyér föld' – *das Schlaflos durchwanderte Brotland* életheget vet a felszínre – ez a komplex geológiai metaforika, mely szerint egy hegy emelkedik ki a sík földből, Marno János fordításában meglehetősen homályosan jelenik meg. Indokolatlan, hogy Marno a

*schlaflos* – 'álmatlan' szót *avatatlan*nak fordítja. A fordítás további részei nagyrészt pontosnak mondhatók, bár a *heranwachen* ige magyarul körülbelül azt jelenti, 'valamire ráébredni', nem pedig *felvirradni*, miként azt Marno fordításában olvashatjuk. Ahol a kulturális transzfer mindenképpen elbukik, s itt sem feltétlenül a fordító hibája, az a *Hungerkerze* – 'éhséggyertya', Marno tolmácsolásában *éhkopgyertya* szó, mely nem Celan költői szóösszetétele, hanem egy létező német szó, keresztény vallási rituálé kelléke, mely főként a balkáni országokban volt elterjedt. Mivel Magyarországon jórészt ismeretlen, ezért minden bizonynyal hivatalos magyar megnevezése sincs, csupán az értelmét volna lehetséges megmagyarázni.

#### **ÉGÉRME**

fogakkal az ajtó résben  
préseled a szót,  
melytől elolvasódtam,  
mihelyt lázas marokkal  
bontani kezdtem  
a boltot, palát pala, szó-  
tagot szótag után,  
szememben a kolduscésze  
rézcsillanása  
odafent.

#### **IN DIE RILLEN**

der Himmelsmünze im Türspalt  
preßt du das Wort,  
dem ich entrollte,  
als ich mit bebenden Fäusten  
das Dach üben uns  
abtrug, Schiefer um Schiefer,  
Silbe um Silbe, dem Kupfer-  
schimmer der Bettel-  
schale dort oben  
zulieb.

Ami a fordítást olvasva először szembetűnik, hogy az *entrollen* ige a németben valami olyasmit jelent, mint 'elögdördülni, legöngyölni / göngyölni' (gondolhatunk itt akár papirusztekercsre is), ám az *elolvasódni* mindenképpen fordítói döntés, értelmezés eredménye, s adott esetben értelemzavarónak is hathat. Ami szintén beleköltésnek tűnik, az utolsó három sor: *szememben a kolduscésze rézcsillanása odafent*. A német eredetiben nincs szó a költői beszélő szeméről, csupán a koldustányér rézfényéről, tehát Marno János megint csak elköveti azt a fordítói hibát, hogy olyasmit „emel át” a célnyelvi szövegbe, ami a forrásszövegből hiányzik.

**A JÖVŐTŐL ÉSZAKRA** vetem ki  
a folyókba a hálót,  
melyet te habozva raksz tele  
kövekkel írt  
árnyékkal.

**IN DEN FLÜSSEN** nördlich der Zukunft  
werf ich das Netz aus, das du  
zögernd beschwerst  
mit von Steinen geschriebenen  
Schatten.

Az ötsoros rövid vers viszonylag pontos fordítását olvashatjuk Marno János tolmácsolásában, az egyetlen, ami zavaró lehet, hogy amíg Marno szövege *kövekkel írt árnyékot* említ, addig az eredeti német szövegben minden bizonnyal *'kövek által írt árnyékok'*, azaz a *'kövek árnyékai'* szerepelnek. A vers értelmezésének szempontjából ez korántsem mindegy, ugyanis a zsidó vallásban közismert szokás a halottak sírjára köveket helyezni a tisztelet jeleként. Itt nagy valószínűséggel elhunyt embereket szimbolizáló kövek árnyékairól van szó, tehát voltaképpen a halottakkal való párbeszédéről. A magyar szövegben egyes szám szerepel, míg a németben – ezt a részben esetben szereplő *geschrieben* melléknévi alakból tudhatjuk, többes szám, tehát több kő árnyékáról beszél a szöveg. A holokausztot mint lehetséges alapélményt figyelembe véve a kövek árnyékai szimbolizálhatják a tömegesen kivégzett embereket, így Marno szövegében az árnyék egyes száma zavaró lehet.

**KÉSEI ARCOD ELÉ,**  
magára-  
éretten az engem is szín-  
változtató éjek között,  
odaállt valami,  
mi egyszer már járt nálunk,  
gondolatoktól érintetlen.

**VOR DEIN SPÄTES GESICHT,**  
allein-  
gängerisch zwischen  
auch mich verwandelten Nächten,  
kam etwas zu stehn,  
das schon einmal bei uns war, un-  
berührt von Gedanken.

Marno e vers magyar tolmácsolásában ismételtelen csak fel-felé stilizál és erősen módosítja az eredeti német szövegben előforduló szavak jelentését. Az *alleingängerisch* körülbelül annyit jelent, *'egyedül járva'*, míg a magyar változatban szereplő *magára-éretten* homályos, feloldhatatlan jelentésű fordítói megoldás.

A *verwandeln* ige jelentése *'megváltoztatni, átváltoztatni'*, míg a magyar változat *színváltoztató éjszakákat* említ, mely megítélés szerint ismételtelen csak indokolatlan, költőieskedő felstilizálás, illetve az eredeti jelentést elhomályosító megoldás.

**KERESZTÜL A BÁNATSELLŐKÖN,**

a merő  
sebtükör szakasznál:  
ott a negyven kéreg-  
hántolt életfa leérkezében.

Páratlan Szemben-  
úszónő, te  
számítod, te érinted meg  
őket.

**DIE SCHWERMUTSCHNELLEN HINDURCH,**

am blanken  
Wundenspiegel vorbei:  
da werden die vierzig  
entrindeten Lebensbäume gefloßt.

Einzige Gegen-  
schwimmerin, du  
zählst sie, berührst sie  
alle.

Rögtön az első sorban homályos fordítással találkozunk: Marno szövege *bánatsellőket* említ, tehát voltaképpen áthallásosan, a *schnell* melléknévre rezonálva „fordít”, míg a *schwer-muttschnell* német költői szóösszetétel annyit jelent, hogy *'bá-natgyors'*, vagy *'a bánat által gyorsított'*. A *merő sebtükör szakasz* ugyancsak homályos átemelése az eredetinek a magyar nyelvbe, hiszen az *am blanken Wundenspiegel* pusztán annyit jelent, *'a csupasz sebtükörnél'*. A *leérkezében* határozószó teljes mértékben értelemzavaró, hiszen a német eredeti szenvedő szerkezettel valami olyasmit állít, hogy a *'negyven lecsupasított életfa ott*



öntöztetik meg', ez pedig merőben más, mint amit a magyar fordításban olvashatunk. Az *einzig* *Gegenschwimmerin*, amennyiben közelebbről meg akarjuk határozni, sokkal inkább jelenthet 'magányos árral szemben úszó nő'-t, nem indokolt tehát a *páratlan* melléknév használata.

**A SZÁMOK**, párban  
a képek végzetével  
és végzet-  
fonákával.

A reáborított  
koponya, álmatlan  
halántékán egy lidérc-  
táncú kalapács  
zengi mindezt világ-  
ütemben.

**DIE ZAHLEN**, *im Bund*  
mit der Bilder Verhängnis  
und Gegen-  
verhängnis.

Der drübergestülpte  
Schädel, an dessen  
schlafloser Schläfe ein irr-  
lichtender Hammer  
all das im Welttakt  
besingt.

Amennyiben az *im Bund* szókapcsolat jelentését megvizsgáljuk, az sokkal inkább takarja azt, hogy 'szövegségben, kötelékben valakivel', semmint egyszerűen *párban*. A *Gegenverhängnis* filozófiai fogalom, létező német szakszó, s bár a *végzetfonák* kreatív költői megoldás, talán pontosabb lenne az 'ellenvégzet' megnevezés. A második strófában található *irrlichtend* melléknév körülbelül annyit jelent, 'lidércfényes, tévútra vezető fényt sugárzó', míg a fordításban a *lidérc-táncú* melléknév inkább a kalapács mozgására utal, nem pedig a fényére, holott a kettő együtt van jelen.

**UTAK KEZED ÁRNYÉK-**  
vetésében.

A négy-ujj-szántásból  
gyötröm elő  
a megköviült áldást.

**WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH**  
deiner Hand.

Aus der Vier-Finger-Furche  
wühl ich mir den  
versteinerten Segen.

Viszonylag pontos fordítást olvashatunk, mindössze az *elögyötör* ige erős felfelé történő stilizációja a német *wühlen* igének, mely körülbelül annyit jelent, 'túrni, kiásni valamit valahonnét'.

**KÉREGFEHÉR** a fel-  
tártan meredő érzések  
meddőjén.

Száraz felé sodort  
homoknád fúj homok-  
mintázatot  
a füstszárú kutak énekére.

Egy fül, leváltan, fülel.

Egy szem, síkokra metszeten,  
majd megfelel nekik.

**WEISSGRAU** aus-  
geschachteten steilen  
Gefühls.

Landeinwärts, hierher-  
verwehrter Strandhafer bläst  
Sandmuster über  
Den Rauch von Brunnengesängen.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.

Ein Aug, in Streifen geschnitten,  
wird all dem gerecht.

A *weissgrau* melléknév a németben annyit jelent, 'szürkés-fehér', a *kéregfehér* talán indokolatlan felfelé stilizálás a fordító részéről. A német eredetiben körülbelül azt olvashatjuk 'szürkésfehér, meredeken kivájt érzések', míg a magyar fordítás ezzel szemben meglehetősen homályos marad. Marno a következőkben a *füstszárú kutak énekét* említi, mely ugyancsak megfoghatatlan jelentéssel bír, míg a német eredetiben valami olyasmiről van szó, hogy a szárazföldre kisodort nád a *Brunnengesängen* – 'forrásdalok' füstje fölé, vagy egyenesen magába a füstbe rajzol homokábrákat. Bár a *leváltan fülelő fül* és a *síkokra metszett szem* a szöveg értelmén nem változtat, stilisztikáján igen, hiszen a németben mindössze arról van szó, hogy 'egy levágott fül hallgatózik', illetve egy 'csíkok'-ra, kevésbé *síkokra metszett szem* felel majd meg mindannak, amit a vers korábban említ.

**ÁRBOCKÓRUSÁVAL A FÖLDNEK**  
vonul pár fellegroncs.

*E bárkadalba mart  
foggal maradhatsz veszteg.*

*Maradsz a daljelző  
feszület.*

**MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN**  
*fahren die Himmelwracks*

*In dieses Holzlied  
beißt du dich fest mit den Zähnen.*

*Du bist der liedfeste  
Wimpel.*

A vers első két sorának is interpretatív fordítását tárja Marno az olvasó elé, hiszen a német szöveg mindössze annyit említ, hogy *'föld felé énekelt árbocokkal haladnak az égbolt roncsai'*, felhők roncsairól szó sem esik a szövegben. A második strófában a *Holzlied* – 'fa-dal' költői szóösszetételt a költő *bárkadalnak* fordítja, mely már értelmezés eredménye, habár a faanyag nyilván metonimikus kapcsolatban áll a hajóval. A *vesztegnek maradni* jelentése itt homályos, hiszen a német szövegben olyasmiről van szó, hogy a megszólított fogait vájja a fa-dalba, mégpedig erősen, ám a középső két sor nem implikálja azt a szándékot, hogy ott a megszólított meg is kapaszkodjék. Az utolsó két sorban a *liedfest* melléknév *'dalnak ellenálló'*-t, vagy pedig *'dal-kemény'*-et jelenthet, ezzel szemben a Marno által a célnyelven megszólaltatott *daljelző* melléknév értelme homályos, ráadásul eltér az eredetitől. A legerősebb elkalandozást az eredeti német szavak értelmétől a *Wimpel* – 'hajózászló, lobogó, árbocra tűzött szalag' főnév *feszületként* való magyarosítása által követi el a fordító, hiszen a *feszület* a megfeszített Krisztust ábrázoló keresztény kegytárgy, erről pedig az eredeti német szövegben nem esik szó.

**HALÁNTÉKFOGÓ,**  
*járomcsontod őrszemléjén.  
Ezüstje csillan,  
hol belédmardos:  
te és álmod maradéka –  
készül  
születésnapotok.*

**SCHLÄFENZANGE,**  
*von deinem Jochbein beüigt.  
Ihr Silberglanz da,  
wo sie sich festbiß:  
du und der Rest deines Schlafs –  
bald  
habt ihr Geburtstag.*

A *Schläfenzange* ritkán használt, ám létező szóösszetétel a németben, nem pedig költői neologizmus, miként Marno magyarra ültetésében a *halántékfogó* szó. Itt, mint azt Celan amerikai monográfusa, John Felstiner is kimutatta, feltehetően arról van szó, hogy a költő pszichiátriai kezelés során elektorosokk-terápiában részesült, a *Schläfenzange* pedig a sokkterápiánál használt elektróda német megnevezése. A *járomcsontod őrszemléjén* ugyancsak meglehetősen homályos értelmű fordítás, hiszen a német eredetiben olyasmiről van szó, hogy a halánték-elektroda farkaszemet néz a megszólított (feltehetőleg önmegszólításról van szó) járomcsontjával. A *készül születésnapotok* fordítás ugyancsak értelemzavaró, hiszen a németben mindössze arról van szó, hogy *'hamarosan itt van a születésnapotok'*.

**JÉGÁRPATŰZNÉL, az**  
*üszkös tengeri-  
csöben, otthon,  
híven a zord, késő  
Novembercsillagzathoz:*

*a férgek beszéde  
beszöve a szívfonalba -:*

*egy húr, melytől  
kézjegyed surrog,  
Nyilas.*

**BEIM HAGELKORN, im**  
*brandigen Mais-  
kolben, daheim,  
den späten, den harten  
Novembersternen gehorsam:*

*in den Herzfaden die  
Gespräche der Würmer geknöpft –*

*eine Sehne, von der  
deine Pfeilschrift scwhwirrt,  
Schütze.*

E vers esetében viszonylag pontos fordítással van dolgunk, bár talán értelemzavaró és indokolatlan, hogy Marno a kukoricacsövet a ma már avíttasnak ható *tengericső*ként magyarítja. A *beim Hagelkorn* annyit jelent, 'jégeső közepette', épp ezért nem világos, miért kezdi Marno a magyar fordítást a *jégárpatűznél* összetétellel. Az utolsó strófában olvasható *Pfeilschrift* ugyan valóban létező német szó, nem pedig Celan költői neologizmusa, ám semmiképpen sem *kézzjegyet*, hanem az írógépen / billentyűzeten a 'nyíljel'-et jelöli, így a *kézzjegy* kevésbé érzékelteti magyarul, hogy itt arról van szó, hogy a Nyilas csillagjegyű megszólított (feltehetőleg maga Celan) íjából tör elő a németben *Pfeilschrift* elnevezésű írásjel.

**ÁLLNI**, a sebhely  
árnyékszorosában.

**STEHEN** im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

Semmis-senkiért-állás.  
Magadért,  
mind-  
annyiszor.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

Mindazzal, ami benne térül,  
szó nélkül  
akár.

Mit allem, was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache.

Nincs szó az eredeti versben a *sebhely árnyékszorosáról*, miként azt Marno János magyar fordításában olvashatjuk, sokkal inkább a 'levegőbe írt sebhelyek'-ről. A *magadért, mindannyiszor* szintén pontatlan fordítás, hiszen az *unerkannt, für dich allein* annyit jelent, hogy 'ismeretlenül, egyedül önmagadért'. A *was darin Raum hat* jelentése 'ami ott bent térrel bír, ami ott bent elfér', míg Marno homályos szókapcsolata, a *benne térül* valamiféle mozgásra utal. A legnagyobb pontatlanság, amit a fordító megítélésem szerint elkövet, az, hogy az *auch ohne Sprache* szintagmát *szó nélkül* akárnak fordítja. Az *ohne Sprache* jelentése, Celan lírájának erős nyelvfilozófiai aspektusait figyelembe

véve, sokkal inkább 'nyelv nélküli', nem csupán szavakat ki nem ejtve, ám még mindig a nyelv birtokában, hanem a nyelvi médi-  
umról teljesen lemondva.

**ÉBERSÉG ÁLTAL** döfös álmod.

A szarvába rótt  
tizenkét csavar-  
menetű szó-  
nyommal.

**DEIN VOM WACHEN** stößigger Traum.

Mit der zwölfmal schrauben-  
förmig in sein  
Horn gekerbt  
Wortspur.

Utolsót döfi a kürt.

Der letzte Stoß, den er führt.

Ím' a szűk nap-  
torok örvényén  
felfelé  
csáklázó komp:

Die in der senk-  
rechten, schmalen  
Tagsschlucht nach oben  
Stakende Fähre.

méri át  
a sebüzenetet.

Sie setzt  
Wundgelesenes über.

Az első strófa viszonylag pontos fordítása az eredeti német versnek, bár a *Stoss* melléknév sokkal inkább jelent 'lökés'-t, mint döfést. Az *ím'* szó használatát felesleges felfelé stilizálásnak érezhetjük, hiszen az eredetiben semmi ilyesmi nem szerepel, a zuhatagon felfelé kapaszkodó komp képét Marno ezzel együtt pontosan ragadja meg, ám kissé túlköltőiesítve a szöveget. Az utolsó két sor értelme a magyar fordításban mindenképpen homályos, hiszen az eredeti német szövegben valami olyasmiről van szó, hogy a komp 'átkel azon, amit sebbé / sebesre olvastak'. Valamit *átmérni* nem egészen világos jelentésű magyar szó, *sebüzetről* pedig egyáltalán nincs szó a forrásszövegben. Az *übersetzen* ige pedig attól függően, hogy elválík vagy nem válík el tőle az *über-* praefixum, egyaránt jelentheti azt, hogy 'átkelni, célba juttatni', illetve 'szöveget lefordítani', ám az *átmérni* ige még ezek közül sem választ, hanem elhomályosítja azokat a jelentéseket, amelyeket az eredeti német igealak implikálhat.

**KÉSEI**, soha-nem-titkolt,  
fénylő frigyled  
az  
üldözöttekkel.

**MIT DEN VERFOLGTEN** in späten, un-  
verschwiegenen,  
strahlenden  
Bund.

Hajnal-ón, aranyfuttatott,  
szegődik a te együtt-  
esküvő, együtt-  
feltáró, együtt-  
író  
nyomodba.

Das Morgen-Lot, übergoldet,  
heftet sich dir an die mit-  
schwörende, mit-  
schürfende, mit-  
schreibende  
Ferse.

Jelen vers magyar fordítása esetében viszonylag pontos átültetéssel találkozhat az olvasó, habár a *Morgen-Lot* összetétel minden bizonnyal 'hajnal-mérőőn'-ra utal, mely a fordításból kimarad, bár a fordítónak nem kötelező ilyen mélységben értelmeznie a szöveget. A *schwören*, *schürfen*, *schreiben* igék azonos kezdőbetűjéből fakadó paranomáziát a magyar fordítás nem tudja érzékelteni, azonban ez nem is feltétlenül tartozik a feladatai közé.

#### **FONÁLNAPOK**

a hamufekete pusztán.  
Egy fa-  
magas gondolat  
fényhangot fog: adódik  
dalolnivaló még  
az emberen túl.

#### **FADENSONNEN**

über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen.

A német eredetiben mindössze annyit olvashatunk, *grauschwarz*, azaz 'szürkésfekete', amelyet a fordító *hamufeketeként* szólaltat meg magyarul, ez pedig már mindenképpen olyan elemek beleköltése a célszövegbe, melyek a forrásszövegben nincsenek benne. A kulturális transzfer bizonyos szempontból e versben is megbukni látszik, ám nem a fordító hibájából: a *Fadensonnen* – 'fonálnapok' főnév ugyanis a *Fadensonnenzeiger*,

egy XVIII. századi napóraszerű szerkezet előtagja, a *Lichtton* pedig a *Lichttonverfahren*, egy filmrögzítési technika elnevezése, míg a magyar fordításban mind a *fonálnap*, mind pedig a *fényhang* költői szóösszetételnek számít.

**KÍGYÓSZEKÉREN**,  
a fehér ciprus mellett,  
hajtottak veled  
az áron át.

**IM SCHLANGENWAGEN**, an  
der weissen Zypresse vorbei,  
durch die Flut  
fuhren sie dich.

De benned,  
eredettől,  
habzott a másik forrás,  
emlékezet  
vak sugarán  
napra kúsztál.

Doch in dir, von  
Geburt,  
schäumte die andere Quelle,  
am schwarzen  
Strahl Gedächtnis  
klommst du zutag.

Mivel a versben valószínűleg a holokausztról mint alapélményről van szó, Marno János fordításában a *kígyószekér* pontatlannak hathat. Noha a *Wagen* szó éppúgy jelentése éppúgy lehet 'szekér', mint 'vasúti kocsi, vagon', a *Schlangenwagen* ebben a kontextusban valami olyasmit jelenthet, hogy 'kígyózó vagon, vonatkígyó', így ez a viszonylag egyértelmű kulturális-történelmi utalás Marni János fordításában elsikkad. Nem indokolt, miért fordítja Marno a *von Geburt* szókapcsolatot az *eredettől* szóval, mely itt meghatározatlan, hiszen nem derül ki, minek az eredetéről lehet szó, a német eredeti pedig csak annyit említ, hogy a megszólított 'születésétől fogva'. Míg a német szöveg 'az emlékezet fekete sugaráról / fonaláról' (a *Strahl* főnév éppúgy jelenthet 'napsugar'-at, mint 'szál'-at, 'fonal'-at) beszél, addig Marno az egyszerű *schwarz* melléknevet, talán szükségtelenül, *vak*nak fordítja, bár mind a *schwarz*, mind a *vak* melléknevek implikálhatják a fénymentes közeget, amelyben lehetetlen bármit is látni.

**KÉREGBARÁZDÁK**, *tanúhegyek, fel-fakadás-pontok:*  
*a te tájad.*

*A súlyrózsa mindkét pólusán olvasható: számkivetett szavad. Északszín. Déltság.*

**HARNSICHTIERNEN**, *Faltenachsen, Durchstich-punkte:*  
*dein Gelände.*

*An beiden Polen der Kluftröse, lesbar: dein geächtetes Wort. Nordwahr. Südhell.*

A geológiából kölcsönzött szakkifejezéseket Marno nem teljes egészében a megfelelő magyar szakszavakkal adja vissza: a kéregbarázda és a tanúhegy létező szakkifejezések, a Harnsichtierne valóban valami olyasmit jelent, hogy a 'földkéreg barázdája', szó szerint 'páncélbarázda', a Faltenachse, mely szó szerint 'gyűrődéstengely', valóban a tanúheggyel áll szoros jelentéstani rokonságban, ám a Durchstichpunkt semmiképpen sem felfakadás-pont, hanem 'törléspont', mely egy, a csatornaépítészetben használt német szakkifejezés. A Kluftröse nem súlyrózsa, nem költői neologizmus, hanem egy, az iránytűhöz hasonló geológiai műszer, a 'dőlésmutató, dőlésszögmérő' német elnevezése. Indokolatlan és az eredeti német záró szóösszetételek viszonylag egyértelmű megfelelőit elhomályosító fordítások az északszín és a déltság összetételek, hiszen a nordwahr annyit tesz, 'északigaz', a südhell pedig 'dél-fényes', melyek költői jelentése persze magyarul is nehezen megragadható és mindenképpen mély interpretációt igényel, ám lexikális szinten mindenképpen pontosan magyarra ültethető szavakkal állunk szemben, melyek bizonyos jelentésmezővel is bírnak, a fordítói megoldás pedig ezt sajnálatos módon elhomályosítja.

**SZÓFELFOJTÁS**, *vulkáni, tengertorzított.*

*Fent az ömlő csöcselék az ellenteremtény: zászlót bont – koholt képmások nyüzsögnek kényidőre.*

*Míg nem a szóholdat kiréptéd, megtétetik az apály csodája, és a szívformájú kráter pusztán a kezdetről vall, a Királyeredetről.*

**WORTAUFSCHÜTTUNG**, *vulkanisch, meerüberrauscht.*

*Oben der flutende Mob der Gegengeschöpfe: er flaggte – Abbild und Nachbild kreuzen eitel zeithin.*

*Bis du den Wortmond hinaus-schleuderst, von dem her das Wunder Ebbe geschieht und der herzförmige Krater nackt für die Anfänge zeugt, die Königsgeburten.*

A Wortaufschüttung valami olyasmit jelent németül, hogy 'szókitörés, szófeltörés (a mélységből)', a szófelfojtás azonban mindenképpen homályos, az eredeti német költői összetélt pontatlanul a célnyelvre átemelő megoldás. A meerüberrauscht melléknév jelentése 'a tenger által ellepett', míg a tengertorzított ugyancsak egyfajta fordítói elkenésnek tűnik. Súlyos fordítói félreértés, egy utalás semmibevétele történik a második strófában, ahol Marno szövegében koholt képmások nyüzsögnek kényidőre. Az Abbild – 'képmás' és a Nachbild – 'utánzat, másolat' filozófiai fogalmak, jelentésük pedig nem egészen azonos, a koholt képmások semmiképpen sem fedik le jelentésmezőiket. A nyüzsögnek kényidőre szintagma ugyancsak elnagyoltnak és értelmezhetetlennek hat, mikor a német eredetiben elég konkrétan arról van szó, hogy a képmás és az utánzat 'hiába (eitel), vagy éppen-séggel hiú módon lép át az idő irányába'. A harmadik strófa végén szintén olyan fordítói megoldásba botlunk, mely minden bizonnyal nem tükrözi híven a német eredeti tartalmát, hiszen míg Marno magyar szövegében a szívformájú kráter pusztán a

kezdetről vall, a királyeredetről, addig az eredeti német szövegben valami olyasmit olvashatunk, hogy 'a szívformájú kráter csúpaszon tanúskodik a kezdeteknek / a kezdetek helyett (a für előljáró mindkettőt jelentheti), a királyi sarjaknak'. Különösen indokolatlan a zeugen – 'tanúskodik, tanúsít' ige vall igével való fordítása, hiszen Celan költészetében a Zeugnis – 'tanúsítás' kulcsmotívum, így a zeugen ige más szóval történő magyarra fordítása kevésbé indokolt.

(**TUDOM, KI VAGY**, te mélységektől szelíd,  
én, az átdöfött, tekinteted alatt.  
Hol lángol a szó, mely bennünket tanúsít?  
Te – teljes való. Én – egész vak.)

(**ICH KENNE DICH**, du bist die tief Gebeugte,  
ich, der Durchbohrte, bin dir untertan.  
Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?  
Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn.)

E négysoros vers magyar fordítása már az első sorban erős torzítást tartalmaz az eredetihez képest, hiszen míg Marno magyar szövegében a megszólított *mélységektől szelíd*, addig a német eredetiben *'mélyen meghajolt'*. A *Durchbohrte* ugyan valóban valami olyasmit jelent, hogy *átdöfött*, itt minden bizonnyal magáról Krisztusról van szó, így a *'megfeszített'* szó talán közelebb állna az eredeti német szöveghez. Az (*ich*) *bin dir untertan* annyit tesz, *'alá vagyok neked rendelve – ti. rendelkez velem'*, míg a magyar változatban olvasható *teknítetted alatt* ezt az alárendeltséget kevésbé implikálja. A harmadik sor pontos fordítása az eredetinek, hiszen a *zeugen* igét is *tanúsít*ként fordítja magyarra, a harmadik sor utolsó szava, a *Wahn* azonban korántsem jelenti azt, hogy *vak*. A *Wahn* főnévként *'elvakultság'*-ot, *'fanatizmus'*-t ugyan jelenthet, ám a magyar *vak* melléknév e jelentéseket csak bizonyos kontextusban hordozza magában. A *Wahn* főnév elsődleges jelentése az elvakultsággal rokon értelmű *'téboly, örület'*, melynek a költői beszélő önmagát aposztrofálja, ám

a Marno-féle magyar fordítás, mely talán a rímkényszer miatt is kényszerült kompromisszumos megoldásokra, e jelentést nem igazán közvetíti.

**SZÓLÁSOD** sugár-  
szelétől kimarjultan  
az élményűző kaptár  
fecsegés – a száz-  
nyelvű névmás-  
versé, a tévesé.

Ki-  
pergetvén,  
szabad az út a ember-  
szabású havon,  
a vesztőhavon át,  
a vendéglő  
jégcellákhoz s –táblákhoz.

Bent  
az időszakadék  
mélyén,  
a jéglépésben  
vár, egy lélekzetkristály,  
engedhetetlen  
tanúságod.

**WEGGEBEIZT** vom  
Strahlenwind deiner Sprache  
Das bunte Gerede des An-  
erlebten – das hundert-  
züngige Mein-  
gedicht, das Genicht.

Aus-  
gewirbelt,  
frei  
der Weg durch den menschen-  
gestaltigen Schnee,  
den Büßerschnee, zu  
den gastlichen  
Gletscherstuben und -tischen.

Tief  
in der Zeiteinschrunde,  
beim  
Wabeneis  
Wartet, ein Atemkristall,  
Dein unumstößliches  
Zeugnis.

Az *Atemkristall*-ciklus záróversének magyar fordítása szintén problémásan indul – Marno a megszólított *szólásáról*, azaz *megszólalásáról* beszél, míg a német eredetiben *Sprache* – 'nyelv' olvasható, amely mindenképpen szélesebb értelmű, mint az alkalmi szólás, megszólalás. Az eredeti német szöveg arról beszél, hogy a megszólított *'nyelvének szélsugara által félresöpörtetik a hamis tapasztalat fecsegése'*, Marno ezzel szemben *élményűző kaptárfecsegést* fordít, mely homályos, meghatározhatatlan ér-

telmü szintagma, csakúgy, mint a *kimarjultan* határozószó. Marno *száznyelvű névmás-vers*ről beszél, mely *téves*, holott a *Mein-Gedicht* sokkal inkább jelent *én-vers*'-et, *'tőlem-való-vers*'-et, az erre rájátszó *Genicht* költői neologizmus pedig valami olyasmit, hogy *'semmi-vers, nincs-vers*'. A második strófa az első elnagyolt, homályos fordítói megoldásaival szemben viszonylag pontosan tolmácsolja az eredeti német verset, habár *Gletscherstube* nem egészen *jégcellát*, hanem *'gleccserszobá'*-t jelent, míg a *Tisch* *'asztal'*, nem pusztán *jégtábla*, s mivel a *gastlich* – *'vendégváró / vendégszerető'* jelző áll a főnevek előtt, az *'asztal'* főnév talán a fordításban is szerencsésebb, pontosabb megoldás lenne. Az utolsó strófában értelemzavaró a *Wabeneis* – *'lépsejtszerű jég'* *jéglépként* való magyarra fordítása: Marno áthallásos megoldást alkalmaz a csupán hasonló hangzású *lép* (méhkaptárban) és *lépés* főnevek között, mely igencsak vitatható. A *'lélegzetkristály'* helyett *léleketkristály* eredeti, a német szövegnél több értelmet hordozó fordítás, hiszen rájátszik a magyarban a *lélek* és *lélegzet* szavak közös etimológiájára, mely a németben azonban nem áll fenn, így a fordítói megoldás sem mondható teljesen indokoltnak. Az *unumstössig* német melléknév jelentése körülbelül *'megingathatatlan, megdönthetetlen'*, ezzel szemben Marno a körülhatárolhatatlan értelmű *engedhetetlen* (megengedhetetlen?) melléknévet alkalmazza, talán a létező (meg)ingathatatlan melléknévre rájátszva, ám nem világos, miért nem egy létező, a német eredetivel azonos értelmű melléknévet választott.

### **Záró megjegyzések**

Marno János fordításai szinte minden esetben erősen eltérnek az eredeti versektől, már lexikális szinten is. Igaz ugyan, hogy Paul Celan hermetikus költészete ellenáll az értelmezésnek, fordítása pedig mindenképpen nagy kihívást jelent bármely célnyelv esetében bármely fordító számára, a lexikai szintű, helyenként önkényesnek ható eltérések nem tűnnek mindig indokoltnak. A Marno János Celan-fordításait ért kritika, többek között Timár György éles hangú bírálata megalapozottnak tűnhet abban az értelemben, hogy Marno már a legelemibb al-

kotórészek, a szavak szintjén is eltér a forrásnyelvi szövegek lexémáitól, gyakorlatilag önkényesen értelmezve át az eredeti verseket, számos helyen homályos, magyarul értelmezhetetlen, de legalábbis nehezen felfejthető szóalakokat és metaforákat generálva. Talán túlzás ezt állítani, s ezen ítélet nyilván szubjektív, de Marno János fordításai még hemetikusabbak, még áthatolhatatlanabbnak bizonyulnak, mint Paul Celan eredeti versei, hiszen bár ezek is nehezen értelmezhetőek, a költői képek, a szavak, költői neologizmusok azért viszonylag egyértelműen magyarra ültethetőek lennének. A fordítás mint kulturális transzfer számos helyen megbukik, hiszen a célnyelvi szövegek nem egy alkalommal nem veszik figyelembe a forrásszövegekben kódolt filozófiai-kulturális utalásokat, vagy a fordító éppen olyan utalásokat csempész a magyar szövegekbe, melyek az eredetiben nincsenek benne, példának okáért a *Wimpel lobogó feszület*-ként való magyarra fordításának esetében. Amennyiben a magyar szövegek szerzőségének kérdését vizsgáljuk, úgy megítélésem szerint a szerző sokkal inkább Marno János, mint Paul Celan; esetleg úgy hozhatjuk meg a legkorrektebb ítéletet, ha azt mondjuk, e szövegek *Marno János versei Paul Celan Atemkristall ciklusa nyomán*. Miként azt a Marno által fordított Celan-kötet címében is implikálja – *Paul Celan versei Marno János fordításában* –, a fordító erősen belecsempészi saját költői hangját a fordításokba, azonban itt ez oly mértékben megtörténik, hogy a fordítások megszűnnek fordítások lenni, és a fordító forrásnyelvi szöveg alapján írott, ám attól erősen eltérő és önállósdó saját verseivé válnak. A kérdés, hogy a fent vizsgált Celan-versek jó fordítások-e, sajnos egyértelmű nemleges választ kap, hiszen funkciójukat nem teljesítik abban az értelemben, hogy Paul Celan *Atemkristall* versciklusát a magyar olvasóval megismertessék, számára valamilyen módon érthetővé tegyék. Érdemesebb talán úgy feltenni a kérdést, vajon Marno János jó, esztétikailag értékes verseket írt-e Celan *Atemkristall* versciklusát alapul véve, fordítás helyett pedig egy, az eredeti szöveggel intertextuális viszonyban álló, ám önálló szöveggé létező versciklusról érdemes inkább beszélnünk.

## Rába György *A szép hűtlenek és Józán Ildikó Mű, fordítás, történet*

című fordítástörténeti monográfiáinak rövid szemléleti és elméleti összehasonlítása

Rába György 1969-es paradigmaticus műfordítás-története, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)* a *Nyugat* nagy műfordító-nemzedéke három talán legkiemelkedőbb és legmeghatározóbb alakjának versfordításait és fordítói ars poeticáját (?) vizsgálva mai szemmel kissé talán már régimódinak ható szemlélettel közelíti meg: a műfordítást, a fordíthatóság és fordíthatatlanság kérdéskörét, valamint a fordítások lehetséges esztétikai értékét elsősorban a fordítói hűség-hűtlenség dichotómiája felől igyekszik vizsgálni.

Hiányosságai és korlátai ellenére Rába György kötete olyan paradigmaticus fordításelméleti / fordítástörténeti szakmunka, mely a maga korában hiánypótló módon volt képes betölteni a neki szánt szerepet, és bár megjelenése óta több mint negyven év telt el, úgy vélem, bizonyos meglátásait még ma is produktív módon képes kamatoztatni a fordításelmélet. Kevés olyan fordításelméleti / fordítástörténeti tematikájú tanulmány született a magyar irodalomtudomány berkein belül még az elmúlt 15-20 évben is, a nagyjából a rendszerváltással bekövetkezett kardinális szemléletváltás óta, mely ne hivatkozna valamilyen formában Rába György művére, ha máshogy nem, hát a magyar fordítástörténeti, fordítástörténet-írási hagyomány egyik fontos állomásaként, mely egyúttal olyan irodalomtörténeti tényeket is megállapított, amelyek megjelenése előtt nem voltak egészen tisztázva.

Köztudomású tény, hogy Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád költői munkássága gyakorlatilag elválaszthatatlan műfordítói, elsősorban versfordítói tevékenységüktől. Líratörténeti jelentőségű újításaik olykor részben vagy egészben idegen költők rájuk tett explicit vagy implicit hatásának köszönhetőek, ily módon

pedig az általuk létrehozott versfordítások a *Nyugat* körül csoportosuló írók-költők életműve által kibontakozó modern magyar líra táptalaját, sőt, adott esetben a modern magyar líra önálló szerzői teljesítménynek tekinthető, szerves részét képezik, még ha ezen álláspont bizonyos fordításelméleti nézőpontokból vitatható is.

Rába György kötetének már a bevezetőjében hangsúlyozza, hogy ugyan túl nagy vállalkozás volna az egész magyar műfordítás-irodalom történeti előzményeit a kezdetektől vázolni, a *Nyugat* nagy, hagyományteremtő műfordítóinak tevékenysége egyáltalán nem előzmény nélküli a magyar irodalom történetében. Elsősorban a XIX. század végi előzményekre hívja fel a figyelmet, példának okáért gyakran veti össze a XIX. században Szász Károly, illetve a XX. században Babits által (újra) lefordított versek magyar változatait.

Rába elsődleges célkitűzése a Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád műfordítói életművében megítélése szerint jelen lévő közös és egyéni stilisztikai, poétikai és esztétikai jegyek vizsgálata, elsősorban azért, hogy a párhuzamosságokat, a közös poétikai jellemzőket, e három költő-műfordító újító voltát bemutassa és bebizonyítsa. Célja továbbá, hogy mintegy közvetett módon felhívja a figyelmet Kosztolányi, Babits és Tóth Árpád költői életművére is, s a végsőkéig kitart azon elképzelés mellett, hogy a műfordítói tevékenység az egyértelműen önálló szerzői teljesítménynek minősülő költői életműtől teljes mértékben elválaszthatatlan. Rába György műfordítás-történeti monográfiáját olvasva mai szemmel az a benyomásunk támadhat, hogy a három költő-műfordító kiválasztása kissé talán önkényes, hiszen a *Nyugat* nemzedékein belül legalább további egy tucat költőt tarthatunk, tartunk még ma is lírai életművén túl jelentékeny műfordítóknak. Rába György szerző- és fordítóválasztása ebből a szempontból tehát mintha túlzottan célorientált és programszerű lenne. Valójában már vizsgálódásainak legelején tisztában van vele, mi az, amit bizonyítani akar, s e bizonyításhoz mely szerzők / fordítók mely művei / fordításai szolgálhatnak a legjobb bizonyítékként, így kutatásainak eredményességében



mondhatni teljes mértékben biztos, még ha kissé ál-naiv módon is tesz fel kérdéseket és a konkrét fordításkritikai elemzések során bőségesen hoz példákat acélból, hogy állításait alátámassza.

Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád pályaképeinek elemzése hangsúlyozottan nincs egyenes arányban egymással, sem terjedelmileg, sem pedig Rába György esztétikai megállapításainak szempontjából. A szerző a legnagyobb terjedelemben Babits műfordítói munkásságát elemzi, s ezt részben azzal indokolja, hogy Babits, nem csupán mint költő, de számos európai nyelvet ismerő tudós, korának egyik legkvalifikáltabb irodalomtörténésze, műfordítóként is folyamatosan kísérletezett az európai irodalom ismert és kevésbé ismert szerzőinek magyarra ültetésével, ezáltal újabb és újabb fordítástörténeti jelentőségű eredményekre jutva.

Rába végkövetkeztetései szerint a számos azonos poétikai, stilisztikai és esztétikai jegy mellett mind Kosztolányi, mind Babits, mind pedig Tóth Árpád műfordítói ars poeticája a hasonlóságokon túl szükségszerűen egyedi vonásokat is mutat.

Babits Mihály Rába megítélése szerint a fordításokat afféle „stílustanulmány”-nak fogja fel, drámafordításában pedig egyenesen a filológiai hűségre törekszik. Babits műfordítói ars poeticájával ellentétben Kosztolányi, főként fiatal éveiben létrehozott versfordításában elsősorban a „szép magyar vers” eszményének megvalósítására törekszik. Műfordítóként mondhatni *fejvelmeztlen*, az idegen nyelvű forrásszövegből a jól hangzó, stilisztikailag és poétikailag erős, önálló irodalmi műként is megálló vers létrehozása a célja, s miként azt Rába György megállapítja, számos esetben a tartalomhoz és a forrásszöveg stílusához is hűtlen, a szép magyar vers eszményét mondhatni öntörvényűen valósítja meg, s itt Rába mintha kissé elítélően nyilatkozna Kosztolányiról Babits javára, annak ellenére, hogy lényegében mindhárom vizsgált költő-műfordító teljesítményét kiemelkedőnek és meghatározónak tartja. (Azaz nem kerüli el az önellentmondást, az önmagával való látens vitatkozást sem.)

A kötet fő ellentétpárként Babits és Kosztolányi fordítói ars poeticáját mutatja be, Tóth Árpád fordítói ars poeticájáról jó-

val kevesebb szó esik: ez Rába György megítélése szerint inkább Babitshoz, mint Kosztolányihoz áll közelebb. Tóth Árpád a filológiai hűségre törekszik, Rába szerint nem egyszer az általa fordított idegen költő verse tónusának, stilisztikai jegyeinek kárára.

Az utólag, történeti távlatban esetlegesen nekik felróható hibák ellenére Tóth Árpád, Babits és Kosztolányi műfordítói tevékenységének közös, irodalomtörténeti jelentőségű eredménye, hogy a korábbi fordítói hagyományokkal szemben mindhárman képesek voltak olyan magyar fordításokat létrehozni, melyek az eredeti, forrásnyelvi versszövegtől függetlenül is megállnak önálló irodalmi műként, azaz nem feltétlenül látszik rajtuk, hogy fordított szövegekről van szó. Képes megjeleneni bennük a természetes hangvétel, a kellően erős, valóban költői dikció. A *Nyugat* e nagy versfordító nemzedékének különös ismertetőjegye ugyanakkor – állítja Rába György részint Kardos László felvetése nyomán – a „szép hűtlenség”, az individualizálás, mely által a szövegben nem csupán a forrásnyelvi szerző, de a fordító-költő saját költői hangja is megjelenik. Minél inkább eltér az adott fordítás a forrásnyelvi szöveg jelentéstartamától, annál inkább beszélhetünk fordítói individualizálásról, azaz „hűtlenség”-ről. A hűség-hűtlenség dichotómiája szempontjából pedig egyértelműen Kosztolányi Dezső az, aki versfordításában leginkább „individualizál”, mondhatni bizonyos fordításában gátlátalanul eltér az eredeti versek stílusától és fogalmi jelentésétől csupán azért, hogy értékes, szép magyar verset legyen képes megszólaltatni. A *hűtlenség*, mint olyan, Rába György könyvében valamiféle nagyságrendileg is mérhető kategóriának tűnik.

Rába a három vizsgált költő műfordításait egyúttal szükségszerűen „műhelytanulmány”-nak is tekinti, hiszen mindhárman a korban uralkodó, pontosabban a magyar irodalomtörténeti hagyományban kissé későn megjelenő francia stílusirányzatnak, a szimbolizmusnak próbálnak meg magyar nyelvterületen utat törni fordításkísérleteiken keresztül. Meglátása szerint a vizsgált költők fordítói munkássága lírájukkal párhuzamosan valamiféle egyéni szimbolizmusról tanúskodik, és egyúttal létrehoznak egyfajta sajátosan magyar irodalmi szim-

bolizmust is. Mindezen túlmutatva persze megfigyelhető egy természetes differenciálódási folyamat, melynek keretében kiki a maga útját járja az irodalom történetében, elszakadva attól az iskolától, melyhez kezdetben tartozott. Rába György bevallja, hogy e differenciálódást már nem lehet olyan irodalomtörténeti kategóriákkal leírni, mint például a szimbolizmus vagy a szecesszió, s hogy leírása szükségszerűen túlmutat *A szép hűtlenek* című monográfia keretein...

Rába György műfordítás-kritikai öröksége többek között magában foglalja a „hűtlen fordító Kosztolányi” és a „hűségese fordító Babits” egymással szembenálló irodalomtörténeti képét, s talán nem túlzás azt állítanunk, hogy e dichotómia kissé leegyszerűsítő volt, s a későbbi fordításkritikai irodalom számára is bizonyos sztereotípiákhoz vezetett. A szembenállás ellenére azonban a monográfia vállaltan apologetikus jellegű, Kosztolányi, Babits és Tóth Árpád műfordítói örökségét pedig megkerülhetetlennek, s talán még megjelenése idején, az 1969-es évben is követendő műfordítás-eszménynek tartja. Erősen úgy tűnik azonban, hogy megállapításai mai szemmel már csupán részben állják meg a helyüket, a hűség-hűtlenség dichotómiájánál már léteznek árnyaltabb, kifinomultabb fordításkritikai fogalmak, monográfiája ezért inkább tekinthető esszéisztikus, mint a szó legszorosabb értelmében vett tudományos szakmunkának. Egyik fő erénye azonban, hogy már 1969-ben figyelembe veszi a történeti és kulturális kontextust, magát a történetiség tényét, azt a meg nem kerülhető alaptételt, hogy adott történeti közegben keletkezett mű adott történeti és kulturális közegbe történő átültetésénél mindenképpen figyelembe kell venni a célnyelvi közeg történeti és kulturális jellemzőit ahhoz, hogy a fordítás a célnyelvi olvasók számára elfogadhatóvá, elfogadottá váljon. A „szép hűtlenség”-et – még ha ennek tényét főként Kosztolányi esetében meg is állapítja – éppen ezért nem igazán tartja hibának, s monográfiájából elsősorban célnyelv- és célkultúra-orientált műfordítás-szemlélet olvasható ki, melyet nagyrészt már a *Nyugat* paradigmatisz műfordítói is a magukénak vallottak. Befogadó- és befogadás-orientált fordítás-szemlélet azonban

explicit módon még nem jelenik meg *A szép hűtlenek* című monográfiában.

Józan Ildikó 2009-es, *Mű, fordítás, történet – Elmélkedések* című fordítástörténeti szakkönyve (mely egyébként francia nyelven is megjelent doktori disszertációja átdolgozott változata) Rába György monográfiájánál szükségszerűen nagyobb időintervallumot ölel fel, gyakorlatilag a magyar műfordítás-irodalmat a kezdetektől tárgyalja egészen a XX. század végéig. Rába munkája Józan Ildikó történeti monográfiája számára is megkerülhetetlen hivatkozási alap, miként a Rába által tárgyalt három paradigmatisz nyugatos költő-műfordító, Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád is. Józan hangsúlyozottan posztstrukturalista kérdéshorizontból értékeli a *Nyugat* nagy műfordító-nemzedékének munkásságát, főként Charles Baudelaire *A romlás virágai* című kötetének magyar fordítására mint a korszak egyik legmeghatározóbb műfordítói teljesítményére helyezve a hangsúlyt. Józan Ildikó alapvetően egyetért Rába Györggyel abban, hogy a nyugatos fordítók munkássága, valamint kiemelten *A romlás virágai* szervesen beépült a modern magyar költészet történetébe.

Józan Ildikó monográfiája szükségszerűen túllép a Rába György által használt hűség-hűtlenség, eredeti szöveg-fordított szöveg viszonylag egyszerűnek, sőt, mai szemmel túlzottan leegyszerűsítőnek ható dichotómiáján. Elsősorban a francia nyelvű fordításelmélet olyan jeles képviselőire támaszkodik, mint Berman, Ricoeur vagy Riffaterre. Rába Györgyhöz hasonlóan előfordul, hogy Józan Ildikó sem az eredeti, forrásnyelvi műből kiindulva olvassa és értelmezi egy-egy irodalmi alkotás fordítását, hanem mintegy önálló irodalmi alkotásként, önálló szerzői teljesítményként értékeli azt, mely adott esetben függetleníthető az eredetitől. Ebben a kontextusban pedig már vajmi kevésbé van jelen a hűség-hűtlenség Rába György által oly erősen hangsúlyozott esetleges dichotómiája.

Józan Ildikó felveti továbbá azt az igencsak aktuális kérdést, hogy fenntartható-e vajon még a világirodalom fogalma, tartozhatnak-e egyazon időben különböző nyelveken létező szövegek

ugyanazon szerzőhöz, kezelhetjük-e még egyáltalán a fordítást az eredeti, forrásnyelven író szerző műveként, vagy felvetődik a műfordító társszerzősége / szerzősége? Eredeti szöveg és fordítás viszonya ma már korántsem egyértelmű, és éppen ez az a pont, ahol, amennyiben odáig megyünk el, hogy eltekintünk az összevetés kényszerétől, és a célnyelven született szöveget önálló textusként értelmezzük, a hűség-hűtlenség, pontosság-pontatlanság dichotómiája is értelmét veszíti.

Csupán apró adalékként érdemes megjegyezni, hogy Józán már fordítástörténeti nagymonográfiájának egyik előzményében, az 1997-ben publikált, *Fordítás és intertextualitás* című tanulmányában is felveti a nemzetközi fordításelméletben már régóta jelen lévő értelmezési lehetőséget: a fordított szöveg nem más, mint olyan önálló irodalmi alkotás, mely az eredeti, forrásnyelvi szövegre intertextuális módon referál, tehát azzal szükségszerűen dialógust folytat, ugyanakkor egyáltalán nem abszurd állítás, hogy önálló műként is olvasható szövegekről beszélünk, melyek a célnyelv, célkultúra irodalmának szerves részét alkotják. Erre a megállapításra persze már Rába György is eljutott, ti. hogy a fordított szövegek, adott esetben Kosztolányi, Babits és Tóth Árpád versfordításai nem csupán valamely idegen nyelvből és kultúrából, idegen szerző szövegéből magyarra ültetett szövegek, hanem adott esetben önálló, természetes módon megszólaló magyar versek, mely a célnyelv és célkultúra irodalmának szerves részét képezik. Ennek ellenére, talán kora irodalomtudományos sztenderdjeinek korlátai között mozogva, mégsem volt képes elszakadni a forrásnyelvi szöveghez való viszonyítás mintegy kötelező gyakorlatától. Bár elismerte, hogy a fordított szöveg célnyelven való természetes hangzása, működőképessége az, ami elsősorban számít, a fordítói hűséget és hűtlenséget továbbra is mérhető fordításelméleti kategóriának tartotta, és magabiztosan meg is állapította, hogy Babits igenis hűségesebben fordított, mint Kosztolányi, még akkor is, ha Kosztolányi remek magyar verseket hozott létre a forrásnyelvi szövegek átköltése, szabad átdolgozása révén.

Józán Ildikó könyve ezen a dichotómián nagyrészt már túl lép, hiszen szükségszerűen túl kell lépnie rajta, ha meg akar felelni a nemzetközi fordításelméleti eredményeknek. A fordított szöveg immár önálló szövegként jelenik meg, Józán műfordítás-szemlélete pedig nem csupán célnyelv- és célkultúra-, de azt mondhatjuk, egyenesen befogadó-orientált. Egyáltalán nem a tartalmi vagy formai hűség az, mely egy célnyelvi szöveget működőképessé és adott esetben széles körben elfogadottá tesz, főleg, ha figyelembe vesszük azt az egészen egyszerű tényt, hogy a fordítások jórészt olyan olvasókhöz szólnak, akik nem beszélnek a forrásnyelvet, éppen ezért számukra a hűség-hűtlenség dichotómiája is szinte teljesen érdektelen. Józán Ildikó monográfiájának nem titkolt célja, hogy az irodalomtörténet-írást, többek között a magyarországi irodalomszemléletet olyan módon alakítsa át, hogy a fordítás eredményeként létrejött irodalmi műveket ne feltétlenül egy idegen nyelvből fordított szöveg célnyelvi megfelelőjeként, hanem a célnyelvhez tartozó irodalom sajátos jellemzőkkel rendelkező, kritikai szempontból vizsgálható, de mindenképpen integráns részeként definiálhassuk. A szó szigorú értelmében vett fordítás és a célnyelven létrejött önálló szerzői teljesítmény, fordítás és intertextus, fordítás és önálló, a kiindulási pontként szolgáló szövegről valamilyen mértékben leválasztható irodalmi mű közötti határok napjainkban egyre inkább elmosódnak látszanak.

Nagymonográfiáját Józán Ildikó egyébként akarva-akaratlanul többek között Itamar Even-Zohar – akire Berman és Gideon Toury mellett a könyv számos fejezetében hivatkozik is – a nemzetközi fordításelméletben annyira már nem is újkeletűnek számító *polysystem theory*jának szellemében is írta, melynek értelmében a fordítások adott esetben radikális újító szereppel is bírhatnak az irodalom rendszerén belül. Akár csak Even-Zohar, olybá tűnik, Józán is a fordítás funkcionális szerepére hívja fel a figyelmet, célnyelv- és célkultúra-orientált műfordítás-szemléletet fogalmaz meg, s a fő szempont immár korántsem a forrásnyelvi szöveghez való formai vagy tartalmi hűség, hanem a célnyelven való érvényes megszólalás képessége, a célnyelvi be-

fogadók reakciója, adott célnyelven létrejövő szövegek széles körben történő elfogadása és / vagy elutasítása.

Józan Ildikó könyvének – melyben külön fejezetet szentel Rába György *A szép hűtlenek* című könyvének, mint a magyar fordításelmélet egy jelentékeny állomásának (181-191. oldal) – olvasatában Rába hallgatólagosan előfeltételezi a fordított szöveg másodlagosságát. Bár Rába könyve saját korában korszerűnek számított, hivatkozott többek között Jakobsonra és Saussure-re, a mű mára nagyrészt elavult. Önkényességet olvas rá a fordítókra, s ezt Józan Ildikó megítélése szerint némileg számonkérő hangnemben teszi, azaz megközelítése mégsem annyira célnyelv- és célkultúra-orientált. Józan Ildikó ugyanakkor megjegyzi, Rábát mentendő, hogy szemlélete egészen 1990-ig meghatározó volt a magyar irodalomtudományban. Babits stílustanulmány-fogalma, mely szerint a fordító az idegen költő jellemző vonásainak visszaadására törekszik, Józan Ildikó olvasatában sokkal pozitívabb megítélés alá esik, mint Kosztolányi Dezső fordítói önkényessége.

Bár Rába György fordításokra tett megállapításai sok szempontból helytállóan bizonyulnak, odáig nem jut el, hogy a fordításmű a saját értékéből kifolyólag mint önmaga jogán olvasható és értelmezhető irodalmi alkotás lenne, s ezzel együtt sajátos szerepet töltené be a célnyelv irodalmában. Józan Ildikó megítélése szerint *A szép hűtlenek*ből mintha hiányozna a történeti nézőpontú vizsgálat is, mely napjaink irodalomtudományi gondolkodásában elengedhetetlen szempont. A mű kissé elavult, esszéisztikus munkának hat, melyre ma is érdemes hivatkozni, ugyanakkor tudásanyagát meghaladottnak tekinthetjük. Túlságosan elfogultan hagyatkozik rá saját kora irodalmi diskurzusának ideológiájára, Kosztolányi Rába szemszögéből műfordítóként alatta marad Babitsnak, Józan megállapítása szerint mindez ugyanakkor nem feltétlenül igaz.

Összességében elmondhatjuk, hogy Józan Ildikó számos szempontból egyetért Rába György műfordítás-elméletével, sőt, adott esetben még merít is belőle, hiszen mint az már említésre került, bizonyos szempontból Rába is egyfajta célnyelv-

és célkultúra-orientált fordítás szemlélet mellett foglalt állást a *Nyugat* nagy műfordítóinak munkásságát illetően. Tette bár mindezt ingadozva, mondhatjuk, kissé határozatlanul, hallgatólagosan mégiscsak a forrásnyelvi szöveg primátusát hangsúlyozva. A működőképes magyar versszövegek előállítására való törekvés és a „szép hűtlenség” koncepciója kapcsán azonban a hűség-hűtlenség dichotómiájától képtelen volt elszakadni, s nem dolgozott ki olyan összetett fordításelméletet, mely ennél valamivel árnyaltabban lett volna képes megvilágítani az irodalmi szöveg fordításának természetét, funkcióját, lényegét. Józan Ildikó tehát nem tagadja meg teljes mértékben Rába György fordításkritikai örökségét, kissé idejétmúlt fordításelméleti dichotómiáján azonban továbblép, komplexebb, más kérdezőhorizontok felől is értelmezhető jelenségként közelítve meg a műfordítást mint az irodalom egy speciális megnyilvánulási formáját.

*A Mű, fordítás, történet* talán tekinthető Rába György *A szép hűtlenek*jének egyfajta, immár a 2000-es évek irodalomelméleti ismeretanyagához igazodó, alapvetően posztstrukturalista szemléletű továbbgondolásának, kiegészítésének, a régebbi mű kissé még kezdetleges állításai újra-értelmezésének. Részben ugyanazokat a kérdéseket felvetve több mint negyven év távlatából pontosabb, kifinomultabb válaszokat kapunk. A két könyv megítélésem szerint nem kizárja vagy kioltja, sokkal inkább kiegészíti egymást, amennyiben figyelembe vesszük a történetiségnek az irodalomból, ezáltal pedig a fordítás elméletéből és gyakorlatából szükségszerűen kiiktathatlan, mindenütt jelenlévő aspektusát. Rába György 1969-ben, *akkor és ott* adekvát válaszokkal és fogalmakkal tudott szolgálni kora tudományos közegének arról, voltaképpen miben is áll megítélése szerint a műfordítás lényege. Magyar irodalomtörténeti kontextusban Babitsot, Kosztolányit és Tóth Árpádot, valamint az ő költői-műfordítói ars poeticájukat tekintette mérvadónak, irodalomtörténeti fordulópontnak. A szubjektívizmust természetesen nem kerülhette el. Józan Ildikó a 2000-es évek irodalomtudományos közegében kereste a választ részben ugyanazokra

a kérdésekre, s részint hasonló, részint pedig teljesen más, a szó mai értelmében véve tudományosabb, adekvátabb és árnyaltabb válaszokat adott rájuk, paradigmaticus elődje örökségét nem egészen megtagadva, ám mindenképp továbbgondolva, elmélyítve és új kontextusba helyezve azt.

### **Irodalom**

Itamar EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies*, Durham, Duke University Press, 1990.

Itamar EVEN-ZOHAR, *A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében* = JÓZAN Ildikó et al. szerk., *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Budapest, Balassi Kiadó, 2007, 209–218.

Itamar EVEN-ZOHAR, *Fordítás és átvitel/átvétel* = JÓZAN Ildikó et al. szerk., *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*. Balassi Kiadó, Budapest, 2007, 232-239.

JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

RÁBA György, *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2008.

## **A mindent megalapozó Jegyzetfüzet-versek**

Dylan Thomas ifjúkori költeményeinek magyar fordításáról

Erdődi Gábor műfordítói vállalkozása<sup>2</sup> egyedülálló teljesítmény mind a magyarországi Dylan Thomas-recepció, mind pedig az összmagyar műfordítás-irodalom történetében. A fordító hiánypótló munkát publikált a közelmúltban: egy az egyben lefordította a walesi költő azon 237 fiatalkori, 14 és 20 éves kora között írott versét, melynek jó része eddig a magyar közönség számára ismeretlen volt, s melyekből a fiatalon elhunyt költő egész későbbi költészete táplálkozott.

Mint többek között angol szakot végzett irodalmárnak, jelen sorok szerzőjének mintegy hivatalból meg kell jegyeznie: szomorú ténye, s igencsak nagy hiányossága a magyarországi Dylan Thomas-recepciónak, hogy e versek többségéről korábban egyszerűen nem vett tudomást. Pedig ezek azok a költemények – s erre ma már cáfolhatatlan filológiai bizonyítékai vannak az anglistikának –, melyekből a világhírű walesi költő szinte összes később publikált, letisztultabb, érettebb verseit (tovább)írta. Tehát egy egész nagy költészet forrásvidéke az, amit most végre, a 2010-es évek elején könyv formában a kezébe vehet a magyar olvasó is.

Csupán véletlenszerűen emelnék ki egy-két, a magyar nyelvterületen kevésbé vagy egyáltalán nem ismert ifjúkori verset, melyek elméletileg még zsengek – gyakorlatilag a költő életkorát s későbbi pályáját is figyelembe véve meglepően érett, látomásos, kozmikus-erotikus költemények, mint például a *The rod can lift its twining head...* kezdetű szöveg 1930 augusztusából:

*Lendül a pálca két feje...*

*Lendül a pálca két feje  
kígyóként marja meg karom  
Halálra sújtván ereje*

2 Hivatkozott kiadás: DYLAN THOMAS, *Jegyzetfüzet-versek*, ford. ERDŐDI Gábor, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013.

*már túl is vagyok bajokon.  
Hisz halál barátunk lehet,  
mi pálcánk is tán búverő  
Mint a megváltó feszület  
és az örök-idő.  
Inkább a féreg osztozik  
a bőrömön és húsomon,  
mint vérzón veszejtem el itt  
a bűnös hajlamom.*

E fiatalkori (gyakorlatilag kamasz fejjel írott) szövegekben már a kezdet kezdetén jelen van gyakorlatilag minden téma – születés, halál, szerelem, erotika, lázadás, igazságkeresés, megváltás, bűn és bűnhődés, s mindezzel együtt a végső nagy, ontológiai kérdések –, mely Dylan Thomas későbbi, valamivel letisztultabb – mondjuk így, az ekkor még féktelenül áradó szavakat és képeket valamiféle meder korlátai közé szorító – lírájában tetten érhető. Persze a terjedelmesebb – miként a fordító megjegyzi utószavában, átlagban hatvan soros –, számos esetben Yeats és / vagy T. S. Eliot poétikai megoldásait idéző hosszúverseken kívül már az ifjú Dylan Thomas is képes volt egészen rövid, minimalista – rá vallóan persze a formai bravúrokat, a metrikai könnyedséget itt sem nélkülöző –, szentenciózus költeményekben megnyilatkozni, miként arról a kötet több darabja, példának okáért az *Introductory Poem* címet viselő, 1931 októberében született, egyszerre ironikus és ars poétikus szöveg is tanúskodik:

#### **Bevezető vers**

*Hogy igazolódjék a tan az ominózus  
Kerüljön tepsibe a filozófus  
S az eszes az eszelőstől  
Meneküljön autó-kerekektől  
Így szellem a költészet ellen lázong  
el se mozdulok a madárháztól.*

A kevésbé ismert ifjúkori versek mellett Erdődi Gábor – átütő erővel – fordította újra többek között Kálnoky László klaszikus magyarítása után Dylan Thomas *And death shall have no dominion* című híres, 1933-as költeményét, melyről mindenképpen úgy gondolom, műfordítás-történeti jelentőségű vállalkozás, fordítói fegyvertény, éppen ezért a viszonylag hosszú szöveg megérdemli, hogy teljes terjedelmében idézzük:

#### **És nem győz rajta halál birodalma**

*És nem győz rajta halál birodalma.  
Meztelen lélek amott lesz egy  
minden szél és holdi lakóval  
Nap édes dörgésével elegy  
Míg letisztogatva csont, hús, oldal  
Könyökén, lábán csillag megjelen  
Bár örült, nem veszti esztét,  
Bár vízbefúl, fölveti fejét  
S noha szerető vész, nem vész a szerelem  
És nem győz rajta halál birodalma.*

*És nem győz rajta halál birodalma.  
Jöjjön száz zöld dagály a tenger mélyein  
soká hever, de meg nem hal, bizony,  
és hólepel alatt, föld fehér éjein  
kínpadra csavarva nem enged izom  
Kérékre húzva meg nem törik  
A hit, kezében, kettéhasad  
s gonosz kardok bár átdöfik  
Törik bár minden, ő nem szakad,  
És nem győz rajta halál birodalma.*

*És nem győz rajta halál birodalma.  
Nem hallja többé sirály jáját  
S partokon tenger-dörgedelem  
nem mond a sós légnak semmi új csodát*

*hol virág lengett, virág kecsesen  
többé nem emeli fejét eső csapásain  
Nézésétől a szépség peregne szét  
de takarva szemét, tán lenne újra szép  
Szépséget felvirágoztat a kín.  
És nem győz rajta halál birodalma.*

*És nem győz rajta halál birodalma.  
Tenger vagy hó alatt, ím végre  
mit elveszettek hitt, felfedi az ész.  
S kis lelkét fogja a tenyerébe  
tudván, hogy már soha nem enyész.  
A Napban vár, míg a Nap kihuny és  
már tudja is, mit sejtett ő csupán  
életről-halálról kibomlik a talány.  
Ismeri lelkét. Nincs többé kétkedés.  
És nem győz rajta halál birodalma.*

Így fordítódik tehát újra magyarra a költő egyik, hazánkban talán legismertebb verse, az értelmezés új tereit nyitva meg a szöveg számára. Kálnoky László méltán híres fordításával persze összevethető és valamilyen szinten össze is vetendő a szöveg: Kálnoky az eredeti angol szöveg kissé fragmentált, széttartó szintaxisát világosabb mondathatárokkal, konkrétabb értelmezésben publikálta, míg olybá tűnik, Erdődi Gábor fordításában a többértelműségek és a helyenként elmosódó szintaktikai határok inkább megmaradnak. Érdeemes továbbá azt a pusztán filológiai természetű tény megemlíteni, hogy míg Kálnoky a vers kötetbe később felvett, négyből három versszakossá redukált változatát magyarította, addig Erdődi visszanyúlt az egészen fiatalkori eredeti változathoz, és – talán az érettebb Dylan Thomas szerzői intencióját egy kissé megkerülve – a teljes, négy strófaból álló szöveget tárta magyarul az olvasóközönség elé.

Ami Erdődi műfordítói stílusát és annak értékelhetőségét illeti – s talán itt van a legnehezebb dolga a kritikusknak, ha valamennyire objektív értékítéletet akar mondani a fordítá-

sok felett –, angol szakosként azt kell mondjam, összességében meglehetősen jól eltalálta azt a regisztert, amelyben visszaadni igyekszik a fiatal Dylan Thomas örvénylő, kép- és szentenciahalmozó, látomásos-kozmikus költészetét. E líra leginkább tudatfolyam-versekre és / vagy drámai monológokra emlékeztet a legtöbb ifjúkori költemény esetében akkor is, ha azokat eredeti nyelven olvassuk. Úgy vélem, a fordító az esetek döntő részében sem alul-, sem pedig túl nem stilizálja a versek magyar változatait, ugyanakkor kellően archaizál is azt a tény figyelembe véve, hogy Dylan Thomas versei az 1920-as és '30-as években íródtak, következésképpen nem kortárs irodalmi alkotások, s talán nem is kellene őket – magyarul sem – azokként olvasnunk. Erdődi Dylan Thomasának stílusa magyarul leginkább a nyugatos hagyományba illik bele, s random összevetve néhány magyarítást az eredeti angol szövegekkel úgy vélem, a versek egyszerre törekszenek a viszonylagos jelentésbeli pontosságra és az esztétikai szépségre, ezáltal a legnemesebb (modern) magyar versfordítói hagyományokat követik. A jelentésbeli pontosságra való törekvés Dylan Thomas különleges költői nyelve és a walesi-kelta utalások, többértelműségek, valamint a szavak másodlagos, dialektusbeli jelentésrétegei miatt egyáltalán nem könnyű feladat, s még e líra avatott ismerője is ingoványos talajon jár, ha fordításra adja a fejét. Merész módon magyarítja ugyanakkor Erdődi a költő által helyenként alkalmazott neologizmusokat, többek között a *Do you not father me...*, magyarul *Ne atyáíts...* kezdetű versben, ahol a fordító Dylan Thomas látványosan önkényesen *igésített főneveit* (az angolban persze az ilyesmi nem annyira szokatlan) a hűség kedvéért ugyancsak megkísérlti igésíteni. A fordító hangsúlyt fektet a versek zeneiségének erősítésére, a szövegek általában jambikus lüktetésére, melynek kedvéért nem átallja megváltoztatni a hatályban lévő magyar helyesírási szabályokat a hosszú és rövid magánhangzók terén – erre számtalan példát találhatunk a kötetben, például a *röpül* ige rengeteg helyen hosszú ú-vel, a *tanul* hosszú ú-vel, a *könnyű* melléknév rövid ü-vel szerepel, ezzel is erősítve a versek olykor szándékosan archaizáló stílusát. Kiemelhetjük továbbá azt, hogy

Erdődi invenciózus sűrítési technikát alkalmaz Dylan Thomas komplex, az angol eredetiben legtöbbször birtokos szerkezetben megfogalmazott metaforáinak fordítására: jellemzően kötéjeseles összetett szavakat használ a magyar szövegekben. Hogy csak néhány példát említsünk, ilyenek a *kísérteti-kemény*, a *vasnővény-vízmosás* vagy a *szemérmes-szivárvány-ölelés* költői összetételek a *Rain cuts the place...* című vers magyar fordításában (103–104. oldal).

A hosszú, monológyszerű versek esetében pedig a fordító poétikai megoldásai mögött mintha ott éreznék Arany János Shakespeare-fordításainak monológjait is – Dylan Thomas egyébként nem titkoltan használt Shakespeare-utalásokat számos művében, s a Shakespeare-drámák nagymonológjaira oly jellemző asszociatív technika és olykor túltengő képhalmazás az ő lírájában is tetten érhető, akár még a filológiai eszköztárral is bizonyítható módon. Mindezek fényében úgy gondolom, a fordító korántsem nyúl mellé, mikor adaptációjában tudatosan megkísérel rájátszani a magyar Shakespeare-fordítás Arany János által teremtett – azóta persze számos fordító által szükség-szerűen továbbgondolt és átértelmezett – tradíciójára. A műfordító-költő Erdődi Gábor a kozmikus költészet terén továbbá bevallottan ihletőjének tekinti József Attila hasonló grandiózus költői látomásait, ezért talán nem túlzás azt állítani, hogy a Dylan Thomas-fordítások mögött áttételesen József Attila hasonló költeményeinek hatását is ott érezhetjük – fordítói utószavában egyébként (351–355. oldal) Erdődi *bio-kozmikus* és *kozmo-erotikus* lírának nevezi a walesi költő ifjúkori verseit, ezzel ugyancsak közelebb hozva Dylan Thomast magyar kortársához, József Attilához.

Fellelhetők persze a vaskos kötetben apróbb stílusterések is, melyek bizonyos szempontból akár hibaként is felróhatók a fordítónak. Egy példa ezekre az egyébként nem sok helyen előforduló stílusterésekre, hogy az angol *horror* szót – és ez a kötetben belül számos helyen, következetesen előfordul – nemes egyszerűséggel meghagyja angolosan, *horror*ként, mely a magyarban ugyebár elsősorban egy populáris műfaj megjelölésére szolgál,

s nem fordítja az ebben a lírai kontextusban talán sokkal természetesebben hangzó *borzadály*, *rémület* stb. szavakkal. Egy-két szöveghelyen megjelenik az ugyancsak latin eredetű *frigid* melléknév is (nem feltétlenül a női frigiditásra utalva), változatlanul, holott talán ezt is valamivel természetesebben hangzana *ridegként* vagy *hidegként* a magyar fordításban. Megjelenik továbbá a *sex* főnév *szex*ként való magyarítása, mely sokkal inkább a globalizáció egyre inkább anglicizálódó kortárs magyar szóhasználatára jellemző, holott ha következetesen szeretnénk visszanyúlni a nyugatos műfordítói tradícióhoz és az 1930-as évek lírájának stílusához, talán érdemesebb volna ezt is *szeretkezésként* magyarítani. Felrónám továbbá a fordítónak, hogy sokhelyütt nem következetes a határozott névelő kitétele és / vagy elhagyása, különösen a kötött formában írott versek esetében érezhetjük úgy némely helyen, hogy egy-egy névelő a szótagszám betartása kedvéért marad el olyan szöveghelyekről, ahol jelenléte indokolt volna. Ezek a stílus- és kontextusidegennek ható elemek persze főként szószintűek, s jelenlétük minimálisan hat zavarónak a magyarul egyébként többnyire átütő természetességgel lüktető versszövegek befogadásakor.

Ami a hazai Dylan Thomas-recepciót illeti, ennek első állomása az Európa Könyvkiadó *Dylan Thomas összegyűjtött versei* című kötete (1966), majd ugyancsak a kiadó *Lyra Mundi* könyvsorozatának darabjaként jelent meg a számos fordító tollából született *Dylan Thomas válogatott versei* című kötet (1979). Egy évvel később, 1980-ban jelent meg magyarul a szerző *Rebeka lányai* című regénye. Ezeket követte többek között Erdődi Gábor két jóval korábbi, egy verseket (*A csontnak partjain*, 1993) és egy elbeszéléseket (*A szerelem térképe*, 1998) tartalmazó műfordításkötete. 1999-ben pedig magyar nyelven hozzáférhetővé vált Dylan Thomas *A sziget* című regénye is. Mindezek után a most magyarra ültetett *Jegyzetfüzet-versek* újabb, igencsak fontos lépésként járulnak hozzá az immár több mint negyven évre visszatekintő magyarországi Dylan Thomas-recepció teljességéhez. Az apró bírálható pontok ellenére a vállalkozás tisz-



teletet és megbecsülést érdemel, hiszen a könyv vitathatatlanul fontos darabokkal gazdagítja a magyar műfordítás-irodalmat.

Összességében tehát nem csupán az a tény bír jelentőséggel, hogy a fordított szerző magyarul eddig ismeretlen verseit adja közre a kötet, hanem amennyiben nem csupán recepciótörténeti, de műfordítás-kritikai nézőpontból közelítünk a szöveg-együtteshez, úgy egyúttal magyar nyelvterületen jelentős költői vállalkozásról is beszélhetünk. Kisebb pontatlanságai, stilisztikai törései ellenére állíthatjuk, hogy Erdődi Gábor versesztétikai szempontból is remek munkát végzett. Egy ekkora terjedelmű és volumenű műfordításkötet aligha adható közre apróbb hibák nélkül. *A Jegyzetfüzet-versek* talán az utóbbi évek egyik legfontosabb és legnagyobb volumenű angoltól magyarra ültetett versfordítás-kötete, mely végre betölt egy régóta fennálló hiányt a magyar fordításirodalomban.

## Az irodalomtudományi paradigmaváltásról

Szepes Erika három szakkönyve ürügyén

### 1. *A mocskos mesterség – gondolatok a paradigmaváltásról*

Szepes Erika, az egyik legtermékenyebb és legsokoldalúbb kortárs magyar irodalomtörténész érdekes tanulmánykötetet publikált nemrégiben.<sup>3</sup> Bár köztudomású a szakmán belül, hogy irodalmári értékrendje mondhatni szöges ellentéte a korunkban oly divatos, Magyarországon a '90-es évek végén lábukat megvetett és azóta talán kissé szélsőségesen akadémisszálódott irodalomtudományi irányzatoknak (hermeneutika, recepcióesztétika, dekonstrukció, diskurzusanalízis, stb. – a sort hosszan folytathatnánk), *A mocskos mesterség* című könyvében nem egyszerűen másként gondolkodik, hanem koncepciózusan és bátran szembemegy és vitába száll e megítélése szerint túlzottan elméletcentrikus, a műveket olykor szélsőségesen a teória szolgálatába állító irányzatokkal. Talán nem túlzás azt mondani, hogy programja szerint e tanulmánykötet mintha megkísérelné újraindítani, de legalábbis felidézni és továbbgondolni a '90-es évek nagy irodalomtudományi szellemi összecsapását, az úgynevezett kritika-vitát.

Szepes nem titkoltan elsősorban az elméleti irodalomtudomány legrangosabb hazai képviselője, Kulcsár Szabó Ernő iskolájával és irodalomfelfogásával kíván heves vitába szállni. Kulcsár Szabó köztudottan a hermeneutikai gondolkodás magyarországi meghonosítója, aki főként az úgynevezett német *konstanzi iskola* irodalomesztétikáját hozta be Magyarországra a rendszerváltás környékén, többek Hans-Robert Jauss és Hans-Georg Gadamer gondolkodásmódját ismertette meg a magyar irodalomértelmezői közösséggel. Ezzel pedig kétségtelenül átforgalmazta a hazai irodalomtudományi gondolkodást, szembefordulva a marxista irodalomértelmezés meglehetősen szemellenzős tradícióival, így kétségtelenül nagy jelentőség-

3 Hivatkozott kiadás: SZEPES Erika, *A mocskos mesterség. Gondolatok a paradigmaváltásról*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2012.

re tett szert a szellemtudományok hazai történetében. Szepes Erika ugyanakkor – kissé az elégedetlenség hangján – felhívja rá a figyelmet, hogy a magyar nyelvterületre sajnos oly jellemző provincializmusnak köszönhetően a recepcióesztétika is negyedszázados késéssel jelent meg a hazai irodalomtudományban, s megítélése szerint a helyzetet még gyászosabbá teszi, hogy a hazai irodalomelmélet mintha részben értette volna csak meg a külföldi teóriát, az eredmény pedig egy eklektikus, olykor pedig önellentmondásokba keveredő teóriahalmaz lett. Bár Kulcsár Szabó Ernő kétségtelenül e folyamat elindítója volt, a magyar sajátosságok és a kialakult eklekticizmus már korántsem kizárólag az ő, vagy pusztán egy konkrét tudós felelőssége. Az (ön)ellentmondásokra Szepes számos példát felsorol, megemlíti többek között azt a paradox tételt, melyet Kulcsár Szabó Ernő maga is Jausstól vett át, mely szerint az alkotói tevékenység egyúttal befogadásként is értelmezendő, ugyanakkor ezzel együtt képtelenség egyszerre befogadni és alkotni, olvasni és írni. Az ellentmondásokra ez persze csupán egy példa, s Szepes Erika udvariasan és kollégái iránti tisztelettel azt is kifejti, hogy nem a teória tértnyerésével van a baj, sokkal inkább azzal a tendenciával, hogy e teoretikus irodalomszemlélet és annak művelői mintha kizárólagosságra törekednének, nemes egyszerűséggel „reflektálatlanak” nevezve azt, aki más (esetleg régebbi gondolkodásmódokhoz visszanyúló, tradicionálisabb, kevésbé elméletcentrikus?) irányból közelít az irodalmi szövegekhez, olykor még az elméleti megközelítésekkel szembemenő irodalomtörténészek tudósi-szakmai kompetenciáját is kétségbe vonva. Világos önellentmondás, hogy miközben a posztmodern irodalomtudomány értékpluralizmust hirdet és a dogmák, a dogmatizmus lerombolására törekszik, olykor mintha egyedül önmaga elveit határozná meg egyedüli, kizárólagos értéként, a lerombolni (dekonstruálni?) kívánt dogmatizmus és ideológia helyére pedig a látszólagos dogmamentesség dogmáját, az ideológiátlanág ideológiáját emelné. Az eredmény pedig ebben az esetben sajnos szemellenzős szemlélet és szakmai párbeszéd-képtelenség.

Szepes megfogalmazott bírálata egyébként valamennyire emlékeztet Bezeckzy Gábor *Irodalomtörténet a senkiföldjén* című 2008-as könyvére, melyben a szerző erős kritikával illeti Kulcsár Szabó Ernő megítélése szerinti irodalomtörténészi főművét, *A magyar irodalom története 1945-1991* című könyvét, mely valóban az irodalomtudományi paradigmaváltás egyik legnagyobb hatású művének bizonyult. Bezeckzy alapos, szövegközeli olvasata ugyanakkor számon kéri Kulcsár Szabó irodalomtörténetén a posztmodern irodalomeszmény, mint valamiféle előre meghatározott célállomás apoteoziasát, azt az – ebben az esetben, legalábbis Bezeckzy olvasatában meggyőzőnek ható – önellentmondást, mely szerint az irodalomtörténeti célvűség tagadása által mégiscsak valamiféle körülhatárolható végcél érhető el, az értékpluralizmus bevezetése által paradox módon mégiscsak egyféle értékrend kizárólagosságát kapjuk, a lerombolt ideológia helyébe pedig lényegében új ideológia emelkedik.

Szepes alapos kritikával illeti azt a posztmodern irodalomelméleti axiómát, mely szerint egy irodalmi szöveg lehetséges olvasatainak száma gyakorlatilag végtelen. Felhívja rá a figyelmet, hogy A. J. Greimas már az 1970-es évek elején figyelmeztette rá az irodalomtudósokat, hogy amennyiben így áll a helyzet, egy szöveget pedig végtelenféleképpen lehet(ne) olvasni, akkor maga az irodalom és az irodalomtudomány is értelmét veszti, mert lényegében nincs összehasonlítási alapunk a művek bármiféle vizsgálatához.

Az irodalomelmélet-kritikai program radikális, egyértelmű megfogalmazása után Szepes olyan közelmúltbéli és kortárs költőket elemez, akik véleménye szerint művészetük által mennek szembe az elméletcentrikus irodalomtudományi irányzatokkal, valamifajta stabilabb, a képviselőiségben, a személyességben és a jelentés megragadhatóságában a posztmodern paradigmák ellenében továbbra is hívó irodalomesztétikát képviselve. Olvashatunk itt Weöres Sándorról, Szilágyi Domonkosról, Kovács András Ferencről – akit a posztmodern irodalomtudomány egyik orvosi lovaként is szokás emlegetni, Szepes szerint

azonban ennek ellenére poétikájában felfedezhető a *személyesség, képviselőség és a jelentés stabilitásában való hit* is –, Marsall Lászlóról, Turczy Istvánról, Körmendi Lajosról, Utassy Józsefről vagy éppenséggel Petri Györgyről. A szerző jórészt a teoretikus irodalomtudományi iskolák által is kanonizált, pusztán mondhatni (radikálisan) más szemszögből *olvasott* költők szövegein mutatja ki azon tendenciák jelenlétét a kortárs magyar irodalomban, melyeket a kurrens, az egyetemi irodalomtörténeti tanzsékeket is uralni látszó irányzatok következetesen elavultnak, meghaladottnak és kerülendőnek tartanak. Persze e tanulmányok magukban is megállják a helyüket, s publikálásra is kerültek korábban, mégis összeállnak egy konzisztens szakmunka szervesen egymásba illeszkedő fejezeteivé. Elegáns kísérlet ez a vitára a hermeneutika, a dekonstrukció, a recepcióesztétika képviselőivel még akkor is, ha olykor a kortárs magyar irodalomtudományban mintha bizony-bizony a párbeszéd-képtelenség lenne a jellemző.

A kötet előszava és kilenc fejezete nem tesz egyebet, mint lehetőséget kínál a szakszerű és aktuális irodalomtudósi párbeszédre, elméleti és „földhözragadtabb” (elméletellenes, szövegközeli olvasatokban hívó, irodalmi szövegekben értékeket és értékrendet kereső, jelentéscentrikus? – a meghatározásokat sorolhatnánk) irodalomtörténészek egymástól jelenleg igencsak távol eső álláspontjainak közelítésére.

Szepes Erika persze maga is joggal vádolható elfogultsággal, félreértés ne essék, hiszen tanulmányaiban nagyon határozott irodalomeszményt, esztétikát fogalmaz meg, ugyanakkor valamiféle elfogultság nélkül nem létezik irodalomértelmezés sem, s a szerző az általa bírált irányzatokkal és azok képviselőivel elmentésben nem esik abba a hibába, hogy álláspontját kizárólagosnak, üdvöztetőnek és mindenki által követendőnek tekintené. Reflektálatlansággal és szemellenzősséggel semmiképpen sem vádolható, hiszen alapvetően szövegközeli, a szövegeket szinte sosem ideológia vagy teória szolgálatába állító, őket inkább nagyon is *tisztelő* olvasataiban hatalmas szakirodalmi apparátust mozgósít, s az idézett szakirodalmi tételeket nem csupán

saját véleménye alátámasztására használja fel, hanem gyakran és konzekvensen idézi az ellenvéleményeket is, s mindig explicit módon kifejti, kivel miben, s főleg miért nem ért egyet. Véleményét sosem csupán ex katedra kinyilatkoztatja, de mindig az ellenvélemény tiszteletben tartása mellett, alapos irodalomelméleti és esztétikai érveléssel támasztja alá. Mondhatni úgy is sikerül dialógust kialakítania a kritizált teoretikusokkal, teóriákkal, irodalomszemléletekkel, hogy azok érdemben nem *válaszolnak*, s e dialógus egyaránt vonatkozik olyan jelentékeny külföldi teoretikusokra, mint Heidegger, Gadamer, Jauss, Riffaterre, Derrida vagy Ingarden, de olyan kortárs magyar irodalomtörténészekre is, mint Kulcsár Szabó Ernő, Schein Gábor, Kálmán C. György, Margócsy István, Görömbei András vagy éppenséggel Radnóti Sándor.

A *mocskos mesterség* olyan produktív irodalomelméleti / irodalomtörténeti szakmunka, mely kellő alaposággal világít rá korunk magyar irodalomtudományi életének és gondolkodásának problémáira, visszasságaira, olykor a szakma szembeütő provincialitására és párbeszéd-képtelenségére. Kendőzetlenül, ugyanakkor alaposan és tisztelettudóan mer arról *írni*, amit esetenként könnyebb a szőnyeg alá söpörni vagy egyszerűen kész tényként elfogadni, éppen ezért pedig adott esetben élénk és gyümölcsöző irodalomtudományi vita kiindulópontja lehet(-ne). Megkerülni mindenesetre már most is nehéz.

## 2. Tizenhét szótag – Esszék és elemzések

Szepes Erika tanulmánykötete<sup>4</sup> hiánypótló munka a kortárs magyar irodalomtudományi diskurzusban, mely egyébiránt jóval túl is mutat önmagán. A haikuirodalom meglehetősen produktív magyarországi recepciójáról, illetve ezzel együtt a kortárs magyar irodalomban való megjelenési formáiról eddig viszonylag kevés elemzés született. Ezt a hiányt igyekszik betölteni a *Tizenhét szótag* című kötet, mely valamennyire szükség-

4 Hivatkozott kiadás: SZEPES Erika, *Tizenhét szótag. Esszék és elemzések*, Budapest, Napkút Kiadó, 2011.

szerűen önkényesen, ugyanakkor meglepő találékonysággal válogat azon szerzők és művek közül, akiknek munkáiról e nálunk is nagy divatját élő japán műforma kapcsán egyáltalán érdemes beszélni.

A kötet a konkrét művek vizsgálata előtt három bevezető tanulmánnyal indul, melyben a szerző meghatározza a haiku műfaját, ismerteti annak kulturális, műfajelméleti, verstani sajátosságait, valamint megkísérli e japán műformát elhelyezni a magyar- és a világirodalom tágabb kontextusán belül, egyúttal arra is rákérdezve, miért is vált ennyire közkedvelt műfajjá e tizenhét szótagos minimalista, sokszor enigmatikus és főként fölöttébb nehezen létrehozható költeménytípus az ezredforduló magyar irodalmában. A haiku műfaja megállapítása szerint nem más, mint afféle *ezredvégi önarckép*, azaz önmagunkra történő reflexióra az egyik legjobb, legtömörebb lírai műforma.

A kötet első két, konkrét szerzők konkrét műveit elemző írása Bíró József, a kortárs magyar avantgárd irodalom jelesének költészetével foglalkozik, nevezetesen *Trakta* és *Asia*, valamint *Tükörmáglya* című köteteivel, kitekintve a szerző nem szigorúan a haiku műfaji kritériumai szerint írott, de a japán irodalomra és annak filozófiai hátterére reflektáló műveire is, a szerzőt egyfajta *szintetizáló avantgárd humanista* költőként jellemezve.

Ezt követően a kötet Nagy Zopán, a kortárs magyar haiku-költészet egyik paradigmatis szerzőjének munkásságára tér át. Szepes Erika ugyancsak két tanulmányt szentel a szerző haiku-művészetének, egyrésztől általánosságban elemezve a Nagy Zopán-féle kortárs magyar haiku poétikáját, másrésztől mindent konkretizálva a szerző *Skizológia* című verseskötetét értékelve, melyben Nagy Zopán egy szétrobbant (posztmodern?) világot kísérel meg rekonstruálni e minimalista versforma eszközeivel.

A nemrég elhunyt, immár kortárs klasszikusnak számító Sebők Éva *Önismeretlen és Kontemplatívák* című kettős, idestova kétszáz haikut tartalmazó verseskötete ugyancsak Szepes Erika mélyelemzésének tárgyát képezi. Sebők Éva, miként azt elemzés kimutatja, a haiku műfajában is képes volt egyénit al-

kotni a kortárs magyar irodalom talaján, humanista ön- és világtértelezése pedig a szerzőtől elidegeníthetetlen vízjel, mely minden munkájában jelen van, így a haikuiban is.

Horváth Ödön filozofikus, úgynevezett kelet-nyugati haikuit Szepes Erika egy rövid, lényegre törő elemzés keretében vizsgálja. A könyvet végül egy elmélyült tanulmány zárja Utassy József formaművészetéről, azon belül is a kortárs magyar haiku általa kialakított változatáról, s a haikuműfajban elrejthető mitikus világkép(ek) lehetőségeiről.

Nem téved az az olvasó, aki mindazon az intención túl, hogy a haiku magyar talajon első látásra kultúra- és kontextusidegen műfaját vizsgáljuk és helyezzük el a kortárs magyar lírán belül, más szándékot is kiolvasni vél Szepes Erika tanulmánykötetéből. Habár a könyv kitűzött célját talán még elvárásokon felül is teljesíti, s körbejárja a kortárs magyar irodalomban fellelhető úgynevezett magyar haiku típusait, jellemzőit, szükségszerűen kialakult eltéréseit az eredeti japán haikutól, illetve azon szerzők konkrét műveit, akik e távol-keleti műformát eredményesen voltak képesek magyar nyelven megszólaltatni – mindezen túl a kötet tanulmányainak jellemzően nem titkolt elemzési szempontjai a referencialitás, a jelentés és a versekben fellelhető személyesség. A *Tizenhét szótag* ugyan elsősorban nem irodalomelméleti szakmunkaként definiálja önmagát, a szerzőre jellemző módon akarva-akaratlanul reflektál a magyar irodalmi-irodalomtudományi paradigmaváltás ellentmondásaira is. Szepes a haiku műfaját – legalábbis kortárs magyar irodalmi kontextusban – úgy határozza meg, mint egy olyan versformát, amely tömörségénél, vitathatatlan egységességénél fogva nagyon is alkalmas az önreflexióra és világreflexióra, azaz valamilyen szempontból a posztmodern kor és irodalom szétartó-szételő valóságának valamilyen mértékű összetartására, de legalábbis koherens egészként való láttatására. A haiku tehát a könyv olvasatában a posztmodern korjelenségek elől való menekülés egyik lehetséges szépirodalmi útvonala, melyben a személyesség és a referencialitás az esetek igen nagy százalékában kikezdhethetetlenül jelen van – a haiku immanens minimalizmusa

okán kevésbé alkalmas az irodalmi nyelv önmagáért való, a külső valóságreferenciát mellőző, posztmodern irodalompoétikák szerinti használatára. Mondhatnánk: aki e műfajban szólal meg, annak bizony mondania kell valamit, nem elég, ha csupán játszik a szavakkal.

Miként azt a bevezetőben is megjegyeztük, Szepes Erika tanulmánykötete jóval túlmutat önmagán, hiszen nem csupán egy idegen kultúrából a magyar irodalomba sikerrel átplántált versformát és műfajt, illetve annak kortárs magyar irodalmi megjelenési formáit járja körül. A műfajpoétikai és műelemzési keretek közül kitekintve a kortárs magyar irodalom és irodalomértés általános helyzetére, tendenciáira is reflektál, a haiku műfaját szinte szükségszerűen a posztmodern irodalmi paradigmaváltáson innen helyezve el, olyan műformaként határozza meg, melynek a jelentés és a személyesség (s bizonyos esetekben talán még a képviselőség, a beszélni nem tudók hangján és / vagy helyettük való szólás) szinte immanens jellemzői. Ezen igencsak lényeges megállapításaival együtt pedig a könyv tekinthető a szerző által az elmúlt években szinte folyamatosan a posztmodern irodalomtudományi irányzatokkal, elsősorban a magyarországi irodalmi hermeneutikával és recepcióesztetikával folytatott implicit vita / dialógus egyik újabb állomásának is, nem pedig csupán egy önmagában álló, elsősorban műfajlelmezési-műfajpoétikai szakmunkának, miként azt első olvasásra gondolhatnánk.

### 3. *A hagymaember – Turczi István költészetének mélyrétegei*

Szepes Erika a 2013-as könyvhétre tematikus tanulmánykötet<sup>5</sup> (voltaképpen attól függ, miként olvassuk a könyvet) publikált Turczi István költészetéről. A karcsú könyvben vállaltan eddigi hosszabb lélegzetű elemző írásait gyűjtötte össze a költőről, egyesbeszerkesztve, valamint új tanulmányokkal is kiegészítve

5 Hivatkozott kiadás: SZEPES Erika, *A hagymaember. Turczi István költészetének mélyrétegei*, Budapest, Littera Nova Kiadó, 2013.

azokat, egymástól elkülönülő, ám egymással mégis szoros dialógust folytató, szervesen összekapaszkodó meta-szövegekként.

A könyv a rövid, programnyilatkozatszerű előszó után a címadó tanulmánnyal indít, melynek célja nem kevesebb, mint feltárni Turczi István költészetének mélyrétegeit. Szepes Erika többek között az emlékezet és a hagyományörzés költőjének aposztrófálja Turczit, költészetét lényegében az *emlékezet-fejlesztés-megőrzés* hármas folyamatára fűzi fel. Rávilágít, hogy Turczi István lírája mennyire *nem posztmodern*, hiszen többnyire korántsem agnosztikus vagy értelmezhetetlen szövegeket produkál, hanem nagyon is szervesen illeszkedik a modern költészeti hagyományhoz.

A kötet második fejezete az első következtetéseit továbbgondolva modernség és posztmodernség közé helyezi el a költő líráját, ugyancsak rámutatva, hogy bár Turczi István érzékeli a posztmodern kor problémáit, s költészetében fel is használja a posztmodern stílusjegyeket – eredményesen –, emellett azonban erős, bizonyos értékek mellett a nihilizmus korában is elkötelezett modern világnézet olvasható ki verseiből.

A harmadik tanulmány elsősorban az alanyiség alakzatát és az utazás toposzát vizsgálja Turczi költészetén belül, magányos lírai utazónak aposztrófálva a költőt, aki lényegében önmagához érkezik vissza verseiben. Líráját megkísérli elhelyezni az *új-szenzibilisnek* nevezett poétikai térben, majd rávilágít, hogy Turczi még a XXI. században is mintha hinne az öröklétben és a transzcendensben, ezzel ugyancsak szembefordulva a posztmodern kor és paradigma(rendszer) szinte kötelező értékvesztettségével.

A könyv negyedik és ötödik fejezete voltaképpen két mélyelemzést megvalósító kritika összefűzött, szervesen összekapcsolódó együttese a költő *Erotikon* című, aktfotókkal illusztrált, erotikus verseket tartalmazó munkájáról, valamint a szerző legutóbbi, *A változás memóriája* című verseskötetéről. Szepes Erika többek között elemzésnek veti alá Turczi István szójátékait, s arra a következtetésre jut, hogy esetében jórészt nem öncélú (?) posztmodern nyelvjátékokról, sokkal inkább a modern-

ség irodalmi tradíciójához köthető *szómágiáról* van szó. Turczi István *A változás memóriája* című kötetében Szepes megítélése szerint többek között Rilke poétikájához tér vissza, s költői beszélője ugyan szinte a végletes magány állapotában leledzik, ám ez mindenképpen *teremtő magány*, melyben / melyből a költő egész autonóm világokat képes létrehozni. Értéket képvisel egy értékvesztett korban; Turczi István posztmodern korban is modern, azaz tulajdonképpen értékőrző költészetére ez pedig halmozottan igaz.

A kötet terjedelmes, változatos irodalomjegyzékkel zárul, melyből láthatjuk, hogy Szepes Erika mind irodalomelméleti szakirodalommal, mind pedig a Turczi István recepciójából fellelhető bőséges szekunder irodalommal is igyekezett állításait alátámasztani, noha tanulmányai önmagukban olvasmányosak, könnyen érthetőek, helyenként esszéisztikusak. Emellett Szepes Turczi István költészetét nem titkoltan egyfajta orvosi lónak tekinti, hogy jelentékeny kortárs magyar szerzők műveiben kimutassa a *jelentés*, a *személyesség* és a *képviselőiség* jelenlétét a posztmodernitás értékvesztett / szélsőséges értékluralizmust hirdető korában is. Hasonlóan *A mocskos mesterség – gondolatok a paradigmaváltásról* (melynek egyébként ugyancsak részfejezetét képezi a *Posztmodern és modern között* címet viselő tanulmány) című tanulmánykötetéhez, valamint jóval korábban *A vers mint alma* című könyvéhez (1999), Szepes itt is élénk polemikát és vitát folytat a hermeneutikai / recepcióesztétikai irodalomtudományi iskolával / iskolákkal, illetve a jelentést és a személyességet a rendszerváltozás óta az irodalomból megítélése szerint gyakorlatilag száműzni kívánó posztmodern irodalompoétikákkal. Turczi Istvánt a modernség hagyományához visszanyúló, verseiben sokrétűen megnyilatkozó, ám mindenképpen értékőrző költőnek látja és láttatja – úgy vélem, viszonylag meggyőzően és sikeresen.

*A hagymaember* tehát több, mint tanulmánykötet egy jelentékeny kortárs alkotó költészetéről – tulajdonképpen egyfajta irodalomelméleti szakmunka és irodalomkritikai vitaindító is, mely vitára és dialógusra hívja a szerzővel gyökeresen ellentétes

irodalomtudományi és irodalomesztétikai elveket képviselő tudós kollégákat, ezáltal pedig, mint a kortárs magyar irodalomértelmezés egyik produktív szakkönyve, jóval túlmutat látszólagos önmagán.

### **Irodalom**

BEZECZKY Gábor, *Irodalomtörténet a senkiföldjén*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2008.

Algridas Julien GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, Párizs, Larousse, 1972.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1993.

SZEPES Erika, *A vers mint alma*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.

SZEPES Erika, *Tizenhét szótag. Esszék és elemzések*, Budapest, Napkút Kiadó, 2011.

SZEPES Erika, *A mocskos mesterség. Gondolatok a paradigmaváltásról*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2012.

SZEPES Erika, *A hagymaember. Turczi István költészetének mélyrétegei*, Budapest, Littera Nova Kiadó, 2013.

## Az irónia hármassoltára?

Kritikafüzér Nyerges Gábor Ádám három verseskötetéről

### 1. Fáj-e az irónia, ha érzéstelenítjük?

#### A *Helyi érzéstelenítés* című verseskötetről

Nyerges Gábor Ádám elsősorban alanyi költő. Első kötete fegyelmezett válogatás eredménye, s több év lírai termésének minden bizonnyal legjobb darabjait foglalja magában. A fiatal költő első olvasásra az Orbán Ottó által megkezdett szubjektív, s emellett kissé pedig ironikus-önironikus hagyományt igyekszik folytatni verseiben.

Nyerges első kötetének idestova ötven verse három nagyobb ciklusra tagolódik. Az első, kissé talán bizonytalankodásra utaló *talánok és volnák* című egység voltaképp nem más, mint a fiatal költő önmagával való számvetése. Nyerges nem patetikus, lírai énjét felnagyító alkotó – éppúgy tud a legfinomabb, s egyszerre legcspősebb iróniával vallani a világról és valaki másról, miként önmagáról. A kötet nyitóciklusában, például a *Rég bezárt*, a *Vil-lany*, vagy a *Puha szavakkal* című költeményekben a lírai beszélő saját személyiségét elemezve, rétegekre bontva szabályos ön-dekonstrukciót hajt végre. A ciklus utolsó, *Karthágó* című, négy kisebb egységre tagolódó költeményében pedig, mely a kötet egyik nagy versének is tekinthető, a költő voltaképpen tanár-ról, Lovrity Endréről emlékezik meg.

A kötet második ciklusa stílszerűen a *valami más* címet viseli, s valóban, ezek a versek kissé másmilyen hangnemben szólalnak meg, mint a kötet nyitóciklusa. Habár a Nyergesre jellemző szokásos iróniával és öniróniával vegyítve, de itt már megjelenik a szakralitás, az Isten keresése, többek között a *Ragadozni* és az *A. I. válasza tizenhatodik megkeresésemre* című szövegekben. Néhány vers erejéig Nyerges még a közéleti költő szerepét is magára vállalja, és bár itt sem vetkőzi le a rá jellemző iróniát, áttételesen, szimbolikusan, de kész reflektálni az aktuális közállapotokra, példának okáért a *Kasszandra*, a *Kalandorok kímélete* és a *Tapintsál úgy* című versekben.

A harmadik, *rendeltetés szerint* című ciklus tartalmazza a közéleti költői szerep részbeni felvállalása után talán elengedhetetlen magánéleti verseket, melyek között nem kevés szerelmes vers is található. Nyerges beszélője itt is kendőzetlen iróniával és öniróniával szólal meg, sokkal kevésbé az érzelmeké, mint a másik és az én ön-analíziséé a főszerep. A *Muszájkatullusz*, *Muszájleszbia* és a *Muszáj* című versek voltaképpen egy szakítás narratíváját az olvasó elé tárva idézik meg játékosan az antik szerelmi költészet hagyományát, s bár alaphangulatuk inkább komolynak mondható, a humor úgy tűnik, még e szélsőséges érzelmi helyzetet is sokkal elviselhetőbbé teszi. Nyerges beszélője mintha erőt merítene abból, hogy megfosztja önmagát a tradicionális költői pátozstól és felnagyított költői éntől, s még arra is képes, hogy önmagából lírai bohócot csinálva a saját nagyon is emberi fájdalmain nevet. A záróciklus kiemelkedő verse talán a *Szemeszterek a purgatóriumban*, mely tíz részre tagolt hosszúvers voltaképpen az önkeresés – ön-újramegtalálás narratívájaként olvasható. A kötet záróverse, a *Vörösnek Jordanról és Mengyelejevéről táviratilag* lezárja az utolsó ciklusban ábrázolt disszonáns, szakításba torkolló szerelmi kapcsolatot, s az iróniába rejtett fájdalom ellenére mint-ha valamiféle megnyugvást, belenyugvást is sejtetne:

„VÉGÜL AZTÁN SOSEM KAPTAM VISSZA  
MIKOR MÁR MAJD NEM MEGLETT A CSERE  
A HERNER VISSZAKOZOTT  
KÉRDEZTEM MIÉRT  
ELVIGYORODOTT MRRT ANNYIRA KELL NEKED

\*

*ma visszasanidítottál rám az ajtóból  
mint akinek van arra még egy lezáratlan ügye*

*aztán világgámentél a világvégire  
de legalábbis ki a kapun*

*egyremegy”*

A *Helyi érzéstelenítés*, miként címe is sugallja, olyan költészet hordozója, mely az érzelmeket az iróniával, a játékosággal fedi el, mondhatni minden versben helyileg érzésteleníti a költőt és az olvasót. Ezt a fajta lírai beszédmodot erősítik a helyenként felbukkanó elmés szójátékok, illetve a kiváló formakultúrával rendelkező fiatal költő erős rímei. Nyerges szinte ugyanolyan jól tud klasszikus, kötött formákban megnyilatkozni, miként szabadversben, s e képessége fiatal korához képest sokoldalú lírikussá teszi.

Úgy vélem, Nyerges Gábor Ádám verseinek ereje elsősorban a költői beszédmód őszinteségében, s az önirónia áldásos képességében rejlik, az őszinteség, a kötetbe válogatott versek szokatlanul autentikus jellege pedig a fiatal költő első kötetét a legifjabb kortárs magyar irodalom illusztris darabjává képes emelni. Nyerges mindenképp egyike azon ifjú költőknek, akiknek alkotói fejlődését érdemes a jövőben figyelemmel kísérni, hiszen már első kötete is talán egy majdani jelentős költészet ígéretével kecsegteti olvasóit.

## 2. A fiatal költő sokat markol... ..de nem eleget

### A *SzámVetésForgó* című verseskötetről

Nehéz helyzetben van az a kritikus, aki érvényes és elfogulatlan állításokat akar tenni Nyerges Gábor Ádám második, *SzámVetésForgó* című verseskötetéről. A fiatal költő körülbelül három vékonyabb vagy két átlagos vastagságú verseskötet terjedelmében adja az olvasó kezébe legújabb verseit, melyről úgy gondolom, magában is meghökkentő, de legalábbis az érdeklődést felkelteni szándékozó gesztus. E téren, úgy vélem, a vállalkozás még sikeres is, hiszen az élénksárga borítóval ellátott, mintegy 180 oldalas kötet első ránézésre igencsak impozáns, s egy ilyen fiatal szerző részéről nagy kuriózumot ígér az olvasónak.

Ám ha belelapozunk a könyvbe, a tíz nagyobb ciklusra tagolt versanyag tematikája – és egyben színvonala – igencsak vegyes. A kritikus egyszerűen nem hiszi el, hogy két év alatt, az első, *Helyi érzéstelenítés* című kötet megjelenése óta ennyi jó verset sikerült volna írni, s a materiát töviről hegyire végiglapozva bizony ezen impressziójában nem is csalatkozik.

A költő, a Nyergesre oly jellemző nyelvi iróniával, invokáció helyett egy *Énvokáció* című poémával indít, ezután következnek a ciklusok: *korpa között*, *Himnuszok (10 db, bontatlan csomagban)*, *számvetésforgó*, *tojáshéj*, *humán erőforrás*, *Levél egy idősebb pályatárshoz – helyett*, *variációk egy téblábra*, *melléütsékek*, *dunszt*, *kerekeket forgatni*. E blokkok visszatérő motívumai az olykor már-már erőltettségbe átcsapó irónia és önirónia, a beteljesületlen szerelmek, a költészet mibenlétéről és az írásról való elmélkedés (meta-poétika?), valamint a nagy előd, Orbán Ottó előtt való tisztelgés, az általa megteremtett hagyomány folytatásának kísérlete. A második, *Himnuszok (10 db, bontatlan csomagban)* címet viselő egység talán – sajnos – a kötet egyik legsutább része, ahol a fiatal költő hosszú versekben, mesterséges-ironikus pátosszal, nyelvi játékok tömkelegével szólít meg személyeket, fogalmakat vagy önmagát... Ezzel még nem is volna semmi baj, ha a szövegek jó részéről nem sütné egyfajta túlírttság. Nézzük meg példának okáért a ciklus egyik rövidebb, *Himnusz a Kényszerhez* címet viselő darabját:

### *Himnusz a Kényszerhez*

Ó Kényszer!

szekrény szerkeny szerkény szerkeny

Lásd, kegyedből már mióta az eszemet tudom

modut domut mudot dumot todum tumod dutom dotum

motud mutod

ezekek múlatom fejben az időt

zidőt zódit ződöt zidit

s így hallgatom míg én vagy mások beszélnek

nekszél nékszel nékszél nekszel

s tudom, sosem felejttem bölcsömnél susogott esküd

küdes kedüs küdüs kedus

miszerint e sok-sok felgyúlt karakterből

bölter beltör böltör belter

egyszer még tumor lesz

leszmer losmer loszmer leszmer



*ha egyáltalán megérem  
rem é lem nem é lem nem rem é lem*

Itt a szavak kombinatorikai átalakításán, a nyelvjátékon túl, poétikai szempontból, úgy vélem, nem sokat kap az olvasó. Ami vicces, bravúros akar lenni, inkább erőltetetté válik, meggyengítve az egész szövegblokk alapkoncepcióját. A kényszer, mint megszólított fogalom már magában ironikus akar lenni, az irónia túladagolása azonban benyomásom szerint egyszerűen megöli a verset, ami kevésbé túlírva talán még működhetne is – ez a tendencia pedig számos helyen megfigyelhető a kötetben.

Amennyiben nem Nyerges Gábor Ádám vízesésszerűen gördülő, szinte az olvasó arcába folyó hosszúverseit vesszük szemügyre, hanem a rövidebb, fegyelmezettebben szerkesztett darabokat, rögtön az a benyomásunk támadhat, hogy ezek azok, amelyek jobban működnek poétikailag. Vegyük példának okáért az *Adó-vevő* című poémát a *számvetésforgó* című ciklusból:

#### *Adó-vevő*

*számom (19890220)  
most homlokomra írva  
izzadt  
bőrön elkenődött tinta  
bár az  
esélyek igen csekélyek  
számot adok-veszek cserélek*

*darab- (1)  
számom íme ennyi maradt  
várok  
mennyi lesznek majd ez alatt*

Ugyan nem nagy versről van szó, s az irónia/önirónia itt is erősen dominál, mindenképpen kiemelendő, hogy itt a fiatal költő hitelesen, átélhetően vet számot önmagával és addigi

életével – miként a ciklus és a kötet címe is sugallja –, és nem ír le többet, mint amennyit kell. Ebből is láthatjuk, hogy bár olykor a szerző tolla megered és szinte nem ismer korlátokat vagy szerkesztési elveket, a fiatal lírikus képes a feszes, fegyelmezett formában való lírai megnyilatkozásra is.

Ugyanakkor van a rövid, minimalista verseknek is egy csoportja a kötetben belül, melyben túlteng az irónia, ide tartozik például a *Limerik ezt közölni?* címet viselő limerikfüzér a *tojás-héj* cikluson belül. Ennek záródarabja az *Önélckép* című ötsoros, melyben a fiatal költő önmagát gúnyolja ki önnön írásra való képtelenségét hangsúlyozva, ám ez is inkább erőltetettnek hat, semmint humorosnak, hiszen ha megnézzük a terjedelmes kötetet, láthatjuk, hogy a költő bizony-bizony tud írni, nem is rosszul, igaz, olykor meglehetősen felemás színvonalon:

#### *Önélckép*

*Élt egyszer egy dölyfös költő, Gábor,  
azt hitte, hogy tud írni magáról  
legalább egy limeriket  
vagy kroit vagy melyiket,  
de nem.*

Nyerges itt megint nevetetni próbál a komédiás arcát/álarcát magára öltve, azonban a vers ez esetben túl hamar lezárul, s a túladagolt irónia sem menti meg attól, hogy önmagába fulladjon.

Nyerges kötetének egy másik fő csapásiránya a fiatal költő poétai mestere, Orbán Ottó emlékének és költői életművének való tisztelgés. Intertextusok tucatjait találhatjuk a könyvben, melyek főleg a kései Orbán Ottó-életmű profán hangvételben íródott alkotásaira referálnak, ugyancsak nem kevés iróniával fűszerezve. Ennek a célnak Nyerges egy egész ciklust szentel *Levél egy idősebb pályatárshoz – helyett* címen, vízesésként hömpölygő, olykor immár a szerkesztetlenség/túlírtság jegyeit magukon viselő hosszúversek formájában. Ezek első darabját olvasva láthatjuk, hogy e ciklus sem mentes a kissé túladagolt iróniától:

### **1. A föltámadás elmarad**

Temető, köd, éjszaka. Adott esetben némi távoli huhogás.  
Finom neszek az avarban. Megsárgult levelek törései.  
Közeledő, amorf árny. Viseltes ballonkabát, kötött sapka.  
Elnézést. Suttogva. Elnézést. Valamivel emeltebb hangon.  
Művé... Köl... Szerk... Orb... Orbán. Orbán Ottó Urat keresem.  
Szél halk surrogása. Esetleg ismét némi dramaturgiai bagoly.  
O... Orb.. Izé, Ottó? Én csak... Én... Itt vagy? O... Orbán Úr?  
Temető, köd, éjszaka. Surrogás, avar, baglyot most inkább ne.

*Ballonos árny el.*

A költői fikció szerint Orbán Ottónak a posztmodern irónia jegyében fel kellene támadnia és borzadva körülnéznie napjaink kortárs irodalmi életében, ám még ez a feltámadás is elmarad. A ciklus színdarabszerű, színpadi utasítást tartalmazó első darabja ugyancsak mintha egy kissé túlzott, mesterkéltnél módon akarná megidézni a nagy költőelődöt, aki végül is ugyan feltámad, de miként a ciklus végén olvashatjuk, *még mindig halott*. Ez talán arra is utalhat, hogy a legifjabb költőgeneráció nem igazán képes a nagy előd által kijelölt tradíció útján továbbhaladni?

A versek, melyek a *SzámVetésForgó* című kötetben talán a legkiemelkedőbbek, s egyúttal a leginkább mentesek a sokhelyütt túladagolt iróniától, s a legnagyobb lírai erővel, őszinteséggel szólalnak meg, azok megítélésem szerint Nyerges Gábor szerelmes versei, mint például a *Mint plüssállat* címet viselő szöveg a *variációk egy téblábra* című ciklusból:

#### ***Mint plüssállat***

*szeress úgy is ha rossz vagyok  
mert sokkal jobb már nem leszek  
szeress azért hogy egyáltalán vagyok  
mert ki tudja lesz-e még aki majd megszeret*

*szeress úgy is ha jó vagyok*

*és nincs okod haragudni  
akkor is szeress ha néha jól vagyok  
ha nincs baj és elfelejtek róla hazudni*

*szeress úgy is hogy nem vagyok  
úgy mintha csak képzeletben  
mintha azt képzelnéd magányos vagyok  
én meg azt hogy te lehetnél akit szerettem*

*szeress úgy is ha rossz vagyok  
mert nem lehetek jó hozzád  
innen fogod tudni hogy még vagyok  
a fájdalomtól mint plüssállat ha foltozzák*

Itt, ugyan Nyerges szintén intertextust alkalmaz egy jól ismert dalszöveget citálva, a vers mentes marad mindenfajta bravúrra való törekvéstől, öncélú nyelvi játéktól és sallangtól, és megnyilvánulhat benne a kendőzetlen őszinteség, ez pedig meglehetősen nagy lírai erőt kölcsönöz a szövegnek. A költő nem ad mást, csupán önmagát, nem bújik maszk mögé, s talán ez a fajta őszinteség jobban is áll neki, mint a hosszúverseken végigívelő játékoság, irónia és önirónia. Hozzáteszem, ugyan ez a tendencia érvényes a *dunszt* című, utolsó versciklus szikár, lényegre törő, már-már katonai fegyelemmel megírt szabályos szonettjeire, ahol Nyerges nem használ több szót, mint amennyi feltétlenül szükséges, nem írja túl magát, hanem csupán azt mondja el igencsak hitelesen, amit költőként magáról, a másiktól, a létről gondol. Eminens példaként szolgálhat erre a ciklus utolsó szonettje, a *Rötúr*:

#### ***Rötúr***

*csak átmeneti állapot  
hogy most már mindig csak veled lesz  
hogy amit még jelentesz  
magadnak benne láthatod*

*mint szelídített állatot  
szokatat egypár szürke ketrec  
magadhoz amit szerethetsz  
mint a náthát még elkapod*

*az utolsó szalmaszálakat  
másik kézzel az egyiket  
kiegyenesítesz száj alatt*

*maradt ráncokat centiket –  
a bőrödön rőtúr áthaladt  
érzelem többé nem siet*

Ebből a poémából is láthatjuk, hogy Nyerges Gábor Ádám nem csupán posztmodern formaművész, miként az egyes versein látszódik – s a kötetben, miként említettük, szép számmal található ilyenek –, hanem olyan szerző, aki a formát nem csupán öncélúan tudja használni, de képes azt komoly tartalommal is megtölteni. Megítélesem szerint sokkal jobban tette volna, ha az ironia posztmodern poétikájának túladagolása helyett inkább ebbe az irányba vitte volna el terjedelmes kötetét, s így módon sokkal kevesebb lett volna benne a töltelékszöveg.

### **Szinusz**

*tarts most már inkább könnyedén,  
lebegtess szemed felszínén,  
szűrj át magadon tisztán,  
és oldj fel bennem aztán,  
legyél velem, ha kérlek,  
folyj az erembe vérnek,  
dobogni egymás felszínén,  
egyszer te, egyszer én*

Ez a rövid, a kötet utolsó ciklusának, a *kerekeket forgatni* címet viselő szövegegyüttesnek a vége felé található minimalista

vers ugyancsak arról tanúskodik, hogy a sokhelyütt a szóáradatnak, ironiának és formakényszernek engedő fiatal költő bizony képes filozófiai mélységekbe is merülni, e képességét azonban a kötet összterjedelméhez képest ritkán csillogtatja meg. Alapvető probléma a *SzámVetésForgó*val, hogy egy mindössze huszonhárom éves költő talán még nem tart ott, tán még túl fiatal ahhoz, hogy bármivel is *számot vethessen*. A szándék, mely szerint második könyve keretében egyúttal talán rögtön a harmadik kötetét is kiadja a kezéből, a „nagy dobás”, a szakma figyelmének felhívása persze érthető és értékelendő, sőt, még nagy bátorságra is vall egy ilyen ifjú szerző részéről. Elhanyagolhatatlan és elmentmondásos tény ellenben, hogy Nyerges Gábor Ádám olykor meglehetősen olcsó lírai megoldásokat alkalmaz, sok szöveget megítélesem szerint pusztán tölteléknek használ, időnként túlzottan elkomolytalankodja a dolgot, második köteté ily módon meglehetősen felemás teljesítménynek könyvelhető el. Jobb lett volna talán egy fegyelmezettebben szerkesztett, a versanyag felét-harmadát egyszerűen kihagyó, szerényebb, ugyanakkor poétikailag súlyosabb kötet másodikként való publikálása, esetleg a 180 oldalas könyv kettébontása, s a kettébontott anyagot ugyancsak megsűrve két kisebb terjedelmű verseskötet olvasó elé bocsátása. Persze ahány költő, annyi poétikai, szerkesztési és kötetkompozíciós elképzelés, annyi publikációs intenció.

E felemás, sok töltelékszöveget tartalmazó kötetel, úgy vélem, a fiatal költő mindenképpen sokat akar markolni, ám önnön fegyelmezetlenségéből kifolyólag sajnos keveset fog. Bizhatunk benne azonban, hogy a kortárs fiatal magyar líra tehetséges képviselője, Nyerges Gábor Ádám, akiben véleményem szerint mindenképpen megvan a lehetőség arra, hogy komoly, kiérlelt költészetet tárjon olvasói elé, egy esetleges további, harmadik kötetében már levetkőzi a felesleges sallangokat, és csak annyit mond/ír, amennyi feltétlenül szükséges, s az igencsak ellentmondásos második kötet után immár egy fegyelmezett, kiérlelt következő verseskönyvvel lép az irodalmi nyilvánosság elé.

### 3. Az ál-népiességtől a metrikai bravúrokig, avagy több, mint irodalmi poén?

**A Petrence Sándor álnéven írott *Fagyott pacsirta* című kötetről**  
Érdekes helyzetben van az a kritikus, aki – bármennyire is humoros irodalmi megnyilvánulásról van szó, természetesen a kellő komolysággal – érvényes állításokat akar tenni egy olyan szerző művéről, aki valójában nem létezik. Egy magát egyelőre megnevezni nem kívánó kortárs költő frappáns irodalmi vállalkozásra szánta el magát: megteremtette irodalmi alteregóját, Petrence Sándor kortárs ál-népi költőt, s a fikatív, ugyanakkor valamennyire mégis valós kispocsolysági (természetesen ez a falu sem létezik a valóságban) paraszt bácsi, azaz saját szóhasználatával *mezű gazdasági vállalkozó* versei a 2013-as könyvhétre meg is jelentek a PRAE.HU gondozásában, *Fagyott pacsirta* címen.

A kötetnek külön érdekessége, hogy Petrence Sándor figurája és lírája, bármennyire is egy élő kortárs költő fikatív alteregója, hosszú előzményekre tekint vissza az irodalmi életben belül – ál-nyelvjárásban írott ál-népies verseit az elmúlt években vezető lapok közölték, a figura pedig ugyancsak ál-nyelvjárásban, direktre rontott helyesírással kiterjedt levelezést folytatott számos folyóirat-szerkesztővel. A kötetben e levelezésekből is olvashatunk részleteket, ily módon pedig részben élénk tárul e különös lírai perszóna életre hívásának története is.

A Petrence-jelenség (?) persze, miként azt jól tudjuk, korántsem előzmény nélküli a magyar irodalomban – gondoljunk csak a nem is olyan távoli múltból Parti Nagy Lajos női alteregójára, Sárbogárdi Jolánra (akinek leveléből egy részlet egyébként a *Fagyott pacsirta* hátlapszövegéül is szolgál), vagy a Petőcz András által számos folyóirat-publikációtól egészen egy kötet erejéig életre hívott fikatív, ugyanakkor az irodalmár szakma számára egy ideig egészen valósnak ható fiatal költőnő, Mecseki Rita Eszter esetére. Még maga a cím is lehet egy nem is annyira implicit utalás Parti Nagy Lajos *A fagyott kutya lába* című novelláskötetére. A szereplírának és / vagy -prózának eme már-már valóságba átcsapó művelésének, nevezetesen annak, hogy

a szerző nem csupán álnéven publikálja műveit, de irodalmi alteregójának fikatív életrajzot kohol, kollégákkal folytat kiterjedt levelezést, interjút ad (Petrence Sándorral már ilyen is készült), másodlagos identitást és idiolektust kreál magának, kortárs magyar irodalmunkban is, mondhatni, megvan a stabil hagyománya. A névválasztás sem véletlen, hiszen Petőfi Sándor volt az, aki a magyar műköltészetben talán először valósította meg sikeresen a népies regiszter természetes, nem pedig láthatóan konstruált használatát, így mikor a szerző ravasz módon kiötölte alteregóját, erre is bizonyára gondja volt. (Ha már egyszer ál-népi költő, akkor feltétlenül legyen Sándor...)

A fikatív szerzői életrajzhoz a kötetben fikatív kronológia is társul. Petrence Sándor keletkezési sorrendben adja közre ál-népies *kütkeményeit*, kezdve korai verseivel, *mejeket rencerint hajnalba írt*, majd ezeket követik az „Öreg” népi *köttő, író házasságrú* írott versei, majd a további versek, illetve végül a kései versek, melyeket Petrence Sándor *elég kísűn írt*. Összességében a kötet verseit olvasva az a benyomásunk támadhat: te jó ég, mekkora irodalmi poén az, amelyet éppen a kezünkben tartunk!

#### Vágó kíp

*Levágtam a kakast,  
levágtam a tyukot,  
levágtam a disznyót,  
azír ijen nyugodt*

*levágtam a lót is,  
de aszt viletlenül,  
na edd a lólevest,  
mielütt még kihül.*

Ilyen, olykor nem csupán ál-népies, népdalszerű, s mindezzel együtt verstanai virtuozitásról számot adó, hanem szürrealitásba csapó versszövegekkel találkozhatunk rögtön a kötet elején. A Petrence-versek főként komikus-ironikus helyzetda-

lok, illetve jórészt ál-tájversek, melyek első olvasásra tűnhetnek ugyan öncélú, helyenként talán erőltetett irodalmári humorizálásnak, ugyanakkor e nyelvi bravúrokkal teli költemények mélyebb olvasatot is lehetővé tesznek az irónia alakzata felől. Egyik erényük, hogy a szereplíra tradíciójának és a mára avítottasnak, idejétmúltnak ható népi(es) költészetnek játékba hozásán túl rávilágítanak azokra a sztereotípiákra is, amelyek főként a városi értelmiség körében talán még ma is élnek a vidéki emberekről.

A vidékről alkotott sztereotípiák kifigurázása által pellengérré állítatik a népi-nemzeti (népnemzeti?) irodalmi hagyomány is, ezáltal pedig, bár nagyon sokszoros áttétel révén, de a Petrence-versek mintha elmennének a politikai töltetű költészet irányába is, a maguk módján egészen komoly tartalmakat közvetítve – bár talán e lehetőség felvetése már túl merész interpretáció.

Petrence Sándor nyelvjárásban ír / beszél, helyesírása és tájzólása következetlen, nyelve olyan idiolektus, melyet még utánozni is nehéz. Egyéni nyelvhasználattal világít rá a sztereotípiákra, lévén voltaképpen maga sem más, mint ezekből a sztereotípiákból megalkotott, ugyanakkor egyénileg és leleményesen továbbgondolt irodalmi figura.

### **Rózsikám**

*Hej ha az in Rózsikám viszont szeretne  
A szárazkenyír már akkor sem kellene  
A kecske sem mán ellene  
Nem símogatna mán a tavasz szellete*

*Tulajdonképpen le vagy szarva Rózsikám*

– írja az ál-népi költő *feleségének* (feltehetőleg még a házasság előtt). A lírai perszóna a nyomdafestéket kapott versekben is következetesen a beszélt nyelv regiszterében igyekszik megszólalni, látszólag leutánozva egy olyan tájzólást, mely a valóságban természetesen nem létezik. A következetlen, ál-képzetlen helyesírás sem csupán a fiktív költői alteregó vidékiségeire és mű-

veletlenségére utal: mind az ál-népies hangütés, mind pedig a szellemesen megkonstruált íráskép egyúttal eszünkbe juttathatja a régi magyar irodalom korszakát, amikor még nem volt egységes magyar helyesírás – a Petrence-verseknek, bármennyire is humoros és szórakoztató irodalmi alkotások, a teszem azt Ballasi-korabeli régi magyar irodalmi nép- és műköltészeti szövegek tulajdonképpen pretextusai.

A szerkesztőknek írott Petrence Sándor-levelek, ez az ál-filológiai szövegalkotás ugyancsak figyelemre méltóan frappáns irodalmi megnyilvánulás az egyelőre inkognitóban bujkáló szerző részéről. E levelek kötetben való közlése *élőbbé* teszi a figurát, már-már az a benyomásunk támadhat, mintha „Sanyi bá” valóban létezne és hozzánk szólna, ezáltal pedig a kötet elrugaszkodik a pusztán öncélú költői „marhaskodás” kategóriájától, sokkal magasabb szintre emelkedve annál.

### *Drága Komám!*

*Hogy-eál naccerü újj míveim el-óvasássával? Csak azír kírdezem hogy, ne-e küdgyek míg. Mer van ám most elíg, mint libafosztóban egy negy rakás szípújmíves küttemínyeim, hogy belísajdul a gyönyörtű az emberben az öröm-könnyei! Nagy szeretette' idvezelje lelless jó baráttya innít Kispocsolyság kössígbú.*

– olvashatjuk Petrence Sándor az *Alföld* szerkesztőjének írott egyik levelét, még 2011-ből. Ezek a fiktív személy nevében írott valós levelek színesítik a kötet amúgy is egyéni irodalmi humorát, s egyúttal a perszóna keletkezéstörténetére is rávilágítanak. Olykor szerkesztői válaszokat is olvashatunk egy-egy levél mellett, s úgy tűnik, a legtöbb folyóirat-szerkesztő értette az igényes tréfát, melyet annyira szellemes és egyéni kezdeményezésnek tartott, hogy le is közölte Petrence Sándor verseit, adott esetben többször egymás után. Talán a háttérben ólálkodó, az „Öreg” figuráját kiagyáló szerző maga sem gondolta volna az elején, hogy alteregója ennyire felkelti a szakma egy részének érdeklődését, s hogy a végén Petrence Sándornak megjelenik az „el-

ső” (?) verseskötete. Persze az ilyen népszerűvé váló irodalmi alteregóknak is megvannak a maguk veszélyei, nevezetesen pedig az, hogy az őket kiötlő szerző fejére nőnek, s a humoros, álnéven publikált irodalmi megnyilatkozásokat esetleg később többre fogják értékelni, mint a költő saját neve alatt publikált komoly(abb)nak szánt alkotásait. Petrence Sándor esetében ez még persze a jövő zenéje, hiszen bár szűk irodalmi berkekben talán tudható, kit is takar a maszk, a „valódi” *Sándor bá* egyelőre még nem fedte fel a világnak kilétét, s talán ez még érdekesebbé teszi az általa generált egész irodalmi jelenséget.

#### ***Az örök ílet titka***

*Ej az Ílet,  
csupa víglet,  
s kesernyű is,  
mint a szíklet.*

*Ej, a Halál,  
mintha faláb,  
lenne kopog,  
s állhat tovább.*

(...)

*Mer, a portám,  
– túl a pompán –,  
emígy ípút,  
egész spontán.*

*No majd akkor,  
elí parkol,  
három kombályn,  
s kilenc traktor*

*oszt kiesz.*

Ezen ál-filozofikus ál-népi verset / dalt a kötet vége felé olvashatjuk, immár Petrence Sándor *kísei* szövegei közül. A kötet vége felé mintha az a benyomásunk támadna, hogy az egyszerűség látszatát a költőnek talán nem sikerül végig fenntartani – a bravúros rímek és metrika, bár óriási formakultúráról és a verstan kisujjból való ismeretéről tesznek tanúbizonyságot, helyenként kissé talán elrugaszzkodnak eredeti céljuktól. A szövegek a kötet vége felé egyre komplexebbé válnak, s bár e komplexitás felettébb érdekes, úgy vélem, Petrence Sándornak itt már nem sikerül fenntartania azt a gördülékenységet és látszólagos egyszerűséget, mondhatni jól megkonstruált ál-népiséget, mely a kötet első felében még kétségtelenül jelen van – a tanulatlan ál-népi költő perszónája mögött egyre inkább felsejlik a nagyon is tanult poeta doctus alakja. Persze olvasóként végig tudjuk, hogy átverés és tréfa „áldozatai” vagyunk, a kötet eleinte azonban képes megteremteni azt az illúziót, mintha Petrence Sándor – egyébként kedves és szellemes – alakja valóban létezne, valóban hozzánk beszélne, ám ez az illúzió a vége felé egy kissé kifulladás. A vállalkozás persze ettől még nem sikertelen, sőt: érdekes, igényes olvasmány, mely nem csupán szórakoztat, de felidézi a magyar költészettörténeti hagyomány lényeges elemeit. Mondhatnánk, vérbeli posztmodern irodalmi alkotással van dolgunk, mely remekül kihasználja az irónia és az intertextualitás nyújtotta lehetőségeket.

S végezetül óhatatlanul felmerül a kérdés: mekkora esztétikai értékkel bír tulajdonképpen a *Fagyott pacsirta* című kötet, több-e ez, mint egy frappáns irodalmi poén, amelyen jót lehet röhögni, aztán megfélekezni róla? Bár poénnak kétségkívül poén, talán a mostanság amúgy meglehetősen pesszimista kortárs magyar költészet egyik legjobb poénja az utóbbi években, de úgy gondolom, valamivel azért több is. A szerzőnek kétségtelenül nem Petrence Sándor ál-népies verseskötete lesz élete főműve. Ám azokat a lehetőségeket, amelyeket egy ilyen humoros irodalmi megnyilvánulás nyújthat, a kötet a lehető legjobban kihasználta. Van itt minden, ami csak kell ahhoz, hogy egy eleve humorosnak szánt irodalmi alkotáson jól szórakozhasson a

## SZAKMAI SZEMMEL

### Reflexiók szakkönyvekről

mindenkori olvasó: a hagyományok és sztereotípiák kipellen-gérezése, töménytelen intertextualitás és irónia, sokszoros értel-mezési lehetőségek, kivételes nyelv- és formakultúra, bravúros irodalmi játék azzal, hogyan is tud kibújni a költő a bőréből... A magát egy ideig a közönség előtt felfedni nem akaró költő<sup>6</sup> összességében jól megkonstruálta lírai alteregóját, s talán a le-hető legtöbbet hozta ki a humoros, posztmodern szereplíra által felkínált eszköztárból. A *Fagyott pacsirta* jó lehetőség volt egy szerzőnek arra, hogy ebben a műfajban is kipróbálja magát, s a költői nyelv erősen invenciózus használta remek szakmai gya-korlat lehet arra is, hogy a későbbiekben sokkal komolyabb köl-temények is kikerüljenek a keze alól.

---

6 \* A kritika írásának és folyóiratban való megjelenésének idején Pet-rence Sándor kitalálójának személye még ismeretlen volt az olvasó előtt, s a költő inkognitóját a kritika írója is tiszteletben tartotta. Az írás jelen könyvben történő megjelenése idején immár a szélesebb nyilvánosság számára is köztudomású, hogy Petrence Sándor ál-né-pi költő nem más, mint Nyerges Gábor Ádám kortárs költő altere-gója.

## Tudományos triptichon – Egy irodalomtudósi életmű három állomása

Megkésett megjegyzések Szigeti Csaba három paradigmaticus  
irodalomtudományi szakkönyvéről

### 1. *A hímfarkas bőre – A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*

Első, 1993-as tanulmánykötetében (mely eredetileg kandidátusi disszertációnak készült, ám a szerző végül mégsem ezt, hanem a Balassi-strófáról szóló, verstani tematikájú értekezését védte meg) Szigeti Csaba gyakorlatilag új fogalmat vezetett be a magyar irodalomtudományba – nevezetesen a „radikális archaizmus” koncepcióját. Leegyszerűsítve mindez nem más, mint régi magyar irodalomban fellelhető formák (nem elfelejtendő, hogy a szerző többek között a strófák alakulástörténetének neves kutatója) explicit vagy implicit megjelenési módjai a modern és kortárs magyar irodalomban. A könyv ezúton is hangsúlyozza, hogy az irodalom, azon belül is a költészet és annak formai-metrikai része mindenekelőtt történeti konstrukció, melyet nem szabad, sőt, talán nem is lehet a történeti kontextusból kiszakítani és azon kívül kísérlni meg értelmezni. Ez a történeti dimenzió pedig éppen úgy vonatkozik az irodalmi műalkotások formájára, miként tartalmára, referenciáira is. A *radikális archaizmus* fogalma találóbbr, mint valamiféle új (vagy éppen még újabb?) klasszicizmus fogalmának bevezetése, hiszen, miként azt a szerző megjegyzi, a posztmodern kor magyar irodalmában (az 1990-es évek elején) először adódik olyan helyzet, mikor a versnek gyakorlatilag a semmiből kell megteremtenie önmagát. Ilyenkor pedig aligha adódik más fogódzó, mint a történeti tradíció, jelen esetben pedig az archaikus(nak ható) formákhoz történő visszanyúlás – ezen archaizmus pedig nem csupán a formákban, de hangsúlyozottan a tartalomban (ti. bizonyos szerzőknél a jelentés stabilisában való hithez történő visszatérésben) is tetten érhető.



A kötet „tanulmány-szonett”-ként olvastatja magát, ezzel is referálva egyik tárgyára, a klasszikus versformákra – tizennégy, eredetileg önálló, ugyanakkor egymással szoros dialógust folytató fejezetből áll össze. A szerző először meghatározza, illetve részletesen tárgyalja a radikális archaizmus fogalmát, majd egy következő tanulmányában igyekszik párhuzamba állítani azt a babitsi új klasszicizmus fogalmával, sokkal inkább a különbségeket, semmint a hasonlóságokat hangsúlyozva. Ezek után verstan tematikájú tanulmányok következnek, a kötet többek között tanulságokat igyekszik levonni a rendelkezésünkre álló régi magyar irodalmi anyag formakultúrájából a mai magyar líra formakincsét illetően. Végül konkrét szerzők konkrét (élet)műveinek elemzéseire jutunk. A kötet magában foglal egy strófikai mélyelemzést Tandori Dezső szonettváltozatairól, Zalán Tibor egyik versciklusáról, Somlyó György a „mesterséges szonett” irányába mutató kombinatorikus verseiről, valamint egy összehasonlító tanulmányt Babits Mihály és Arnaut Daniel poéziséről. Egy alig ismert Weöres-versről a szerző kissé provokatív módon még azt is megkísérli bebizonyítani, hogy az nem más, mint az első magyar nyelven, nem idegen nyelvű vers fordítása gyanánt íródott sestina. Ezt követi Kemenes Géfin László egyik sestinájának elemzése, majd Csorba Győző fordításai formahűségének vizsgálata, végül Csordás Gábor verseinek mélyanalízise. Merész kitérőként ír Szigeti Csaba a Márton László műveiben megjelenő költőalakokról, illetve az általuk megidézett pszeudo-archaikus versekről, ezt követi Kovács András Ferenc második verseskötetének formaközpontú elemzése, majd a kötet az ófrancia költő, Guiraut Riquier egy versének strófikai analízisével zárul, az általa használt formá(ka)t természetesen a magyar költészet történetében is megjelenő szerkesztési módokkal párhuzamba állítva.

Szigeti Csaba első tanulmánykötete / monográfiája (hogy miként forgatjuk, az pusztán olvasásmód kérdése) az 1990-es évek elején méltán került a figyelem középpontjába és tett szert irodalomtudomány-történeti jelentőségre, hiszen teljesen új nézőpontból kezdte el vizsgálni a kortárs magyar költészet

formakincsét, a formához mint esztétikum- és jelentésképző tényezőhöz, illetve bizonyos szempontból a tartalom- és jelentésközpontúsághoz való visszatérés tendenciáját, továbbá a költészettörténeti tradíció(ka)t, melyből mindez a folyamat táplálkozni látszott.

(Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993, 234 oldal)

## **2. Mint egy elefánt – az OuLiPo formaművészetéről**

Szigeti Csaba második, 2004-ben megjelent monográfiája ugyancsak hiánypótló munkaként robbant be a magyar irodalomtudományi gondolkodásba, ugyanis ez volt az első könyvnyi terjedelmű elemzés a már régóta a nemzetközi irodalomtudományi érdeklődés középpontjában álló a *Lehetséges Irodalom Műhelyei (Ouvroirs de Littérature Potentielle)* nevet viselő, jól ismert alkotói társulásról.

Az *OuLiPo*-mozgalmat 1960-ban alapította Raymond Queneau francia író-költő és François Le Lionnais matematikus, fő törekvésük pedig az volt, hogy irodalom és matematika határterületén dolgozva új értelmet adjanak az irodalomnak, olykor meglehetősen bizarr eredményekre jutva, radikálisan átértelmezve mindent, amit eddig gondoltunk az irodalom természetéről, példának okáért a kombinatorika eszköztárát felhasználva.

A szerző először szigorúan meghatározza és leszűkíti vizsgálatának tárgyát, hangsúlyozva azt, hogy magyar nyelven (a mű keletkezésének idején, a 2000-es évek elején) viszonylag kevés primer és szekunder irodalom hozzáférhető az irodalmi társaság tagjainak műveiről és szakmai tevékenységéről. Kimondva-kimondatlanul az is hamarosan világossá válhat az olvasó számára, hogy a magyar elemző maga is – lényegét tekintve talán szükségszerűen – *oulipiánus* szemszögből viszonyul az *OuLiPo* irodalomszemléletéhez, valamint az ide sorolható szerzők műveire.

A könyv végül a konkrét szerzőkre és műveikre tér rá, mint például Raymond Queneau 1966-os *Mintatörténelem* című rövid, ám annál mélyebb történetfilozófiai munkájára, melyben

írója leszámol a világtörténelem fogalmával. Queneau munkásságának elemzése után a könyv az úgynevezett *OuLiPói könyvtár* fogalmáról értekezik, mely egy, az irodalmi társaság által kiadott könyvsorozat volt, szigorú, ugyanakkor frappáns formai és tartalmi megkötésekkel, elsősorban a csoportosulás tevékenysége iránt érdeklődők számára. Szigeti ezután elsősorban Georges Perec *53 nap*, illetve másodsorban *A hiányzás* című regényét elemzi mélyrehatóan – melynek elsődleges formaképző szabálya, hogy nem tartalmaz 'e' betűt –, illetve e két könyv szándékosan eltüntetett, pontosabban inkább elrejtett jelentését (jelentéseit?) kutatja. Az értelmezésnek szándékoltan ellenálló regény értelmezésének kísérlete után még mindig Georges Perec életműve képezi a vizsgálódás tárgyát, nevezetesen pedig egy általa létrehozott irodalmi alakzat, a *fiktív életrajz*. Ezt követően a kötet Jacques Roubaud *A nagy londoni tűzvész* című regényét veszi górcső alá, melyet egyébként valamivel később maga Szigeti Csaba fordított le magyarra. Végül nem maradhatnak el a francia irodalmi kezdeményezés lehetséges magyar párhuzamai sem – Szigeti meglehetősen eredeti, találó és frappáns módon Szentkuthy Miklós *Prae* című nagyszabású munkáját hasonlítja össze az *OuLiPo*-csoport irodalomeszményének bizonyos tendenciáival és a műhelyből kikerült konkrét művekkel, végül egyenesen közvetlen intertextuális kapcsolatokat mutatva ki a *Prae* és Roubaud *A nagy londoni tűzvész* című nagyregénye között. A kötet utolsó előtti fejezete ugyancsak egy – bár meglehetősen közvetett – magyar-francia irodalomtörténeti párhuzamra igyekszik rávilágítani: az imbrikáció költészeti alakzatáról (ez olyan kétszer hármas szókapcsolat, ahol az egymáshoz tartozó szavak nem közvetlenül egymás mellett állnak) értekezik, mint bizonyos *OuLiPo*-s szerzők által igen gyakran használt poétikai fogásról, szövegszervező elvről, valamint ennek megjelenési formájáról Esterházy Péter prózájában. A lehetséges magyar-francia irodalmi párhuzamok vizsgálata után a szerző visszatér Jacques Roubaud-hoz, ezúttal a francia szerző költészetszemléletét jelölve ki a vizsgálódás tárgyául – nevezetesen a két középkori költő, Arnaut Daniel és Dante Alighieri per-

mutációs technikái Roubaud olvasatában való megjelenésének, a költészeti kombinatorika lehetőségei roubaud-i értelmezésének elemzésére tesz kísérletet.

Amit Szigeti Csaba az *OuLiPo* igencsak eklektikus, olykor már-már esetlegesnek ható, provokatív, ugyanakkor meglehetősen produktív irodalomeszményéből kiemel, az nem más, mint az *oulipiánus irodalom* formakultusza. A merész, kísérleti irodalmi próbálkozásokat egyszerre jellemzi a radikális formabontás és formateremtés, ezt pedig az irodalom és matematika határterületén való önmeghatározás, a csoport matematikai-kombinatorikai orientációja csak erősíteni látszik. Amit az oulipiánus irodalmárok műveltek / művelnek, az tehát nem más, mint jelentékeny formaművészet, hiszen az oulipiánus irodalmi szövegek elsődleges jelentésképző elve sem más, mint az olykor már-már öncélúnak ható játék a formákkal, a szigorú formai szerkesztettség.

Szigeti második szakkönyve első munkájához hasonlóan ugyancsak méltán tarthatott és tarthat számot a magyar irodalomtudományi közgondolkodás érdeklődésére, hiszen meglehetősen nagy nóvumot képvisel – lényegében először, s megjelenése óta egyúttal utoljára tárgyalta monografikus igényrel az *OuLiPo*, ezen érdekes és meghökkentő irodalomeszményt képviselő francia irodalmi társaság munkásságát. Tette ezt nem utolsósorban a mozgalom jelentősebb szerzőinek, Raymond Queneau-nak, Jacques Roubaud-nak vagy éppen Georges Perecnek a műveit modern és kortárs magyar irodalmi alkotásokkal is párhuzamba állítva – természetesen nem minden alapot nélkülözve.

(*Kijárat Kiadó, Budapest, 2004, 172 oldal*)

### 3. Magyar versszak

Szigeti Csaba harmadik, 2005-ben megjelent, egyébiránt korábban akadémiai nagydoktori értekezésésként is megvédett, terjedelmes szakkönyve magyar nyelvterületen első két kötetéhez hasonlóan hiánypótló, nagy újdonságot képviselő irodalomtör-

ténési szakmunka. Tárnya a nemzetközi költészetkutatás jól ismert, bár Magyarországon meglehetősen kevés szerző által gyakorolt, mondhatni háttérbe szorított részterülete, a *strófiika*.

A *Magyar versszak* címet viselő nagymonográfia / kézikönyv a különböző versszakokon belüli vizsgálódást leszűkíti az úgynevezett kéttömbű strófák vizsgálatára, melyek azonban az ismert európai költészeti formáknak így is meglehetősen jelentős részét teszik ki. Miként arra Szigeti könyve már a bevezetőben kitér, a kéttömbű strófászerkesztési mód a középkorban, főként a trubadúrköltészetben jelent meg, tehát okvetlenül francia eredetre vezethető vissza, ugyanakkor, mint számos európai nyelvben és kultúrában, a kéttömbű versszakok a magyar költészetnek is a legelterjedtebb formáivá emelkedtek.

A könyv szerkezetiileg alapvetően két részre oszlik, melyek maguk is három-három nagyobb fejezetet foglalnak magukban. Az első fejezet felvázolja a strófakutatás lehetséges útjait, majd a második fejezet egy elméleti modellt állít fel arra vonatkozóan, miként is lehet a versszakot a lehető legapróbb mikrostrukturákra bontva a legeredményesebben vizsgálni. A harmadik fejezet egyedülálló módon nem más, mint egy katalógus a XVII. századi magyar nyelvű *ab*-nyitású és kéttömbű strófában íródott költeményekből, azaz az úgynevezett *Legelső Versszakok Antológiája*.

A kötet első, sokkal inkább elméleti jellegű részét egy inkább a történeti nézőpontot érvényesítő második rész követi. A könyv negyedik fejezete a különböző verssorok magyar költészetben való megjelenését igyekszik datálni, illetve jelenlétüket konkrét példákön keresztül kimutatni. Az ötödik fejezet újra visszatér a nagyobb egységek, a kéttömbű strófák vizsgálatára, azokon belül is elsősorban a XVII. századi Magyarországon megfigyelhető szonettírási gyakorlatot tárgyalja. A szonett mint versforma itt afféle orvosi lóként jelenik meg, és kerül részletes bemutatásra, hogyan is honosodott meg a magyar irodalmi hagyományban. A kéttömbű versszakok magyar nyelvterületen való megjelenése legfontosabb állomásainak bemutatása után a kötet hatodik fejezete radikális kitérőt tesz. Immár túllép a két-

tömbű strófikán, és a sestina-formáról értekeznek, mely ugyan az okszitán és francia vershagyományon keresztül kétségtelesen hatást gyakorolt a magyar költészet formakincsének kialakulására, s külföldi szövegek magyarra ültetéseként íródtak is magyar nyelven sestináknak, ám a nem idegen nyelvű szövegből fordított, önálló versként magyar nyelven írott sestina a lehető legkésőbb, csupán az egészen közeli múltban, a későmodernség idején jelent meg a magyar költészetben.

Legnagyobb lélegzetű könyvét a szerző szintetikus utószóval, majd igencsak terjedelmes bibliográfiával zárja. A *Magyar versszakot* kétségtelesen tekinthetjük Szigeti Csaba (eddig) irodalomtudósi főművének, hiszen egyszerre olvasható strófa-történeti kézikönyvként és elméleti-történeti monográfiaként, mely a kéttömbű strófák magyar költészetben való megjelenésének idejét és hátterét rögzíti. Elsősorban a provanszál-okszitán-francia irodalmi hagyomány, a trubadúrköltészet formakincséből és annak Európa-szerte való elterjedésének jól rögzíthető irodalomtörténeti tényéből indul ki, a folyamatok lehetséges állomásait a régi magyar irodalom korszakától egészen napjaink költészetéig a lehető legnagyobb alapossággal és elfogulatlan-sággal végigkísérve.

A kötet vitathatatlan jelentősége továbbá, hogy szintetikus, összegző szakmunkaként végre magyar nyelvterületen is ráirányítja a figyelmet az irodalomtudomány, azon belül is a verstan egy nálunk eddig meglehetősen elhanyagolt, szinte már-már ismeretlen, ám ettől függetlenül nem kevésbé fontos részterületére, a strófaelméletre és -történetre – hiszen hasonló volumenű történeti-elméleti magyar strófiika előtte gyakorlatilag nem is létezett.

(Balassi Kiadó, Budapest, 2005, 408 oldal)

## Az egység kétségessége és helyreállítása

### Megkésett megjegyzések Kappanyos András *Kétséges egység – Az Átokföldje, és amit kezdhettünk vele* című monográfiájáról

Kappanyos András T. S. Eliot *The Waste Land* című hosszúverséről írott filológiai-poétikai-interpretációs monográfiája magyar nyelvterületen kétségkívül egyedülálló, hiánypótló szakmunka, s nem csupán az anglistika magyarországi képviselői számára. A szerző a lehető legtöbb oldalról, a lehető legtöbb tényező figyelembevételével igyekszik körüljárni az Eliot-életmű kétségkívül legjelentősebb és létrejötté óta legtöbbet elemzett darabját, a számos megközelítési lehetőség egyfajta szintézisének igényét megfogalmazva. E szintézisigény persze szükségképpen módszertani eklekticizmust is feltételez, mely irodalmi műalkotások elemzése tekintetében nem minden esetben feltétlenül célravezető. Fontos és nehezen eldönthető kérdés, hogy Eliot szándékolta-e több szempontból is ugyancsak eklektikus verse értő olvasatainak (a többes szám ilyen komplex irodalmi mű esetében nem véletlen) előállításához produktív módon járul-e hozzá az értelmezési stratégiák többfélesége.

A monográfia öt nagyobb fejezetblokkra oszlik, melyek további három-három rövidebb tanulmányt foglalnak magukban. Könyve első egységét a szerző bevezető fejezetek összességéként határozza meg – a három tanulmány felvázolja az *Átokföldje* filológia és interpretációs szakirodalmának főbb, lényegesebb tételeit (a szinte áttekinthetetlen mennyiségű szakirodalmi tételekből nyilván szelektálni kényszerül), számot vet a vizsgált mű szokatlan irodalomtörténeti rétegzettségével, bemutatja a körülötte az évtizedek során kialakult kultusz főbb állomásait illetve felteszi a mű lehetséges egységére vonatkozó kérdést, mely tulajdonképpen az egész monográfia egyik kulcskérdése is.

A vizsgálat tárgyának meghatározása után következnek a filológiai jellegű fejezetek, melyekben Kappanyos András többek között a szerzőség kérdéskörét vizsgálja (közismert filológiai tény, hogy ha a *The Waste Land* megírásában nem is annyira, de

a kompozícióban, a szerkesztési munkákban Ezra Pound is tevékenyen közreműködött), valamint számot vet a vizsgált szöveg különböző változataival, azok keletkezésének kronológiájával, továbbá a versben fellelhető intertextuális utalások sokaságával.

A keletkezéstörténet rekonstruálása és bemutatása után a harmadik tanulmányblokk komparatív fejezetek együttese, a szerző itt az összehasonlító irodalomtudomány eszköztárával közelít T. S. Eliot lírai főművéhez, megkísérelve elhelyezni az *Átokföldjét* saját korában, valamint összehasonlítani azt más hasonló intertextuális szövegszervező elveket felvonultató irodalmi művekkel, főként a kortárs és kvázi-szerzőtárs Ezra Pound *Hugh Selwyn Mauberley* című, 1920-as keletkezésű hosszúversével, illetve James Joyce az értelmezőket hasonló volumenű kihívás elé állító *Ulysses*ével, többek között a művekben fellelhető ironikus szövegalakzatok párhuzamaira helyezve a hangsúlyt. Ezen kívül kitér az irodalmi modernség korszakának néhány olyan kulcskérdésére, mint a műalkotások reprezentativitása, a mítoszok használata, illetve a mindenkori szerző involváltsága a szövegben.

A monográfia negyedik egysége talán egyúttal a könyv legfontosabb tanulmányegyüttese is, hiszen ez az analitikus fejezetek gyűjteménye, mely az *Átokföldje* voltaképpeni értelmére kérdez rá, megkísérli leírni annak immanens struktúráját. Ilyen irányú vizsgálódását a könyv azzal kezdi, hogy rákérdez a vers műfajára, melyről megállapítja, hogy tulajdonképpen *hiányzik*, hiszen hasonló jellegű költemény ebben a formában a világirodalom történetének korábbi szakaszaiban nem igazán született. A következő tanulmány ezek után négy interpretációs pillérre, Barthes, Iser, Bahtyin és Eco irodalomelméleti megfontolásaira és interpretációs stratégiáira támaszkodva megkísérli a szöveg szegmentálását és a benne fellelhető kulturális kódrendszer felfejtését, előkészítve a terepet arra, hogy az *Átokföldjét* egyfajta rekonstruálható elbeszélésként olvashassuk. A blokk harmadik tanulmányszövege pedig nem kevesebb, mint a költemény egy lehetséges szüzséjének rekonstrukciójára tesz kísérletet, a *close reading* eszköztárával közelítve meg a lehető legszövegközelibb olvasatot. A lehető legaprólékosabban vizsgálja meg a hosz-

szüvers intertextuális, kulturális és történelmi utalásrendszerét, megállapítva, mely szakaszban kit értelmezhetünk lírai (el)beszélőnek, kinek szól és mire referál a versbeszéd (már ha és amennyiben az *Átokföldje* kapcsán beszélhetünk referenciáról). Miként azt a költeményhez fűzött kommentárjában annak idején maga Eliot is megjegyezte, a szöveg voltaképpen a szüzséje azon események láncolata, amelyeket Tiresias látni vél. Kappanyos András e szellemben hangsúlyozottan törekszik a lehető legpontosabb, legkevésbé önkényes és legkimerítőbb, ám a szöveg teljes megértését elérni szükségszerűen nem tudó olvasat létrehozatalára, mely voltaképpen nem más, mint az egész monográfia egyik fő célkitűzése, s úgy vélem, az analitikus fejezetek e téren méltányolható sikert is érnek el.

A kötet utolsó három tanulmánya, miként arra a szerző maga is kitér, vállaltan spekulatívak – megkísérlik az irodalmi modernség egyik kulcsversét tágabb történelmi kontextusban elhelyezni, illetve egysége megteremtésének különböző lehetőségeit számba venni, ám inkább gondolat kísérletek, felvetések formájában, mintsem véglegesnek tekinthető következtetések levonásával. Az első úgymond spekulatív fejezet T. S. Eliot költői főművét a benne található bőséges vízrajzi utalások felől kísérli meg értelmezni, a szöveg egyfajta topográfiai olvasatát tételezve. A második tanulmány egy irodalomelméleti orientáltaságú olvasattal áll elő, nevezetesen az önreferencia kérdéskörével foglalkozik a *The Waste Land* kapcsán. A szöveg intertextuális referencia-rendszere már-már implikálja annak metairrodalmi értelmezési lehetőségeit és önreferens voltát, éppen ezért talán ez a megközelítés a legkevésbé spekulatív a szó negatív értelmében. A kötet egy harmadik, szövegelméleti jellegű felvetése, mely a szövegek egymáshoz való viszonyának milyenségét vizsgálja, a hipertextek kérdése felől közelít az *Átokföldjéhez*. A hipertextualitás (s nem elfelejtendő, hogy Kappanyos András monográfiája a 2000-es évek elején jelent meg, mikor a kérdéskör még nagyobb újszerűséggel és aktualitással hatott) szoros kapcsolatban áll az irodalmi műalkotások számítógépes reprezentációjának lehetőségeivel. Kappanyos eljátszik azzal a kérdéssel,

vajon az *Átokföldje* szokatlanul gazdag irodalmi, történelmi és kulturális utalásrendszere, a szöveg immanenciája hozzáférhetőbbé, átláthatóbbá és könnyebben megérthetővé válna-e a vers és ezen utalásrendszer virtuális, számítógépes reprezentációján, esetleg CD-ROM-on történő kommentált kiadásán keresztül. S persze a fő kérdés, hogy egy ilyen adathordozón megjelenő szöveg és a hozzá kapcsolódó, más szövegekre vonatkozó hipertextuális referenciarendszer még azonos lenne-e azzal, amit T. S. Eliot *Átokföldje* címen megalkotott. A szöveg amúgy is kétséges egysége, immanenciája a reprezentáció e radikális megváltozása esetén lenne a legkétségesebb, állapítja meg a szerző, hiszen ez esetben készen rendelkezésre állna bárki számára az, amihez a befogadó és értelmező csupán aktív interpretációs tevékenység révén juthat közelebb. A gondolkodás és a képzelőerő eme kiiktatása esetén pedig az *Átokföldje* sem bírna többé a jelentésbeli gazdasággal, amellyel önmagában álló, hipertextekkel és kvázi megfejtésekkel meg nem támogatott irodalmi műalkotás-ként bír, hiszen a szöveg lehetséges jelentései éppen a befogadás és az értelmezés folyamata során konstruálódnak meg. Ha pedig a befogadás folyamatát áthidaljuk, kvázi kiiktatjuk, a befogadót pedig passzív szemléllővé degradáljuk, akkor a szöveg megszűnik esztétikai tárgyként viselkedni, ezáltal pedig tulajdonképpen elveszíti esztétikai funkcióját. Az ilyen reprezentatív, komplex műalkotások e multimediális reprezentációja megszüntetné a bennük rejlő jelentések kimeríthetlenségét, éppen ezért a szerző végkövetkeztetése szerint kevésbé kívánatos, hiszen pont eredeti intenciójuktól fosztaná meg őket, a teljes tudás illúzióját hintve el bennünk. E ponton a mű egysége, immanenciája felszámolni látszana önmagát. Márpedig az *Átokföldje* egyik mozgatórugója éppen a benne megfogalmazott ismeretelméleti szkepticizmus.

Kappanyos András monográfiája arra a következtetésre jut, hogy az *Átokföldje* és a hasonló összetett irodalmi műalkotások a posztmodern kor embere számára is jelentős jelentésképző potenciállal bírnak, hiszen újra és újra aktív értelmezői magatartásra készítenek a mindenkori befogadót. Lehetséges jelentés-

rétegeik pedig éppen ezáltal bizonyulhatnak szinte kimeríthetetlennek. Amennyit pedig e minden bizonnyal kimeríthetetlen jelentésrétegekből egyetlen irodalomtudományi monográfia a saját keretein belül megfejteni képes, úgy vélem, Kappanyos kötete annyit meg is fejt.

Miként azt már az elején megjegyeztük, irodalmi műalkotások értelmezése során a módszertani eklekticizmus nem feltétlenül a lehető legproduktívabb megközelítés. Ahogyan arra azonban a szerző is felhívja a figyelmet, egy szöveg-monográfia esetén talán inkább termékeny lehet a módszertani sokszínűség, mint példának okáért egy irodalomtörténeti korszakot bemutató monográfia esetében – főként egy olyan irodalmi mű elemzése terén, melynek valamilyen szintű egysége maga is kérdéses. Produktív megközelítés-e tehát az interpretációs stratégiák eklekticizmusa, ha maga a vizsgált tárgy is vitathatatlanként eklektikus alkotás? Úgy vélem, az *Átokföldje* esetében (s az sem mellékes körülmény, hogy Kappanyos monográfiája majdnem évtizedes kutatómunka eredménye, mely folyamat során az értelmező nézőpontjai is elengedhetetlenül változtak) az értelmezési stratégiák váltogatása, miként arról a könyv következtetéseinek mélysége is tanúskodik, mindenképpen pozitívan járult hozzá a végeredményhez. A szerző igazodott ahhoz a később ténynek bizonyult előfeltevéshez, mely szerint Eliot költői főműve nem olyan természetű szöveg, melyről egy bizonyos következetes, jól körülhatárolt elméletet alkalmazó értelmezői megközelítés szellemében lehetne a lehető legérvényesebb állításokat tenni. Éppen ezért a *Kétséges egység* esetében az eklekticizmusnak sikerül interpretációs szövegszervező elvvé válnia – minél több nézőpontból közelítünk meg és értelmezünk egy szöveget, annál többet tudunk meg róla. A filológia, a hermeneutika, a *close reading*, s bizonyos passzusokban még a dekonstrukció is nem egymást kizárva, hanem egymást kiegészítve jelenik itt meg, az értelmezési stratégiák illetően összehangolása pedig mindenképpen jelentős irodalomtörténeti teljesítmény.

(Osiris-Balassi Kiadó, Budapest, 2001, 324 oldal)

## Távolságtartó közelítés az elmúlt évszázad irodalmához

Kappanyos András *Hová tűnt a huszadik század?* című tanulmánykötetéről

Kappanyos András új tanulmánykötete negyedszázad irodalomtörténeti kutatásaiból, már publikált hosszabb-rövidebb tanulmányok tucatjai közül válogat, teszi ezt ugyanakkor nem véletlenszerűen, mint számos irodalomtörténész válogatott tanulmánykötetei, hanem viszonylag jól körülhatárolható koncepció(k) mentén. Miként azt a szerző a kötethez írott előszavában is kifejti, a könyvben szereplő tanulmányok, ha lazán is, de egy tematikai jellemzőjük alapján mindenképpen összefüggenek, párbeszédet kezdeményezve egymással: nevezetesen oly módon, hogy mind a húsz szöveg a huszadik század magyar és európai irodalmának (kor)jelenségeire reflektál.

A szerző válogatott tanulmányainak gyűjteménye nem kapcsolódik szorosan egyik kiemelt kutatási területéhez – a modern brit irodalomhoz, az avantgárd történetéhez, illetve a fordításelméletekhez – sem, ugyanakkor a huszadik század magyar és európai irodalmához mint tágabb irodalomtörténeti kontextushoz annál inkább. A húsz tanulmány négy nagyobb blokkra oszlik; mindegyik tematikus egység öt-öt írást foglal magában. Az első, *Elrendezések* című tanulmányciklus elsősorban olyan elemzéseket tartalmaz, melyek minél részletesebben igyekeznek körüljárni egy-egy választott irodalomtörténeti témát, kulturális mintázatot, minél árnyaltabb képet alkotva róla. Találkozhatunk itt többek között Kosztolányi rímhasználati tendenciáit elemző tanulmánnyal, T. S. Eliot és Halász Gábor irodalomkritikai gondolkodásának hasonlóságait és különbségeit mély részletekbe menően taglaló írással, illetve Kertész Imre prózája, azon belül is főként a *Sorstalanság* fordíthatóságának és / vagy fordíthatatlanságának kérdését feszegető elemzéssel is. A második, *Átvágások* című blokk tömör, lényegre törő írásokat tartalmaz, egy-egy sokkal szűkebb és egyben talán marginálisabb témáról,

mint például a K betű használatának tendenciáiról szóló eszmefuttatás József Attila költészetében, vagy Petri György lírájában az életrajzi és a konstruált lírai én közötti feszültségeket és átfedéseket taglaló elemzés. A harmadik fejezet, a *Kibontások* első látásra lényegtelennek, periférikusnak ható irodalmi témákat feldolgozó tanulmányokat tartalmaz, melyek következtetési ugyanakkor fontos irodalomtörténeti összefüggésekre világítanak rá. Ilyen példának okáért az irodalmi kánonképzés ellentmondásaival foglalkozó szöveg, Exupéry *A kis herceg* című regényének gyermekkönyv-jellegét firtató elemzés, vagy az a tanulmány, mely arra a kérdésre keresi a választ, vajon mit is tekintenek pornográfiának a magyar és más nemzeti irodalmak kontextusában. A negyedik, *Bekerítések* című egység öt tanulmánya nagyobb, általánosabb irodalomtörténeti és -elméleti kérdésekre keresi a választ, mint például: mik a posztmodern költészet ismérvei, van-e egyáltalán posztmodern költészet, hogyan képződnek és maradnak fenn az irodalomtörténet mítoszai, mit tekinthetünk érvényes és mit önkényes szövegtelmezésnek, illetve hol húzódnak egyáltalán az interpretáció – józan ésszel is belátható – határai?

A kötet tanulmányai tematikai szempontból meglehetősen lazán kapcsolódnak egymáshoz, s kötetbeli elrendezésük inkább irodalomolvasási metodikák, gondolati sémák mentén, semmint szigorú tematikai megkötések szerint alakult. Éppen ezért úgy vélem, talán az a legcélravezetőbb, ha a négy, egyenként öt-öt változó terjedelmű írást tartalmazó blokkból kiemelünk egy-egy olyan tanulmányt, amely a legeredetibb szempontrendszer szerint közelíti meg saját tárgyát, illetve gondolati íve is a legjobban jellemzi az adott tematikus egységet.

Az első, *Elrendezések* című tanulmányciklusból a második, egyúttal talán az egész kötetben belül leghosszabb, *Két konzervatív kritikus* című írást emelném ki (20–58. oldal). E közel negyven oldal terjedelmű értekezés a költői életműve mellett a XX. század egyik legnagyobb hatású angolszász irodalomkritikusa, T. S. Eliot, illetve magyarországi követője és értelmezője, a maga korában ugyancsak paradigmatis irodalmár, Halász Gábor

irodalomkritikai nézetrendszerének hasonlóságait és különbségeit vizsgálja. Felvázolja Eliot kritikusi gondolkodásának filozófiai hátterét, többek között F. H. Bradley és Bertrand Russell rá gyakorolt hatását, a két gondolkodó nézetei közötti radikális különbségeket, majd hosszan, több apróbb részfejezet erejéig elemzi Eliot irodalomszemléletének alakulását, rámutatva a kardinális változásokra is. Kappanyos Eliot kritikusi portréjának megrajzolásában jórészt a *Tradition and Individual Talent* című, máig sokat idézett esszéire, illetve a költő-kritikus pályáján végig meghatározó *objective correlative* (tárgyi egyenértékes / megfelelő tárgy) és a *dissociation of sensibility* (az érzékelésmód széttagolódása) fogalmaira támaszkodik. A tanulmány ezt követően megkísérli T. S. Eliot irodalomkritikusi szemléletét egyfajta *kritikaelméleti foglalatba*, majd az európai irodalom kontextusába illeszteni, rámutatva Eliot szemléletének egyszerre eklektikus és az idők során folyamatosan változó voltára, ugyanakkor arra is, hogy e szemlélet meglehetősen józan belátásokon alapul. Mindezzel párhuzamosan az elemzés sorra veszi Halász Gábor pályájának fontosabb állomásait, különös tekintettel a T. S. Eliot kritikusi életművére való reflexiókra, kiemelve, hogy Halász egyike volt azon irodalmároknak, akik magyar nyelvterületen először reflektáltak Eliot nézeteire, s hogy irodalomkritikai gondolkodására T. S. Eliot korai elképzelései meglehetősen nagy hatást gyakoroltak. Kappanyos kiemelt figyelmet fordít Eliot és Halász Gábor líraszemléletének rokonságára, a személytelen költészet általuk preferált eszményére, illetve az avantgárd tendenciákhoz való igencsak ellentmondásos viszonyukra, s általánosságban elmondható – összességében jó értelemben vett – kritikusi konzervativizmusukra. A tanulmány végül arra a következtetésre jut, hogy Eliot és Halász lényegében ugyanazt a rendet keresték az irodalomban, s ezt ugyanott is vélték megtalálni: az objektivizmus eszményétől végül mindketten eljutottak az elkerülhetetlen szubjektivizmus valamilyen fokú felvállalásáig. Merész módon rávilágít továbbá arra az igazságtalanságra, hogy amíg Eliotot, mint jelentékeny angolszász kritikust ma vizsgálzta (el)ismerik, addig Halász Gábor neve egyrészt a szerző

nyelvi elszigeteltsége, másrészt korai halála okán ma szinte csak lábjegyzetként fordul elő.

A második tanulmányblokk, az *Átvágások* öt egymás mellé komponált írása közül az *Én itt egész jól – Én-narrációk Petri költészetében című* elemzést tartom a kiemelésre legérdemesebbnek (113–119. oldal). Már csak azért is, mert amellett, hogy egy nemrégiben elhunyt, jelentékeny kortárs magyar költő életművét tárgyalja, egy sokkal általánosabb, a magyar irodalomtudomány talaján újra és újra aktuálissá váló problémát elevenít fel, nevezetesen a mindenkori szerző életrajzi énje és az általa konstruált lírai én viszonyát, ezáltal pedig az irodalom lehetséges valóságreferenciáinak ellentmondásait. Ecseteli, hogyan járult hozzá a Petri verseiben (következtesen) felépített én-konstrukció a költő körüli, politikai aspektusoktól korántsem mentes kultusz kialakulásához, rávilágítva arra a tényre, hogy magánélet és irodalom olykor összemosódni látszik. Ellentmondásos és bonyolult probléma ugyanakkor, hogy Petri mind művészként és politikai szereplőként, mind pedig magánemberként teljességgel kompromisszumképtelen volt, ami az egyik kontextusban dicséretes, a másikban azonban inkább kiábrándító jellemvonás. A tanulmány végül arra a következtetésre jut, hogy Petri György, pontosabban az általa felépített (s életrajzi szemlélyével nem kevés azonosságot mutató) szövegbéli alteregója voltaképpen a kynikus filozófus az antikvitásig visszavezethető alakjának kései megtestesülése, Diogenész figurájának (poszt) modern feltámadása, aki a mindenki által adottnak vett társadalmi értékrendet alapjaiban kérdőjelezi meg. Kappanyos sejteti továbbá, hogy némely esetben a szerző biográfiai és konstruált énje nem feltétlenül határolható el szorosan egymástól, a referenciális olvasat pedig bizonyos korlátok között igenis érvényes megközelítése lehet egy irodalmi műnek / életműnek.

A harmadik tematikus egységből megítélésem szerint az *Utópia nyelve* című (135–142. oldal), Szathmári Sándor *Kazohinia* című regényét elemző, s azt Huxley *Szép új világ* és Orwell *1984* című klasszikus (ellen)utópiáival összehasonlító tanulmány méltó leginkább az elfogulatlan figyelemre. Kappanyos

András egyenesen irodalomtörténeti remekműnek, az (ellen)utópia műfaja sikeres magyarországi megvalósulásának aposztrófálja Szathmári Sándor valóban méltatlanul keveset emlegetett regényét, mely színvonalában és jelentőségében igenis összemérhető Huxley és Orwell nemzetközileg ismert műveivel mind tartalmi kreativitás, mind pedig regényesztétikai színvonal tekintetében. A tanulmány okfejtése szerint a *Kazohinia* jelentőségét többek között annak is köszönheti, hogy az intertextualitás eszköztárát kiaknázva Jonathan Swift hőstét, Gullivert lépteti színre főszereplőként. A főhős által képviselt polgári alapértékek Szathmári regényének keletkezése idején, a XX. században is szinte ugyanazok, mint a Swift-korabeli Angliában, éppen ezért e figura semmit sem veszített aktualitásából, miként a regény fiktív univerzumában karikírozott társadalmi berendezkedés sem változott meg gyökeresen. Ráadásul a regényben meglehetősen eredeti módon két ellenutópia is megjelenik: a túlzottan racionális és a túlzottan irracionális társadalmi berendezkedés – mindkettő ugyanannak, a főszereplő nézőpontjából normálisnak tűnő rendszernek a torzképe. A tanulmány végül merészen azt sejteti – bár ezen állítást explicit módon nem fogalmazza meg – hogy Szathmári Sándor regénye részben a magyar nyelv elszigeteltsége, illetve a benne rejlő talán túlzottan sok (aktuál)politikai elem miatt nem tett, nem tehetett szert olyan nemzetközi ismertségre, mint Huxley és Orwell klasszikusai, sok megoldása azonban jóval eredetibb, mint a két angolszász utópia-regénynek, s végkicsengése is jóval pesszimistább. S ha a *Kazohinia* nem is vált világhírű regénnyé, a magyar irodalmat mindenképpen egy, a mindenkori olvasók számára értékelhető, sajátosan magyar remekművel gazdagítja.

A negyedik, egyúttal utolsó, *Bekerítések* című elemzés-együttesből a nemes egyszerűséggel a *Van-e posztmodern líra?* kérdést tematizáló, igencsak invenciózus és lényegre törő tanulmány (169–175. oldal) az, amelyik talán megérdemli, hogy hosszabb kommentárral illessük. Már a címbe foglalt kérdés is provokatív és meglehetősen összetett, éppen ezért nem várható el a szerzőtől sem, hogy egyértelmű választ adjon rá. Eszmefut-



tatása szerint a posztmodern sokkal inkább *passzív közeg*, mint afféle *aktív erő*, olyan minőség, mely inkább egy adott mű részleteiben jelenik meg, nem pedig annak egészében mutatható ki vegytisztán. Hiszen a posztmodern az irodalomban elsősorban a prózában, azon belül is a regény műfajában hozott gyökeres változásokat, a lírai műnem alapvető tulajdonságait nagyrészt érintetlenül hagyta. Éppen ezért egyértelműen posztmodernnek nevezhető költészet és költői mű, melyben a posztmodern minőség a poétikai megkomponáltság módjában mutatkozna meg, kristálytiszta formában nem létezik, posztmodern jegyeket kisebb-nagyobb mértékben magán hordozó alkotás azonban annál inkább. Ezen kívül természetesen nagyon sok múlik a mindenkori befogadón is, a posztmodern ebből kifolyólag pedig nem is annyira poétika eszközszerkezetek, mint inkább befogadói elváráshorizontok összességéeként is értelmezhető.

A kötet négy tanulmányciklusából fentebb kiválasztott egy-egy írás jól szemlélteti azt a tematikai variabilitást, amely Kappanyos András tanulmánykötetét jellemzi. Az egybekomponált írások közötti kötőanyag vállaltan laza, mégis úgy vélem, a címben is sejtetett XX. századi tematika kellően összeköti a könyv húsz tanulmányszövegét, egyúttal valamiféle implicit dialógust is kialakítva közöttük. Ha jól megnézzük, minden szöveg egy-egy esettanulmány a XX. század szépirodalmának és / vagy irodalomkritikai gondolkodásának olykor első olvasásra marginálisnak látszó, ám mégis fontosnak bizonyuló jelenségéről, tendenciájáról, melyek alapján – ha nem is konzisztens, egyértelműen meghatározott, sokkal inkább kaleidoszkópszerű – képet, vagy még inkább impressziót kaphatunk a XX. századról, mint (irodalomtörténeti) korszakról és episztéméről. A tanulmányok olykor megpróbálnak mind értelmezői, mind temporális távolságot tartani tárgyuktól és a vizsgált korszaktól (jóllehet kisebb részük még az 1990-es években, tehát a XX. század végén íródott), e távolságtartás azonban a legtöbbször kísérlet marad, részben vagy egészben felszámolódik, s invenciózus közelítésbe torkollik. Ha meg akarjuk válaszolni a könyve címében feltett kérdést: a XX. század egyáltalán nem tűnt el. Mint irodalomtör-

téneti korszak és episztémé – szoros kapcsolatban az ugyancsak nehezen meghatározható modernséggel – a mai napig velünk van, áthatja életünket, s egyáltalán nem vagyunk túl rajta sem történelmi, sem pedig irodalomtörténeti értelemben, hiába jelöltük ki az ezredfordulót afféle önkényes korszakküszöbként. Kappanyos tanulmánykötete az egyes (eset)tanulmányok következtetésein túl friss, dinamikus, átfogó kép(ek) lehetőségét kínálja a XX. század magyar és európai irodalmának tendenciáiról, e tulajdonsága pedig többé, értékesebbé teszi egy átlagos tematikus / válogatott tanulmánykötetnél.

(Budapest, Balassi Kiadó, 2013, 224 oldal)

## Korszerű és újszerű Kosztolányi-portré

Szegedy-Maszák Mihály *Kosztolányi Dezső*  
című monográfiájáról

Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiája több évtizedes kutató- és elemzőmunka eredménye. A vastkos szakkönyv talán azért is fontos állomás a magyar irodalomtörténet-írásban, mert a legújabb kutatások alapján igyekszik megközelíteni Kosztolányi Dezső munkásságát, mintegy újragondolva azt. Tartalmazza persze a szerző régebbi tanulmányait, Kosztolányi-kutatói tevékenységének korábbi eredményeit is, ám mindenképpen igyekszik azokat kiegészíteni a legújabb irodalomtörténeti eredményekkel, egyúttal új kontextusba is helyezve őket.

A kötet bevezető fejezete a fiatal Kosztolányi Dezső költészetével foglalkozik, illetve *A szegény kisgyermek panasza*i elemzésére tesz kísérletet. Megközelítésében újszerűnek tekinthető, mégpedig oly módon, hogy Kosztolányi líráját nem csupán a magyar irodalomtörténet, de az európai líra hatásösszefüggésében is vizsgálja.

A következő fejezet Kosztolányi és Csáth Géza életművének kölcsönhatásait kutatja. A két írónak nem csupán életrajzi rokonságát emeli ki, de írói beszédmódjaik hasonlóságaira is rávilágít. Szegedy-Maszák Mihály feltevése alapján Csáth Géza bizonyos munkái Kosztolányi egyes műveinek előképül szolgálhattak, ily módon pedig akár még a két életmű közötti intertextuális kapcsolat sem zárható ki.

Ezt követi a fiatal Kosztolányi újságírói értékrendjének vizsgálata, majd a *Vérző Magyarország* című fejezet megkísérli feltárni a szerző lehetséges politikai indíttatásait a Tanácsköztársaság idején, megvizsgálva Kosztolányi névtelenül közölt cikkeit, valamint Ady-pamfletjét is.

*A történelem mint újírá*s című fejezet a *Néró, a véres költő* című regény újszerű elemzése, mely a történetírás szemszögéből értelmezi a szöveget. Az elemzés persze nem merül ki a szöveg

értelmezésében, mivel Szegedy-Maszák feltárja a mű valós történeti forrásait is, többek között utánajár Britannicus és Seneca, mint valós történeti személyek alakjának is.

*A parlagiság mint érték* címet viselő szakasz voltaképpen a *Pacsirta* című regény elemzése kíván lenni, mégpedig paradox módon a rurális elmaradottságot próbálja meg értékkonstituáló tényezőként értelmezni. Ezt követi *A nevelődési regény cáfolatai* című szakasz, mely az *Aranysárkányt* értelmezi úgy, mint afféle negatív nevelődési regényt. Szegedy-Maszák rávilágít, hogy a regényben egyrészt Novák Antal, a főszereplő személyisége teljes mértékben meghasonlik önmagával, másrészt a narrátor megbízhatatlan, így Novák öngyilkosságának oka sem teljes mértékben meghatározható.

Ezek után következik az *Édes Anna* című paradigmaticus Kosztolányi-regény recepciótörténete, illetve újszerű elemzése. A monográfia feltevése szerint az *Édes Anna* nem csupán afféle parabola, példázat, miként azt korábbi elemzők gondolták, hanem egyúttal olyan regény is, mely bizonyos történelmi referenciával is rendelkezik, illetve ami az elbeszélői nézőpontok variálását illeti, újszerűnek is tekinthető.

A tizedik fejezet, mely talán a monográfia csúcspontját alkotja, az *Esti Kornél* értelmezését foglalja magában. Taglalja a regény / novellafűzér előzményeit, majd újra felteszi a kérdést, vajon az *Esti Kornél* struktúráját illetően regény, vagy inkább egymáshoz lazábban kapcsolódó novellák gyűjteménye. Eztán következik Kosztolányi utolsó novelláskötetének, a *Tengerszemnek* az átfogó elemzése, melyben nagy hangsúlyt kapnak az *Esti Kornél* című kötetből kimaradt, későbbi Esti-novellák.

Kosztolányi prózájának áttekintő elemzéseit a *Meztelenül* és a *Számadás* című, utolsó verseskötetek bemutatása követi. Az *A kánonok hiáavalósága* című fejezet igyekszik bemutatni Kosztolányi irodalomszemléletének fő sajátosságait, illetve megkísérli feltárni a világirodalomhoz való viszonyát. Ezt követően a *Néző értékítéletei* című fejezet Kosztolányi eddig vajmi kevésbé vizsgált színikritikáit is görcső alá veszi, rávilágítva,

## Meta-teória?

### Bacsó Béla *Az elmélet elmélete* című tanulmánykötetéről

Bacsó Béla tanulmánykötete interdiszciplináris vállalkozás, hiszen egyszerre tartalmaz filozófiai, művészetelméleti, irodalomtudományi és képzőművészeti tárgyú írásokat. A szerző főleg az elméleti keret kérdéseire, illetve magáról az elmületről való gondolkodásra reflektál a kötet szövegeiben, melyek korántsem sebtében egymás mellé szerkesztett tanulmányok, hanem tematikailag nagyon is szorosan kapcsolódnak egymáshoz.

A kötet nyitó tanulmánya általánosságban tárgyalja az elmületről való gondolkodást. Ezt követi egy rövid írás a görög tragédiáról és annak elméletéről, majd egy elemzés következik, amely Hans-Georg Gadamer Arisztotelész-olvasatát ismerteti. A szerző ezek után Hegel és Heidegger tapasztalatról alkotott fogalmát vizsgálja, majd az ego filozófiai fogalmáról és annak kétségbe vonható realitásáról közöl rövidebb tanulmányt. De olvashatunk értekezést Max Scheler gyűlöletfogalmáról, Kolnai Aurél munkásságáról, Husserl és Derrida elméletének hasonlóságairól és különbségeiről, vagy kommentárt Tengelyi László *Tapasztalat és kifejezés* című könyvéhez. A szerző Maurice Blanchot *L'écriture du désastre* című művét is kommentálja nem is csupán egy kritika, de inkább egy elemző tanulmány erejéig, majd irodalomtörténeti vizekre evezve Goethe *Faustja* második részének olvashatóságát vizsgálja. A kötet interdiszciplináris jellegét hangsúlyozandó, előkerül egy képzőművészeti tárgyú írás is, mégpedig Megyik János képeinek reduktív művészetéről. A könyv végül egy rövid eszmefuttatással zárul az esszé műfajának (rejtett) lehetőségeiről, majd általánosságban az esztétikáról mint tudományágról és napjaink művészetelméleti gondolkodásának ellentmondásairól.

A kötet tanulmányai közül főként az elmületről való gondolkodást elemző bevezető írást, az esszé műfajának lehetőségeit taglaló tanulmányt, valamint az esztétikáról szóló rövid értekezést emelném ki. Ezek az írások ugyanis a kötet azon fejezetei,

hogyan szerzőjük inkább a magyarországi színházjáró közönséggel, semmint a magyar színjátszás minőségével volt elégedetlen.

A szerző világirodalomban való elhelyezéséhez, világirodalomhoz való viszonyának meghatározásához természetesen elengedhetetlen Kosztolányi óriási volumenű műfordítói munkásságának elemzése. Szegedy-Maszák Mihály kötete elsőként sorra veszi, mely irodalmakból fordított Kosztolányi, majd megkísérli rendszerezni a költő műfordítói poétikájának jellegzetességeit. A kötet *Nyelv és nemzet* című zárófejezete rávilágít Kosztolányi erősen nyelvcentrikus irodalomszemléletére, valamint arra, hogy a magyar nemzetet elsősorban nyelvi közösségként képzelte el. A kötetet végül a hivatkozások harminc-egynéhány oldalas, meglehetősen terjedelmes listája zárja.

Összességében úgy vélem, Szegedy-Maszák Kosztolányi-monográfiája mindenképpen hiánypótló mű a magyar irodalomtörténet-írásban, hiszen ez az elmúlt évtized egyetlen olyan Kosztolányiról szóló kötete, mely nem csupán egy-egy mű vagy alkotói pályaszakasz elemzésére tesz kísérletet, hanem afféle nagy Kosztolányi-kézikönyvként az életmű egészét igyekszik elemezni és rendszerezni. Nem választja el egymástól a költőt, a prózairót, a műfordítót, az újságírót és a kritikust, hanem a sokoldalú szerző különböző arcait megkísérli szintézisbe hozni, s a terjedelmes életművet nem csupán a hazai, de a nemzetközi irodalmi összefüggések keretében vizsgálni. Talán külön kiemelés érdemelnek a Kosztolányi újságírói tevékenységéről, publicisztikájáról, illetve nyelv- és irodalomszemléletéről szóló fejezetek, mely területeket a szerző lírájára és szépprózájára összpontosító kritikai recepció mintha kissé elhanyagolta volna az utóbbi években. A monográfia mindenképpen fontos, az eddigi eredményeket összegző és új kontextusokba helyező állomása a magyarországi Kosztolányi-kutatásnak, mely méltán ajánlható bárkinek, aki a Kosztolányi-életmű bármely szegmensének vizsgálatára adja a fejét.

(Budapest-Pozsony, Kalligram, 2010, 590 oldal)

## Vaskos tanulmánykötet születésnapj ajándék gyanánt

**Kései megjegyzések egy ünnepi tanulmánykötetről: *A hermeneutika vonzásában – Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára***

Miként az ilyenkor, jelentékeny tudósok kerek születésnapján lenni szokott, barátai, kollégái, tudóstársai ünnepi tanulmánykötettel ajándékozták meg a 2010-ben hatvanadik születésnapját ünneplő Kulcsár Szabó Ernő professzort. Bár a könyv megjelenése óta immár három év telt el, talán még így, kissé megkésve is megérdemel néhány bekezdésnyi reflexiót.

A Ráció Kiadó gondozásában megjelent, több mint hétszáz oldal terjedelmű kötetbe idestova ötven különböző irodalomtörténész írt. A könyv tanulmányai olyan témakörök szerint kerültek csoportosításra, melyekkel sokfelé ágazó életpályája során maga Kulcsár Szabó Ernő foglalkozott. Az első ilyen témakör a *Hermeneutika, nyelv, történetiség* címet viseli, melyben elsősorban irodalmi hermeneutikával, a megértés elméletével, illetve a történetiség aspektusával foglalkozó tanulmányok kaptak helyet, többek között Arisztotelész, Luther vagy Heidegger szövegeit továbbgondoló elméleti írások.

A következő, öt tanulmányt magába foglaló blokk *A modernség alakzatai* címet kapta, melyben az öt szerző közül három külföldi irodalomtörténész németül közölte saját tanulmányát. Az irodalmi modernség kérdéséhez többek között A. G. Matoš prózája, Nietzsche és Ady kapcsolata, valamint Ady újraolvasásának lehetőségei felől juthatunk közelebb.

A harmadik, *Líraolvasás, líraelmélet* című, tíz tanulmányt felölelő blokk talán a kötet legterjedelmesebb és legérdekesebb alegysége. Többek között Herder líraelmélete, Babits és József Attila bűn-versei, Nemes Nagy Ágnes lírája, valamint Thomas Kling költői életműve azok, amelyek révén az olvasó közelebb kerülhet a líraolvasás irodalomelméleti problémáihoz.

A következő témakör tanulmányai *Filológia, irodalom, antropológia* címen interdiszciplináris kitekintésre tesznek kísér-

amelyek olyan művészetelméleti és egyáltalában olyan gondolkodásbeli problémákkal foglalkoznak, melyeknek mindig lehet aktualitásuk. Napjainkban, a posztmodern művészetelméletek idejében, amikor egymásnak gyakran gyökeresen ellentmondó elméleti keretek váltják egymást, illetve élnek szükségszerű egymás mellé vetettségben, ezek a kérdések különös jelentőséggel bírnak. Az esszé műfaja olyan lehetőségeket kínálhat mind az író, mind pedig az olvasó számára, amelyeket a szigorú tudományos keretek között megírt, precíz hivatkozási apparátusra épülő szaktanulmányok nem minden esetben képesek biztosítani. Az elméletről mint jelenségről is gondolkodnunk kell, s miként Bacsó is hangsúlyozza, rossz úton jár az a művészetelmélet, amely a műalkotásra akarja ráerőltetni saját előfeltevéseit, s nem veszi figyelembe annak egyediségét.

Az esztétika napjainkban minden látszat ellenére egyre fontosabbá váló tudományág, hiszen annak ellenére, hogy a művészi szépről való gondolkodásunk alapvetően megváltozott, mindennapi életünket is egyre inkább áthatja egyfajta esztétizmus, a szépség iránti vágy. Habár Bacsó Béla tanulmánykötete alapvetően hermeneutikai elméleti keretben látszik gondolkodni, a szövegekből kitűnik a más művészetelméleti és filozófiai megközelítések iránti nyitottság is, ami mindenképpen fontos és dicséretes vonása egy hasonló jellegű tudományos munkának. E nyitottságról tanúskodik a fentebb már említett interdiszciplinaritás, a különböző tudományterületek és művészeti ágak szimultán ismerete és vizsgálata is.

Úgy vélem, *Az elmélet elmélete* mindenképpen jelentős mű a kortárs magyar művészetelmélet területén, amelyből sok aktuális, a filozófia és a művészet története során újra és újra felbukkanó problémáról kaphatunk képet, így a téma iránt érdeklődő – nem kizárólag szakmai – közönség számára kifejezetten érdekes olvasmány lehet.

*(Kijárat Kiadó, Budapest, 2009, 206 oldal)*

letet irodalom és antropológia lehetséges kapcsolatát illetően, ezzel is utalva rá, hogy az ünnepektől Kulcsár Szabó Ernő sem pusztán irodalomtörténész, hanem az utóbbi években mintegy interdiszciplináris módon antropológiával, mediológiával, kultúratudománnyal is foglalkozik.

A könyv ötödik szakasza *Elbeszélés és performativitás* címen narratológiai elemzéseket tartalmaz, melyek főként a XX. századi magyar regényirodalom és a performativitás lehetséges kapcsolatát igyekeznek vizsgálni (például Bónus Tibor Édes Anna-tanulánya vagy Danél Mónika Mészöly Miklós-elemzése), habár Orosz Magdolna tollából rögtön az elején olvashatunk egy Rilke prózájáról értekező tanulmányt is.

A hatodik, *Esztétika, médium, archívum* című blokk tanulmányai ugyancsak az interdiszciplinaritás jegyében kerültek a kötetbe, hiszen esztétikai, mediológiai, információ- és archívum-elméleti szempontból vetnek fel különböző problémákat, ilyenek például Lénárt Tamás Szilárd Leó emlékezetfogalmát, valamint Neumann János esztétikafogalmát vizsgáló, illetve Kovács Béla Lóránt információ és médium kapcsolatát elemző tanulmányai.

A hetedik, utolsó tanulmánygyűjtemény az *Irodalomtörténet és interpretáció* címet kapta, a benne szereplő tanulmányok pedig főként az irodalomtörténet-írás problematikáival, illetve a különböző interpretációs stratégiák hatékonyságával vagy hatástalanságával foglalkoznak, főként magyar irodalmi példákra, például Mikszáth, Kosztolányi, Németh László vagy Márton László művein keresztül, habár a blokkot (és a kötetet) záró tanulmányában Fried István felveti a regionális irodalmak kutatásának lehetőségét is.

A hét tanulmányblokk után következik Kulcsár Szabó Ernő munkáinak válogatott, ám még e válogatás után is 370 tételt felölelő bibliográfiája, mintegy az ünnepektől paradigmatis irodalomtörténész életművének reprezentatív keresztmetszeteként.

Természetesen mint minden tanulmánykötetnek, vitathatatlan erőnei mellett ennek is meglehetnek, megvannak a maga hibái, kritikálható pontjai. A témakörök alapján való csoporto-

sítás ellenére az olvasónak olykor-olykor az a benyomása támadhat, az egyes tanulmányok blokkokba rendezése kissé talán hirtelen történhetett, s a kötet szerkesztői mintha siettek volna az összeállítással. Nem indokolt például, hogy a modernségről szóló blokkban miért szerepel rögtön két, egyébként jól felépített tanulmány Ady Endréről, ráadásul azonnal egymás után, Eisemann György és H. Nagy Péter tollából. Úgy vélem, a modernség irodalma még magyar nyelvterületen is sokrétűbb annál, mint hogy egyetlen szerző egy mindössze öt tanulmányból álló blokkon belül rögtön két tételt is elfoglaljon. Ugyanez a megállapítás állhat a líraelméletéről szóló nagyobb egységre, melyben rögtön két, amúgy szintén igényes tanulmány található egymás után Nemes Nagy Ágnes költészetéről, Bárdos László és Tolcsvai Nagy Gábor tollából. Habár a szerkesztőket és a szerzőket nyilván kötötte a hermeneutikai nézőpont mint az ünnepektől Kulcsár Szabó Ernő fő kutatási területe, mindenképpen úgy gondolom, egy-egy blokkon belül egy szerző kétszeri szerepeltetése túlzás, de legalábbis a kötet kissé elsietett szerkesztésére vall. Habár nem ugyanazon blokkban, de József Attilával kapcsolatban is két tanulmány szerepel a kötetben (Kovács Árpád és Tverdota György írásai), mely ugyancsak csökkenti az egyébként meglehetősen értékes tanulmánygyűjtemény tematikai variabilitását. Kosztolányi egyenesen három tanulmányi helyet foglal el a kötetben (Bónus Tibor, Kenyeres Zoltán, Szirák Péter), holott habár ugyancsak jelentékeny, sőt, napjainkban ismét divatos szerzőről van szó, nem gondolom, hogy kivételezni kellene vele, három tanulmányt szentelni neki. A kevesebb olykor több, ez az amúgy banális, ám mindenképp igaz megállapítás pedig egy-egy illusztris szépirodalmi szerző egy tanulmányköteten belüli *túlsordulására* is igaz lehet. Mind a magyar-, mind a világirodalomnak vannak olyan alakjai (nem is beszélve a nagy számban jelenlévő elméleti tárgyú tanulmányokról), akik talán szintén megérdemelték volna a figyelmet, s hermeneutikai nézőpontból szemlélve is kiválóan elemezhetőek lennének. E kritikálható tematikai jelenségek ellenére erőnye ugyanakkor a szerkesztésnek, hogy az irodalomtörténeti / műelemző és el-

méleti tárgyú tanulmányok blokkonként jól elkülönülnek egymástól, habár elkerülhetetlen, hogy adott mű elemzésére adott elméleti keretben kerüljön sor.

A vélhető szerkesztői hiányosságok és egyes szépirodalmi szerzők túlszerepeltetése ellenére *A hermeneutika vonzásában* persze mindenképp értékes tanulmánykötet, mely többé-kevésbé lefedi a kortárs magyar irodalomtudományi diskurzust, egy-egy tanulmány erejéig felvonultatja annak jeles alakjait, reprezentatív képet festve napjaink magyar hermeneutikai tárgyú és ezzel összefüggő kutatásairól. Összességében úgy vélem, a kötet nemcsak mint egy jeles irodalomtudós előtti ünnepi tisztelgés, de mint interdiszciplináris, az irodalomtudomány más tudományterületekkel való dialógusát hangsúlyozó szöveggyűjtemény is mindenképp jelentékeny vállalkozás magyar nyelvterületen, mely hangsúlyozza, hogy a XXI. században az irodalom reflektált vizsgálata akár elméleti, akár történeti szempontból immár elképzelhetetlen médiatudományi, antropológiai, információelméleti vagy kultúratudományi aspektusok ismerete és figyelembevételével nélkül.

(Ráció Kiadó, Budapest, 2010, 712 oldal)

## S végül mi különbözik el mitől?

Kulcsár Szabó Ernő *Megkülönböztetések*  
című tanulmánykötetéről

Kulcsár Szabó Ernőnek, korunk talán egyik legjelentősebb magyar irodalomtörténésze nemrég új tanulmánykötetet jelentetett meg az Akadémiai Kiadó gondozásában. A vaskos, több mint háromszáz oldalas könyv tizenöt válogatott tanulmányt tartalmaz, melyek többsége az esztétikai és a mediális megkülönböztettség közötti feszültséget vizsgálja, számos esetben az irodalmi modernség eminens példáin keresztül.

A kötet elsősorban irodalomelméleti munkának tekinthető, habár műelemző igénnyel fellépő tanulmányok is megtalálhatók benne. Az előszó helyett álló, *Szellem vagy betű?* című tanulmányban a szerző felvezeti a kötet koncepcióját, meghatározza további vizsgálódásának szempontjait. Ezt követi *Az értekező beszéd „irodalma”* című tanulmány, mely az irodalomtudományos értelmezés performatív jellegét vizsgálja. Ezután főként (értelmezés-)elméleti tanulmányokkal találkozhatunk a kötetben, melyek olyan kérdéseket feszegetnek, tekinthető-e még szövegtudománynak, tehát pusztán a szövegekkel foglalkozó tudománynak a filológia, hogyan alapozódott meg az esztétikai tapasztalat konstrukciója a magyar irodalmi modernségben, illetve hogyan születtek, születhettek meg a nemzeti tudományok a történetiséggel összefüggésben. A továbbiakban a szerző irodalom és társadalom kapcsolatát is vizsgálja néhány tanulmány erejéig, többek között a *Laikus olvasás és esztétikai megkülönböztetés* című írásban azt a kérdést veti fel, vajon vége van-e a műveltségi irodalomeszménynek, érdemes-e még fenntartani a laikus olvasás – hivatásos olvasás eddig kézenfekvőnek látszó dichotómiáját. Az *A tudás mint a nyelv befagyasztása* című tanulmány többek között olyan súlyos megértés-elméleti kérdéseket feszeget, hogy vajon a sztereotípiák hozzájárulnak-e a világ megértéséhez, vagy inkább gátolják azt.

Az irodalom- és kultúraelméleti, illetve megértés-elméleti problémákat vizsgáló tanulmányok után irodalomtörténeti jellegű írások következnek, ám ezek sem hagyják figyelmen kívül az irodalom és társadalom, illetve irodalom és kultúra közvetlen kapcsolatát. Kulcsár Szabó foglalkozik többek között a *Nyugat* lehetséges kultúrafogalmának meghatározásával, illetve a magyar és a közép-európai modernség jellemzőinek összehasonlításával, majd megkísérli Babits és a kései modernség konfliktusos viszonyát tisztázni, illetve József Attila költészetének bizonyos darabjait a *humán visszavonulás lírájaként* újraolvasni. A kötet végén a „*Magát mondja, ami írva van*” című tanulmány kitekintést tesz a legújabb magyar líra alkotóira, többek között olyan fiatal költők műveire vetve egy-egy pillantást, mint Karafiát Orsolya, Varró Dániel, Nemes Z. Márió, Krusovszky Dénes, Bajtai András vagy Málk Roland, majd a „*Humanitas*”, *igazság, felelősség* címet viselő tanulmány a bölcsészettudományok egyetemi oktatásának helyzetéről, illetve problémáiról is igyekszik képet alkotni. A könyv egy olyan, immár a jövőbe tekintő írással, az *Üzem vagy műhely?* című értekezéssel zárul, mely azon kérdéseket teszi fel, vajon válaszút előtt állnak-e a humán tudományok, radikálisan át fog-e alakulni a jövőben a bölcsészet- és társadalomtudományi gondolkodás, illetve milyen szerepe van ebben a felsőoktatásban végbement reformoknak. A tanulmány sugalmazása szerint mindenképpen elkerülhetetlen a humán tudományokban az új aspektusok figyelembevétele, illetve a szakterületek jelenlegi tagolása is mindenképp revízió alá veendő a jövőben.

Megítélésem szerint a *Megkülönböztetések* azért is fontos tudományos munka, mert az irodalomelméleti és -történeti problémák feszegetése mellett problémacentrikusan tekint a felsőoktatás és a humántudományok általános társadalmi helyzetére, illetve hangsúlyozza az irodalomtudomány napjainkban egyre megkerülhetlenebbé váló interdiszciplináris jellegét, más tudományterületekkel (például esztétika, médiatudomány, filozófia, információelmélet, kultúratudomány stb.) való megbonthatatlan kapcsolatát. A kötet vizsgálódásai, értelmezései nem

valamely elvont, megfoghatatlan irodalomfogalmat vizsgálnak, hanem figyelembe veszik azt a tényt, hogy az irodalom, s általában a művészet emberi és társadalmi produktum, a megértés, a gondolkodás pedig alapvetően emberi tapasztalat és cselekvés eredménye. E tanulmányok nem csupán felvetnek, majd elégedetten megoldottnak nyilvánítanak bizonyos problémákat, hanem felhívják a figyelmet a napjainkban zajló irodalmi és kulturális folyamatokra, lehetséges jövőbeli fordulatokra, megoldásra váró kérdésekre. Habár a tanulmánykötet szövegei főként hermeneutikai kérdezőhorizontból indulnak ki, nem gondolom, hogy szerzőjük emiatt mintegy tudományos csőlátással lenne vádolható, hiszen a hermeneutikának alapvető jellemvonása a nyitottság és az interdiszciplinaritás, a különböző nézőpontok összekapcsolása. Kulcsár Szabó Ernő új tanulmánykötete megítélésem szerint magyar nyelvterületen méltó módon tart lépést az európai irodalom- és kultúratudományi diskurzus legújabb vizsgálódásaival, reflektál az újonnan felmerülő problémákra, épp ezért remek lehetőséget kínál a magyar olvasó számára, hogy betekintést nyerjen a jelen legfrissebb irodalomértéssel kapcsolatos elemzéseibe.

(Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010, 312 oldal)

## Kultúratudományi szintézis-kísérlet?

### Bevezetés Soltész Márton *Működés* című kötetéről

Nehéz helyzetben van az a pálya- és nemzedéktárs, aki Soltész Márton *Működés* című tanulmány-, kritika- és esszégyűjteményéről érvényes, szintetikus állításokat akar tenni, a kötet anynyira szerteágazó irodalom- és kultúratudományi szövegyűjtemény. Szándékosan használom a *gyűjtemény* szót, ugyanis a szerző az elmúlt egy-két évben keletkezett tudományos és/vagy kultúrakritikai tárgyú írásai mellett helytörténeti tematikájú előadásait, esszéit, jegyzeteit is közreadta impozáns, terjedelmes könyvében összegyűjtve.

36 változó tematikájú és hosszúságú írás: sokszínű, széttartó szövegyűttes, ugyanakkor a kötetből mindenképpen valamiféle szintézisre törekvő posztmodern és egyszerre pozitivistahumanista, a kultúra és az emberiség egységében töretlenül hívó szemlélet bontakozik ki. Soltész Márton talán ezért is akar mindent egy kalap alá venni, mert posztmodern korunkban az értékluralizmus mellett még mindig hisz egyfajta régi vágású humanértelmiségi (neo-pozitivist?) ideálban, az európai műveltség eszményében. E törekvés mindenképpen becsülendő, de mint arra később bővebben is rátérek ez irányú aggodalmaimat is kifejezve, óhatatlanul felveti a kérdést: vajon időszerű-e ez a fajta szemlélet a 2010-es évek Magyarországon?

Nehéz feladat kiemelni a kötetből konkrét szövegeket, Soltész Márton irodalom- és kultúratudományi érdeklődése anynyira szerteágazó. Mindez csak szubjektív módon, a kritikus impressziói alapján történhet. Magam többek között a korpusz nagyobb lélegzetű szövegei közül az egyik leginvenziósabb és legérdekesebb írásnak a *Kaiserlich und Königlich, avagy az irodalom és a közösség* című tanulmányt tartom, melyben a szerző számot vet a *Kultúra és kritika* című egyetemi folyóirat kritikusképző programjának gyakorlati eredményeivel (127–139.). Érdekes felvetéseket tartalmazó, elmélyült elemzés emellett az *Irodalomtörténet mint egyetemi segédkönyv?* címet viselő tanul-

mány, mely a Gintli Tibor által szerkesztett *Magyar irodalom* című kézikönyv irodalomtörténeti koncepcióját járja körül, azon belül is főleg a XX. századi magyar irodalmat tárgyaló fejezetre helyezve a hangsúlyt, s azt a korántsem könnyű kérdést boncolgatja, vajon lehet-e egy irodalomtörténeti kézikönyv egyszerre eredményesen használható egyetemi segédkönyv (144–154.). Kiemelném továbbá *Az újírás alternatívái* című tanulmányt, mely voltaképpen nagykritika Mészáros Márton *Mai magyar irodalmi olvasókönyv* című tankönyvéről, s amely rávilágít a kötet erényeire és hibáira, tárgyi tévedéseire és kihagyásaira, egyben – kissé provokatív módon – konkrét javaslatokat téve a mű esetleges újrakiadása esetén szükséges korrekciókra (155–170.). Invenziós felvetéseket tartalmazó szöveg továbbá a *Válasz – egy égető kérdésre* című tanulmány, mely hiánypótló módon tesz kísérletet a magyarországi folyóirat-kultúra történeti megalapozására és áttekintésére (181–186.).

Talán érdemes közelebbről megnézni néhányat a *Működés* kisebb lélegzetű, alkalmibb jellegű (?) írásaiból is. Magam mindenképpen kiemelném a Benyovszky Krisztián Móricz-tanulmánykötetéhez írott utószót (egyébiránt a *megkésett utószó* alcímet a szerző a kötetben található több irodalomtörténeti szakkönyvkritika megnevezésére használja) (140–143.). Meglepően elmélyült, önmagát *kompetencialista utószó*ként definiáló írás az *Egy lenyűgöző történet a magyar irodalomból* című szöveg, mely nem más, mint Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiájának értékelése, s bár a kritika alapvetően pozitív, felhívja a figyelmet a nagy volumenű irodalomtörténeti vállalkozás hivatkozási rendszerének nehezen követhető voltára (116–121.). Hasonló alapos, elemző *megkésett utószó* a *Nyugat és vadnyugat* című szöveg, mely Grendel Lajos modern magyar irodalomtörténeti monográfiájának kritikáját adja: többek között rávilágít a kötet hiányosságaira, a bibliográfia megítélése szerint hanyag összeállítására, ugyancsak konkrét javaslatokat téve egy esetleges második kiadás esetén megfontolandó pontosításokhoz, kiegészítésekhez (122–126.).



Mindenképpen kiemelendő Soltész Márton kritikai tárgyú írásai esetén a pontosság és az alaposág mint a szövegek vitathatatlan erényei. Az egyebek mellett filológus-textológus Soltész mindig törekszik a pontosságra, teszi ezt oly aprólékosággal, hogy sosem mulasztja el lábjegyzetben közölni a megolvasott szépirodalmi művek vagy szakkönyvek hivatkozott kiadásainak adatait. Elhamarkodott megállapításokat többnyire nem tesz, érveit jellemzően nem csupán szubjektív véleményként közli a kötetben mindenütt erősen jelenlévő, olykor túlzott szubjektivizmus ellenére, hanem mindig igyekszik azokat szakirodalmi hivatkozásokkal alátámasztani. Kritikái olykor egyszerre méltatások és szigorú bírálatok, nem fél adott esetben „nekimenni” idősebb pályatársaknak sem, helyenként látszólag könnyörtelesen, ám mindig jobbító szándékkal, az építő kritika intenciójával világítva rá bizonyos szakkönyvek egyes kisebb-nagyobb hiányosságaira. Nem igazán tekintélyközpontú, csupán a szakmai teljesítmény, a színvonal érdekli, ez pedig egy fiatal irodalom- és kultúrakritikus részéről a XXI. században mindenképpen dicséretes. Nem csupán igyekszik figyelmen kívül hagyni a magyar irodalom- és kultúratudományi diskurzus provinciális viszonyrendszerét, hanem néven is nevezi, erős kritikával is illeti azt, mindamellett, hogy látványosan elkülönöződik tőle.

S most, szerző és könyve vitathatatlan erényeinek méltatása után következnek némi bírálat is. Miként azt fentebb megjegyeztem, a *Működés* strukturális felépítése okvetlenül egy sor kérdést vethet fel a mindenkori olvasóban. Félreértés ne essék, a kritikus korántsem Soltész Márton írásainak szakmai színvonalát kérdőjelezi meg. Az egy huszonéves, gyakorlatilag a pályája legelején járó irodalom- és kultúratudóshoz képest kiugróan magas – ugyanakkor a kötet „vegyesfelvágott” jellege olykor kissé mintha zavaró lenne, s az a benyomásunk támadhat, nem illeszkednek egymáshoz eléggé szervesen az irodalomelméleti- és történeti tanulmányok, kritikák, esszék, valamint a sokkal inkább alkalmi jellegű és a szerzői szubjektivitást nyíltabban felvállaló előadás-szövegek, s a rövid, főként helytörténeti jegyzetek. A személyes érintettség visszatérése az értelmezésekbe

persze üdvözlendő megnyilvánulás, hiszen a mai magyar irodalom- és kultúratudományban a személyesség és a referencialitás számos rangos tudós szerint gyakorlatilag szitokszónak számít, ugyanakkor felmerülhet a kérdés, nem evez-e olykor a *Működés*, mint olyan, túlzottan személyes vizekre? Gondolok itt elsősorban arra, hogy a szerző bizonyos jegyzeteiben (például az *Enyém-tied: Emléksorok az óbudai Gelléri Andor Endre-szobor megmaradt talapzatára* című esszéjében) nem csupán véleményét, koncepcióját, hanem önéletrajzi háttérének részleteit és személyes motivációit is közli. Itt merül fel az egyik fő kérdés: van-e helye az *önéletrajziságnak* (legalábbis ilyen szinten) mint értelmezési horizontnak és kiindulópontnak a szellemtudományokban, az irodalom- és kultúratudományban, s főleg: hogyan tudjuk ezt autentikusan megítélni a kimondva vagy kimondatlanul mindenképpen provinciális magyar humántudományi közegben? A kérdésre – itt és most – minden bizonnyal nincs egyértelmű és kimerítő válasz, legfeljebb valamiféle személyes vélemény körvonalazódhat, mely nyilvánvalóan erősen vitatható.

A kötet *szerkezetéről* megfogalmazott kritika, aggodalmaskodás és az ellentmondásos benyomások ellenére persze megemlítenő – s itt a jelen bekezdéseket megfogalmazó kritikus ingadozni látszik –, hogy a *Működés* strukturális felépítését illetően ugyancsak impozáns megoldás a keretes szerkezet. A könyv szövegeit két nagyobb lélegzetű tanulmány fogja közre, s stílusosan mindkettő egy-egy Vladimir Nabokov-értelmezés: *Nabokovtól – Nabokovig*, miként arról a tanulmányok alfejezetszerű főcímei is tanúskodnak. Az orosz író két kulcsregényének, az *Adának* és a *Lolitának* egy-egy eredeti, ugyanakkor hangsúlyozottan *személyes és szövegközpontú* értelmezései ezek, melyek segítenek rávilágítani arra, mit is jelent Soltész Márton számára a nabokovi irodalomszemlélet, valamint ezen erősen erotikus tematikájú regények mennyire inspirálták irodalom- és kultúrkritikusi szemléletmódját mint egész. *Tanulmány-vallomások*, mondhatnánk egy kis túlzással, s ez a tudományos elemző szövegekben is kódolt (olykor nem is annyira rejtett módon meg-

jelenő) személyesség újra és újra felvetheti ugyanazt a kérdést, már-már a hermeneutikai kör szellemében: van-e mindennek helye a magyar irodalom- és kultúratudomány talaján? Mind a bíráló hangnemben megfogalmazódó, mind pedig a méltató kritika voltaképpen ugyanahhoz a kérdéskörhöz vezet. Felkészült-e a személyesség és a szintézis-igény ilyen mérvű vizsgálatára akár a jelen bekezdések e szemléletmód irányában hangsúlyozottan kritikusan és ellentmondásosan viszonyuló szerzője, akár az egész hazai irodalom- és kultúratudományi diskurzus?

Soltész erősen személyes indíttatású irodalom- és kultúratudomány-felfogásáról (*ars poeticájáról*, ahogyan az a kötet Kocsis Annamária által írt rövid fűlszövegében is említésre kerül) írni tehát mindenképpen problematikus vállalkozás, hiszen a *Működés* olyan átfogó teljességre törekszik, amely talán egy tanulmány-, esszé- és kritika-, mondhatjuk így, *kultúraértelmezés-gyűjteménybe* nem is fér bele. Miként azt fentebb megjegyeztem, e nagyszabású vállalkozás helyenként akár széttartónak is tűnik, s többek között a helytörténeti tárgyú írások (197–240.) kissé mintha szervesen jelennének meg a többségében irodalomtudományi, irodalomkritikai tematikájú írások között. S bár jelen bekezdések szerzője afféle régi vágású „szakbarbárként” korántsem ért egyet a szerző olykor túlzottan is a szintézisre törekvő elképzeléseivel, a törekvés azonban – főleg a magyar irodalom- és kultúratudomány kissé provinciális talaján, ahol még mindig inkább a különböző tudományterületek elkülönülésén, semmint a köztük lévő interdiszciplináris átfedéseken, határelépési lehetőségeken van a hangsúly – mindenképpen tiszteletre méltó és üdvözlendő. A *Működés* című szellemtudományi szöveggyűjtemény talán még túl töredékesnek tűnik, ami e koncepciót illeti – később ugyanakkor, ha már Magyarországon is megérett rá a szakmai olvasóközönség nagy része (eljön-e ez az idő valamikor, vagy csupán reménykedhetünk, ismerve a kortárs magyar humántudományi viszonyokat? a kérdésre nyilván nincs egyértelmű válasz), talán jelen sorok szerzője sem áll majd ennyire konzervatív módon a szellemtudományi diszciplinákat

egymáshoz nem csupán közelíteni, hanem őket gyakorlatilag valamilyen módon *összeolvasztani* kívánó egységes kultúrakritikai törekvésekhez, mint amilyen körvonalazódni látszik – a maga felróható hibáival együtt – Soltész Márton *Működés* című grandiózus könyvében.

(*Kráter Műhely Egyesület, Pomáz, 2013, 280 oldal*)

## A magyar üvegyöngyjátékosok nyomában

J. Szabó Piroska *A magyar üvegyöngyjátékosok*  
– a Sziget-kör tudományfelfogása című kismonográfiájáról

A fiatal irodalomtörténész, J. Szabó Piroska első irodalomtudományi szakkönyvében olyan téma feldolgozására vállalkozott, mely eddig aligha volt a magyar irodalomtudomány érdeklődésének középpontjában. A kötet az itthon mára talán méltatlanul elfeledett nagynevű klasszika-filológus, Kerényi Károly által alapított, az 1930-as években működő, ám tisztavirág-életű irodalmi-filozófiai folyóirat, illetve a köré csoportosuló kör, a *Sziget* történetét, szellemiségét és tudományfelfogását tárgyalja, nem csupán egyszerűen leíró, hanem kritikai-kontextualizáló jelleggel.

A helyüket adott esetben önálló tanulmányokként is megálló három nagyobb fejezet más-más szempontból igyekszik megvilágítani a *Sziget-kör* történetét, előzményeit és tudomány-szemléletét, magyarországi tudományos talajon voltaképpen teljesen új szempontrendszerrel is beépítve az elemzésbe – nevezetesen Hermann Hesse *Az üvegyöngyjáték* című regényét, pontosabban az író által abban megfogalmazott (szellem)tudományfelfogást, valamint Hermann Hesse és Kerényi Károly némi filológiai vizsgálódással egyébként alaposan és kellően megalapozhatóan visszakövethető szakmai-emberi kapcsolatát és az egymásra gyakorolt esetleges hatásukat.

A kismonográfia első, *A Sziget és Az üvegyöngyjáték* című nagyobb fejezete a *Sziget-jelenség*, az elszigetelődő, már-már szektoidnak tűnő, idealista és elitista értelmiségi kör és annak mondhatni irodalmi megfelelője, *Az üvegyöngyjáték* című regényben megjelenő utópisztikus, német nyelvterületen létrejött képzeletbeli (humán)tudós-állam, Kasztália közötti vélt párhuzamokat kutatja. Hermann Hesse regényének főhőse, Joseph Knecht habitusában, tudomány- és világfelfogásában meglepő hasonlóságokat mutat Kerényi Károllyal, s J. Szabó Piroska könyve Hesse és Kerényi levelezésének alapján nem áttal egé-

szen odáig eljutni, hogy az író talán a neves klasszika-filológusról mintázta paradigmaticus regénye főhősét. Kerényi és Knecht idealisztikus elképzelése szerint a világ megismerhető, a tudomány, főként a szellemtudományok pedig a lehető legmagasztosabb emberi tevékenységek közé tartoznak. Hesse regényében a tudósok szinte szerzetesként élnek, mindennapjaikat szorgalom és intellektuális aszketizmus hatja át, az *üvegyöngyjátékot*, mely a szellemtudomány misztikus szintű, elragadtatott művelése és szimbolikus megnyilvánulása, egyfajta vallási rituálé keretében üzik. Kerényi ugyancsak egyfajta tudomány-vallásban, intellektuális miszticizmusban látta az emberi elme kiteljesedésének lehetőségét. A kötet részletesen taglalja a tudomány, a vallás és a művészet közötti határok Kerényi Károly által elgondolt öszszemosódásának lehetőségét, valamint nyomon követi mind a *Sziget-kör*, mind pedig *Az üvegyöngyjáték* szellem- és irodalomtörténeti előzményeit. Részletesen kitér többek között arra, hogy a német gyökerű szellemtörténet mint filozófiai irányzat miként hatott Hessére és Kerényire, s hogy a Kerényi Károly által alapított folyóirat és értelmiségi kör tulajdonképpen a német nyelvterületen Stefan George által vezetett hasonló szellemiségű kör példáját kísérelte meg követni Magyarországon.

A kötet második nagyobb, *A Sziget-gondolat fogadtatása és Az üvegyöngyjáték-beli viták* című egysége az előzmények feltárása, valamint a Hesse-Kerényi párhuzam részletes elemzése után bemutatja a Kerényi-féle kezdeményezés korabeli szakmai-kritikai recepcióját, valamint a Hesse-regényben is megjelenő, a fiktív tudósállam addig viszonylag pozitív képét aláásó ellenérveket. Tény, hogy Kerényi kezdeményezését saját korában az önkényesség, az ezoterizmus és mondhatni a dilettantizmus vádja érte a korabeli humánértelmiség elitjének részéről, még ha pályájuk kezdetén olyan prominens szerzők is tagjai voltak a körnek, mint például Németh László vagy Hamvas Béla. Többek között Babits Mihály volt a Kerényi által magyar talajon továbbéltetni megkísérelt szellemtörténeti irányzat egyik legélesebb kritikusa, ez pedig az 1930-as években igencsak marginalizálta a kezdeményezést. A kritikák fő alapját a társada-

lomnak való hátat fordítás és a valóság elől egyfajta romantikus álomvilágba való menekülés vágya adta. Az *üveggyöngyjáték*ban ugyancsak hasonló bírálatok érik a magába zárkózó, elitista tudóstársadalmat, s a valóságnak való teljes hátat fordítás és az önmagáért való intellektualizmus Hesse sugalmazása szerint sem járható és járandó út a mindenkori értelmiség számára, épp ezért, miként arra a kismonográfia is felhívja a figyelmet, talán nem szerencsés Kerényi művészet, vallás és tudomány határait lerombolni kívánó elgondolásait egy az egyben azonosítani a Hesse-regény utópisztikus tudóstársadalmának szemléletével, ám a párhuzamok és a bírálatok okai azért így is elég nyilvánvalónak tűnhetnek a mai befogadó számára.

A harmadik, *Kitekintés – a Sziget-jelenség mai szemmel* című nagyobb fejezet talán a kötet leginveciózusabb, legegységesebb szempontrendszer felvonultató egysége. A könyv így már nem pusztán irodalomtörténeti szakmunka, hanem egy múltbéli irodalmi-filozófiai irányzat és jelenség kortársi befogadóhorizontba helyezésével és aktualizálásával lehetséges új aspektusokat is megvilágít, a máig kurrens filozófiai irányzatokkal összehasonlítva e furcsa, zárványszerű értelmiségi mozgalmat és annak tudományfelfogását. E téren a kismonográfia nem hat egészen az újdonság erejével, hiszen a hermeneutikával, főként annak XX. századi összegző filozófusa, Hans-Georg Gadamer teoretikus elgondolásaival nem elsőként veti össze Kerényi Károly filozófiai-tudományelméleti elképzeléseit; immár több kutató érvelt emellett, akik Kerényi munkásságának máig ható érvényességét hangsúlyozták. Ugyanakkor a kötet igyekszik tartózkodni a pusztán, mondhatni leegyszerűsítő tekintélyerveléstől, s argumentációja nem merül ki annyiban, hogy Kerényi Károly elképzelései pusztán azért hathatnak máig értékesnek és érvényesnek, mert rokoníthatóak a jelentékeny német filozófus gondolataival. J. Szabó Piroska több aspektusból igyekszik a kortárs szellemtudományi kontextusba behelyezni a *Sziget-jelenséget*, többek között önállóan megvizsgálva Kerényiék tudományfelfogásának nyelvi vetületét, valamint ezen belül az esszé műfajának tudományos kontextusban legitim vagy illegi-

tim voltát. Az esszé elmozdul a személyesség felé, ugyanakkor a *Sziget*-kör éppen a tudományos megértés intuitív és közvetlen voltát hangsúlyozta, vállalt szubjektívizmussal ignorálva például az egyes történeti szempontokat. Szóba kerül a Heidegger és Hamvas Béla filozófiája között vonható párhuzam is, bár a kötet mindenképpen arra a megállapításra jut, hogy a posztmodern szellemtudományi irányzatokkal szemben a *Sziget* idealizmusa, ezoterizmusa és szubjektívizmusa okvetlenül hiányosságnak, sok szempontból akár naivitásnak tűnhet. Az invenciózus felvételek ellenére hibaként róhatjuk fel, hogy a szerző a kötet utolsó fejezetében sok elméleti szempontot csupán érint, de a Kerényivel és kortársaival való esetleges párhuzamokat nem mélyíti el kellőképpen, mondhatni félbehagyja a vizsgálódást, csapongva viszonylag gyorsan témát vált. Mindemellett végül, megítélesem szerint hangsúlyozottan kellő szakmai körültekintéssel és helytállóan, viszonylag elfogulatlanul arra a következtetésre jut, hogy Kerényi Károly és a *Sziget-jelenség* a saját korukban az őket ért heves bírálatok ellenére eredeti és koherens (szellem) tudomány-felfogást képviseltek, melynek eredményei, még ha bizonyos fenntartásokkal is, mint afféle saját korában egyszerre kirívó és felettébb érdekes *alternatív tudományos kánon* elemei, a mai napig figyelemre méltók és talán a kortárs szellemtudományi diskurzus(ok)ban is hasznosíthatók.

Mindent összevetve tehát hiányosságai ellenére J. Szabó Piroska kismonográfiája többé-kevésbé hiánypótló szakmunka, mely a kellő körültekintéssel, óvatossággal, a szubjektívizmus csapdáját kikerülve igyekezően a lehető legtöbb szempont figyelembevételével világítja meg egy zárványszerű, bár újabban valamennyire a szakmai érdeklődés homlokterébe kerülő, általánosságban mégis mondhatni elhanyagolt szellemtudomány-történeti jelenségegyüttes előzményeit, történetét, recepcióját és esetleges aktualitásának kérdéskörét. Nem kétséges, hogy a könyv a Kerényi Károly és a köré csoportosuló szerzők életművével és teoretikus elgondolásaival foglalkozó szakemberek számára mindenképpen értékes olvasmányul szolgálhat, hiszen nem csupán *leír*, de nem riad vissza attól sem, hogy a kellő

óvatossággal, pro és kontra érveket felsorakoztatva, a Hesse-Kerényi párhuzamot a magyar tudományos diskurzusban invenciós módon kiemelve a vizsgált jelenséget *értékeli* is.

(*Uránusz Kiadó, Budapest, 2011, 160 oldal*)

## Alternatív női irodalomtörténet?

**Menyhért Anna *Női irodalmi hagyomány*  
című tanulmánykötetéről**

Menyhért Anna legújabb, negyedik tanulmánykötete figyelemre méltó vállalkozás, hiszen tulajdonképpen nem egyebet szándékozik tenni, mint bizonyos szempontból *átírni* az irodalomtörténeti kánont. Kiindulópontja szerint a XX. századi magyar irodalmon belül létezik egy kontinuus, jól megragadható női irodalmi hagyomány, melynek releváns, saját korukban hangsúlyozottan ismert és elismert alkotói pusztán társadalmi okok miatt, a férfidominancia által meghatározott társadalmi és irodalmi intézményrendszer visszásságai révén szorultak ki – utólag – az irodalomtörténeti kánonból, vagy éppen kerültek annak peremére.

Menyhért Anna természetesen válogatott, hiszen minden irodalomtörténet-írás szükségszerűen kiválasztja a számára legmegfelelőbb szerzőket, teljes irodalomtörténet és / vagy kánon tehát szükségképpen nem létezik, legfeljebb teljességre törekvő. Menyhért választott szerzői olyan nőírók, mint Erdős Renée, Czóbel Minka, Kosztolányiné Harnos Ilona, Lesznai Anna, illetve Nemes Nagy Ágnes.

A kötet szándékával nincs is semmi probléma, hiszen az irodalomtörténet-írás folyamatosan arra kényszerül, hogy bizonyos álláspontokat revidéáljon, bizonyos szerzőket és / vagy műveket pedig rehabilitáljon, vagy éppenséggel elvessen, hiszen ahogyan a korok változnak, úgy az irodalmi ízlés, elvárás- és szempontrendszer is változik. Megesik, hogy életükben mellőzött szerzők csak jóval haláluk után kapják meg a méltó elismerést – lásd klasszikus példaként József Attila esetét –, s előfordul, hogy életükben túlértékelt szerzők haláluk után a kánon peremére szorulnak. De vajon ez történt / történik-e a Menyhért Anna tanulmánykötete által kiválogatott öt nőíróval is? A szerző előszavában a *felejtés hagyományáról* értekezik, mely szerint a női írók nagy része szükségszerűen kiszorul a férfiak

által dominált irodalmi kánonból, s ennek ellenpontja csupán az lehet, ha az irodalomtörténész – jelen esetben Menyhért Anna – filológiai kutató-elemző munkába kezd, s felhívja a figyelmet látszólag méltatlanul elfeledett szerzők műveinek vagy életműveinek esztétikai erőnyeire, újszerűségére, értékeire.

A kötet Erdős Renée-ről szóló fejezete leginkább azt hangsúlyozza, hogy a szerzőnő költészetét és prózáját a kortársak nagy része sokra értékelte – ezt a recepciótörténet taglalása szépen alá is támasztja –, jelentékeny kortárs költők, mint Babits Mihály vagy Somlyó Zoltán elismerően bókoltak neki még versben is (!), s csupán Bródy Sándorral való tragikus szakítása után, mely miatt a férfi öngyilkossági kísérletet követett el, fordult el tőle a magyar irodalmi nyilvánosság. Ennek ellenére sikeres regényíró lett, aki megélt regényei jogdíjaiból egy jó ideig. Prózája mellett költészete is jelentős irodalmi teljesítménynek könyvelhető el, hiszen szintaktikai megoldásai állítólag annyira egyéniek voltak, hogy még a fiatal Ady is tőle tanult / vett át bizonyos technikákat. A második világháború után pedig nagypolgári származása és szemlélete miatt osztályidegennek számított, így szükségszerűen indexre került.

Czóbel Minka ugyancsak úttörő volt a modern magyar lírában, állítja Menyhért Anna könyve, ő írt elsőként Magyarországon szabadverset (!), melyet maga ritmikus prózának nevezett, s idős korában maga fordult el az irodalmi élettől, 1914 után írott művei kiadatlanok maradtak. Menyhért Anna itt is bemutatja a kortárs recepciót, azokat, akik elismerően nyilatkoztak a költőnőről, s a kánonból való későbbi kiszorulását ugyancsak életrajzi okokkal, valamint a kommunista korszak sajátos politikai-társadalmi berendezkedésével magyarázza, habár megjegyzi, hogy Erdős Renée-vel ellentétben azért valamennyire sikerült benne maradnia az irodalmi köztudatban – 1980-ban Danyi Magdolna még monográfiát is írt róla, ami egyfajta re-kanonizációnak, vagy legalábbis annak előjelének is betudható.

Menyhért Anna szerint Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona esetében hasonló a helyzet, ha nem tragikusabb, szerencsétlenebb: ő ugyanis a híres író feleségéként folyamatosan árnyék-

ban volt kénytelen élni, nélkülözve az irodalmi élet reflektorfényét, s csupán Kosztolányi Dezső életrajzírójaként túrték meg valamennyire a kánon peremén. A könyv sugalmazása szerint a tehetséges írónőt egyszerűen *beskatulyázta* a kortárs irodalmi élet, mint egy nagy író özvegyét, s főleg csak Kosztolányi Dezsőről szóló visszaemlékezését tartották valamire, pedig holokausztmemoárja, a *Tüzes cipőben* című visszaemlékezés-gyűjtemény irodalomtörténetileg és esztétikailag legalább olyan jelentős és értékes alkotás.

A Moscovitz Amália néven született Lesznai Anna, miként arra Menyhért Anna vonatkozó nagytanulmánya a könyvön belül rávilágít, saját korában azon felül, hogy ismert képzőművész volt, női íróként is népszerűségnek örvendett. A *Kezdetben volt a kert* című regényt, melyet többek között Zsávolya Zoltán kortárs irodalomtörténész egyik tanulmányában (*Szöveg-alapzat, műfajiság, autonómia. Lesznai Anna nagyregénye mint élet(-műv)ének foglalata*) *poros alkotásnak* nevez, Menyhért Anna mindennek ellenére jelentős regénynek tartja, melyben a szerző újítónak számító narrációs technikákat alkalmazott, többek között a *patchworknek* – *foltvarrásnak* nevezett, az amerikai irodalom történetében megtalálható technikát használta; s regényének egyik női főszereplője, Lizó modern nő módjára eljut oda, hogy ne rendelje többé alá magát a férfiak akaratának, hanem megkísérelje a kezébe venni saját életét.

Nemes Nagy Ágnes esetében valamennyire más a helyzet. Ő – Menyhért Anna okfejtése szerint – úgy került bele és maradt benne a magyar irodalmi kánonban, mert megpróbált – sikeresen – nem nőköltőként alkotni, hanem az új tárgyiasság, az objektív líra személytelenséget, ily módon pedig nemtelenséget kedvelő lírai hagyományához csatlakozott. A szerző filológiai kutatásainak középpontjában azok a Nemes Nagy által korábban eltitkolt és életében többnyire nem publikált versek állnak, melyekben fontos szerepet kap a nőiség, és melyek eredményesen olvashatók akár a *gender studies* különböző irányzatainak szempontrendszeré szerint. Nemes Nagy Ágnes a vonatkozó tanulmány szerint azután lett szélesebb körben elismert költő,

hogy női alkotói identitását felszámolta, s maszk mögé rejtőzött. Élete és írói pályája tehát bizonyos szempontból tragikus, hiszen kompromisszumot kellett kötnie az irodalmi élettel és önmagával, hogy nőként is sikeres alkotó lehessen, állítja Menyhért Anna.

Félreértés ne essék, az öt tanulmányból álló kötet – mely a szerzőket egyébként meglepő módon nem egészen kronologikus sorrendben tárgyalja, mint az elvárható lett volna, ha már alternatív irodalomtörténet / hagyomány megrajzolására tesz kísérletet – vitathatatlan erényekkel bír, hiszen olyan alkotókat helyez az irodalomtörténeti érdeklődés középpontjába, akik látzólag valamilyen okból méltatlanul kiestek belőle / a peremére kerültek. Mindezzel együtt azonban az a benyomásunk támadhat, hogy Menyhért Anna szempontrendszer helyenként túl egysíkú, érvelése pedig olykor szélsőséges. Az esetek többségében a tárgyalt nőírókat mintha oly módon akarná legitim módon visszahelyezni a kánonban szerinte megérdemelt helyükre, hogy bemutatja saját korukban pozitív recepciójukat, majd azon életrajzi és társadalmi fordulatokat és tényeket, melyek nyomán tragikus módon kiestek a kánonból. Bőszéggel hoz példákat arra is, hogy a rendszerváltozás környékén / után egyik-másik tárgyalt nőíró művei után feltámadni látszott az érdeklődés, átalakult az irodalomtörténeti gondolkodás, új szempontok merültek fel, éppen ezért itt az ideje Erdős Renée-t, Czóbel Minkát, Lesznai Annát és Kosztolányiné Harnos Ilonát végre rekanonizálni. Nemes Nagy Ágnessel más a helyzet, hiszen ő ugyan kanonizált szerző, ám nem azon versei miatt, melyek ízig-vérig női irodalomként (is) olvashatók. Őt nem rekanonizálni kell, hanem egész megítélését átértékelni és azon verseit újraolvasni, melyekben ott vannak a női irodalmi hagyományra utaló vonások. Hozzátehetjük, hogy a szerzők életrajzának bekapcsolása az értelmezésbe önmagában dicséretes irodalomtörténeti gesztus, hiszen az életrajznak az irodalmi művek interpretációjából való szinte teljes kiiktatásának idején merész és invenciózus tett azt újra az értelmezés egyik legitim szempontjaként felvetni, megtéve egy lépést a – legalább részben – referenciális iroda-

lomolvasatok újra-legitimációja felé. Az érvelés azonban ennek ellenére sajnos sokhelyütt egysíkú és meglehetősen radikális – többek között az olyan mondatokkal, mint az alábbi, Nemes Nagy Ágnesről szóló nagytanulmányban olvasható idézet, jelen sorok szerzője vajmi kevésbé tud egyetérteni: „*A «női irodalom» kifejezés (miközben azt a köznyelv könnyedén és a maga helyén használja) elleni tiltakozást félelem vezérli; a félelem a kirekesztődéstől, a nagy, egységes irodalomból való kimaradásból. Nemes Nagy Ágnes történetéből kiderül, hogy ez a félelem nem alaptalan.*” (97. oldal). Persze nem létezik irodalomtörténet, s főleg irodalomtörténész elfogultságok nélkül – Menyhért Annának, mint a női irodalom és a *gender studies* jeles hazai kutatójának irodalomtörténészként nyilvánvalóan megvannak a maga elfogultságai a tanulmánykötetben tárgyalt nőírók és az általuk történeteszerűen képviselt, a kánon alatt / mellett búvópatak-szerűen csörgedező irodalmi hagyomány koncepcióját illetően, amivel nincs is semmi baj. Olykor azonban ezek az elfogultságok mintha beárnyékolnák az értelmezést, s a szerző az említett írókat – különösen Lesznai Anna, Erdős Renée és Harnos Ilona esetében – főleg tragikus élettörténetük, valamint koruk és az 1990-ig terjedő utókor sajátos irodalmi-intézményi és társadalmi körülményei alapján akarná visszahelyezni a kánonba, mintegy kárpótlásként, hogy egészen addig mellőzve voltak, holott jelentékeny szerzőkről van szó. Kétségtelenül előfordult már olyan az irodalomtörténetben, hogy bizonyos szerzőket méltatlanul leértékelt akár saját koruk, akár az utókor irodalmi kánona, s az értő-értelmezőnek meg kellett harcolnia választott szerzője legalább részleges rekanonizációjaért. De előfordult olyan is, hogy olyan szerzőket, akik talán nem véletlenül lettek a későbbiekben másod- vagy harmadvonalbeli alkotókként számon tartva, egy-egy irodalomtörténész a saját korában túlértékelt, kissé átesve a ló másik oldalára. Czóbel Minka esetében, aki ha esztétikai szempontból nem is minden művében feltétlenül, de újító verstechnikája révén mindenképpen a korai modern magyar líra egyik jelentős alakja, ez a törekvés talán még helytálló és követendő is. Nemes Nagy Ágnes kanonicitásához pedig jav-

## EGY KIS SZÉPIRODALOM

### Kritikák kortárs magyar irodalmi művekről

mi kevés kétség fér, még ha fel is vetődnek olyan szempontok, melyek alapján lírája egy kisebb részét átértékelhetnénk. Erdős Renée, Lesznai Anna és Kosztolányiné Harnos Ilona esetében azonban már nem feltétlenül lehetünk annyira biztosak abban, hogy teljesen méltatlanul elfeledett, mellőzött szerzőkről beszélünk, akik nem egészen esztétikai okokból kerültek a másod- vagy harmadvonalbeli alkotók közé a magyar irodalomtörténeti kánonban. Még ha van is igazságtartalom abban, hogy életrajzi körülményeik és a rendszerváltás előtti időszak politikai szempontjai számúzták őket a kánon peremére, úgy vélem, nem túlzottan szerencsés őket részben ezen körülmények, ezen érvelés alapján megkísérelni újrakanonizálni, s csak másodsorban műveik önmagukban legitim esztétikai szempontjait, értékét vizsgálni, függetlenül attól, hogy milyen nemű és / vagy társadalmi háttérű alkotókról van szó. Menyhért Anna persze helyenként ezt is megteszi, helyenként viszont mintha a ló másik oldalára átesve mintha utólag akarná a szerinte méltatlanul elfeledett írókat „kártalanítani” (?). Ily módon bármennyire is nagyszabású vállalkozás Menyhért Anna alternatív női irodalomtörténet-írásának kísérlete, az eredmény a szerző helyenként túlzottan elfogult nézet- és érvrendszeréből és a túlzottan személyes olvasásmódból adódóan sajnos töredékes. Tévedni persze emberi dolog, így jelen bírálat szerzője is tévedhet. Ma már többszólamú kánonról / kánonokról beszélhetünk, így nem kizárt, hogy azok valamelyikében – s nem csupán a másod- vagy harmadvonalban – Lesznai Annának, Kosztolányiné Harnos Ilonának és Erdős Renée-nek is megvan a helye mint jelentékeny XX. századi magyar nőíróknak. A kérdés pusztán az: elsősorban életrajzi, (társadalom)történeti, adott esetben gender-szempontok, vagy inkább ezektől valamennyire független, ha létezik egyáltalán olyan: objektív(ebb) irodalomesztétikai szempontok alapján?

*(Napvilág Kiadó, Budapest, 2013, 260 oldal)*



## Idegen arcok, idegen érintések

Nagypál István *A fiúkról* című verseskötetéről

Nagypál István első kötetének versei elsősorban a gyermekkor világában helyezik el magukat, a költői beszélő a gyermek még ártatlan, romlatlan perspektívájából igyekszik megszólalni, ám sajnos folyamatos csalódásokkal kénytelen szembenézni, valahol pedig ezáltal válik felnőtté. A kötet három jól szerkesztett, egymásba szervesen illeszkedő ciklusra tagolódik, melyeknek látszólagos hősei, lírai megszólítottjai három ismert német regény főszereplője, Hermann Hesse *Demiánja*, Siegfried Lenz *Arnéja* és Robert Musil *Törless-sze*. A költői beszélő hozzájuk beszél három cikluson át, ám fokozatosan kiderül, hogy e három különböző maszk mögé bújtatott megszólított valójában egy és ugyanaz a személy, a költő csupán más-más perspektívákból ábrázolja.

*A fiúkról* című verseskötet, bár címe már magában foglal szexuális beállítottságra való utalásokat, ennél sokkal általánosabb nézőpontból közelíti meg a témát: az emberi kapcsolatok nemtől, szexuális orientációtól független jellemzőire kíván reflektálni, egyfajta kapcsolatboncolás és önboncolás keretében feltárni azokat a visszasságokat, melyek két, egymáshoz közel álló ember intim kapcsolata során kialakulhatnak. A három regényhős a versciklusokban egyfajta negatív fejlődésregény / *leépüléstörténet* (anti)hősévé válik, a kötet pedig nem más, mint a költői beszélő megszólítottjától, életének (egykori) talán legfontosabb szereplőjétől való elidegenedésének lírai naplója.

Nagypál szövegeinek érdekes tendenciája, hogy elsősorban nem magyar irodalmi hagyományokból, nem kortárs magyar szerzők versvilágából, hanem a világirodalomból merítenek. Explicit módon megjelenik, bár pusztán csupán egyfajta díszletként és maszkként Hesse, Lenz és Musil egy-egy paradigmatis regényének hőse, ám ha feltesszük a kérdést, hogy kik azok a költők vagy más műnemben alkotó irodalmi szerzők, akik igazán hatottak Nagypál István lírájára, meglepő válaszokat kapha-

tunk. Első helyen említhetjük a nemrégiben elhunyt Nobel-díjas lengyel költőnőt, Wislawa Szymborskát, valamint a kortárs amerikai irodalom számos jeles képviselőjét, többek között a viszonylag fiatalon nagy karriert befutott Megan O'Rourke-ot és a Nobel-díjra jelölt Joyce Carol Oates-ot, de ott van a háttérben Roberto Bolaño, vagy akár a kortárs magyar irodalom nagyjai közül Kertész Imre is.

Az első ciklusban a költő Demián barátjának maszkját ölti magára, miként az kitűnik a tematikus egység talán legjellegzetesebb verséből, a *Nagymama almája* című szövegből. A lírai hős igazából nem annyira maga a beszélő, sokkal inkább a megszólított, aki ellenben végig néma marad, a vele kezdeményezett dialógus is csupán látszólagos:

### *Nagymama almája*

*ahogy a kertben fekszünk Demián  
állandóan szíve felé nyúl kis virág  
fejeket szedek szét megsimogatja  
a tenyeremet szeretem a kezét*

*gyógyszerszagú szájában nyalóka  
forrónadrágban selyempólóban  
őszillatú angyalokat rajzol nevetek  
nagymama figyel a padról lédús*

*almát dob nekünk civakodunk  
a bokádba harapok rám sziszegsz  
belém marsz figyelnek minket  
fülembé súgysz a padot nézem*

E látszólag idillikus, álomszerű emlékkép-sorozat valójában nyomasztó atmoszférát teremt maga körül. A beszélő és *Demián* között végig ott kavargó valamiféle feloldhatatlan feszültség, a szerelem / szeretet és az elidegenedés, a viszolygás érzetének elegye. A néven nevezés, hogy itt épp Hesse *Demiánja* a vers

megszólítottja, akár esetleges költői választásnak is tűnhet. Nem igazán beszélhetünk azonban valami öncélú intertextuális irodalmi játékról, hiszen a maszkok, első olvasásra talán túlzottan intellektuális(kodó)nak ható irodalmi utalások mellett kőkevény érzés- és élménylírát találunk e szövegek mögöttes tartományában.

A *Demián*-ciklus végül látszólag a megszólítottól való totális elidegenedéssel és búcsúval zárul, hogy azután a finom vonalakkal megrajzolt arc vonásai egy kissé megváltozzanak, s a lírai megszólított újabb irodalmi (ál)arcot öltön magára, ezúttal Sigfried Lenz *Arne hagyatéka* című regénye főszereplőjének, a rövid életű, *Demián*hoz hasonlóan tragikus sorsú *Arne Hellmer*nek alakját vegye fel. Az *Arne*-ciklus legtipikusabb verse, *A kikötő* című szöveg ugyancsak az elidegenedés, s talán a kényszerű búcsúzás lírai lenyomata, melyben a megszólított továbbra is néma marad, a beszélő hiába próbálja felébreszteni, valamiképp segíteni rajta, talán immár utolsó drámai kísérlettel téve a megmentésére:

### *A kikötő*

*Az óváros partján sétálok,  
egy kiálló szögbe próbálok  
belerúgni, mely a sós víztől  
berozsdállt. Sétálok, előled.*

*Aztán alga-penészes hajó-  
testek között alva talállak.  
Kamaszos mosoly ül ki az  
arcodra. Ott fekszel most,*

*ahol neveltségessé tettünk.  
Azt mondták, nem tudsz  
úszni, és azt is mondták,  
gyenge vagy, törékeny.*

*Próbállak felkelteni, mert  
a reggeli dagállyal úszik be  
a komp a kikötőbe; ellep  
a tenger, mint a súlyos bóját.*

Bár a szöveg nem deklarálja nyíltan, a megszólított valószínűleg itt is szükségszerűen a halállal, az elmúlással néz szembe, s a legszörnyűbb az egészben, hogy ezt a halált maga választja, döntését pedig semmi sem képes megváltoztatni. Bár az *Arne*-ciklusban is találhatunk finom intertextuális utalásokat a megidézett regény cselekményének elemeire, az intertextualitás itt sem cél, csupán lírai eszköz egy bizarr és csak nehezen szakvákba önthető emberi viszony leírására. Olvasóként szinte észre sem vesszük, úgy siklanak át a második ciklus versei a harmadik, záró tematikus egység szövegeibe, ahol a megszólított immár Robert Musil *Törless*-szének arcát ölti magára. Ennek a ciklusnak talán kulcsverse a *Törless színe* című szöveg, egyúttal a lírai egység és a kötet záróverse, mely a korábbi verseknél is nyomasztóbb és súlyosabb képet fest egy két ember között fennálló kapcsolat teljes tönkremeneteléről, s e baljós atmoszféra már nem csupán a szövegek mélyebb rétegeiben húzódik meg, hanem ott van előttünk a maga teljes valójában, olvasóként kényszerítően szembesülünk vele:

### *Törless színe*

*Az ágyad szélén ültél és nézted az éjjeli  
szekrényre tett gyümölcsöket, minden  
ebédre kaptál egyet, de te mintha csak  
gyűjtögetted volna őket, nem etted meg.*

*Azt kérdezték tőlem a gyerekek, hogy  
miért hideg az arcod, ha megpusztilnak.  
Nem tudom, arra sem tudok választ  
adni, hogy milyen színű az arcod.*

*Mosolyogva mondtad, hogy ma nem  
gyümölcsnapot tartasz, azért maradt  
meg mind, és nyugodtan megehetem  
a barna körtét, ami közel volt hozzád.*

*Aztán cukrot, azt a feketét osztogatta  
nagyapád a templom fala mellett,  
mintha ünnepeltek volna valamit,  
nem értettem a szokásaikat.*

A megszólított arca sápadt és hideg – bár még él ugyan, okvetlenül ott viseli magán a halál letörölhetetlen előjeleit. A felmerülő kérdésekre persze nincsenek válaszok – nem kapunk indoklást, hogy a végig néma megszólított élőként miért keresi és várja folyamatosan a halált, miért tesz kísérletet újra és újra önön létezése felszámolására, legfeljebb sejtéseink lehetnek. Az irodalmi maszkok és intertextuális díszletek mögött olyan hétköznapi(bb) emberi tragédiákat láthatunk kibontakozni, mint a valakin legyőzhetően elhatalmasodó depresszió és az ezzel járó esetleges öngyilkossági kísérletek, s mindaz, amekkora terhet a lelki beteg ember jelent szeretteinek és környezetének. Nagypál István versei talán többek között éppen ezt a terhet pároolják finom, intertextuális lírai szövegekké – bármennyire is küzd egy ember a másikkal, az már nem fogad el semmilyen segítséget, s hiába kap bármennyi szeretetet, tragikus módon immár szinte megszűnt önmaga lenni, s a világtól és önmagától is végleg elidegenedve csupán a létezésből való valamiféle kilépés válik a céljává. *Demián*, *Arne* és *Törless* mind ugyanannak a teljesen néma, a beszélőtől és önmagától is végleg elidegenedett megszólítottnak az (olykor egyébként esetlegesnek ható) lírai-irodalmi alteregói, a három ciklus pedig ugyanannak az (egyre nyomasztóbbá váló, egyre súlyosbodó) emberi viszonyoknak a körülménye. Az elidegenedés traumáján túl a lírai beszélőnek talán szembe kell néznie egy még nagyobb traumával: a (szeretett) megszólított immár *nem válaszol*, s többé nem az, aki valaha volt. Hogy önmagát is megmentsse a végső lelki-érzelmi elsorvadástól, a be-

szélőnek búcsút kell vennie attól a személytől, aki talán már csak *testben* van itt, lélekben azonban már régen eltávozott. A szerepelt másiktól való búcsú, a róla való végső lemondás kényszerre pedig az egyik legsúlyosabb emberi trauma, melyet irodalmi szöveg megörökíthet.

Nagypál István első verseskötete, bár sok más egyéb vonatkozása mellett vállaltan egy disszonáns és szomorúan végződő férfiszerelem lírai lenyomata, ezen a tematikán jóval túlmutat, így nehéz lenne pusztán a *gender-irodalom* egy kortárs mintaszövegeként olvasni. A beszélő és a megszólított neme, bár tisztázva van, egyáltalán nem számít olyan szempontból, hogy a mindenkori olvasó képes lehet-e azonosulni a szövegekben megfogalmazott élményekkel és érzésekkel, fajsúlyos és autentikus líráként tapasztalva meg a szerző verseit. Szokatlanul erős, jól átgondolt pályakezdés, mondhatnánk. Méltán remélhetjük, hogy *A fiúkról* a JAK-füzetek sorozat költői hangvételébe jól illeszkedő, ugyanakkor a költő nemzedékén belül egyéni lírai hangjának köszönhetően e sorozattól függetlenül is széleskörű szakmai recepciót kiváltó mű, a fiatal kortárs magyar líra egyik fontos darabja lesz. Miként a kötet egyik bemutató estjén talán éppen Sopotnik Zoltán, a JAK-füzetek akkori sorozatszerkesztője szubjektív módon megjegyezte, Nagypál könyve az azóta a középnemzedék jelentős képviselőjévé avanzált Peer Krisztián *Belső Robinson* című első kötete óta talán az elmúlt tizenöt-húsz év egyik legerősebb első verseskönyve magyar nyelvterületen. Bízunk hát benne, hogy szerző és műve a nem is olyan távoli jövőben beváltja a hozzá fűzött reményeket.

(*JAK-PRAE.HU, Budapest, 2012, 68 oldal*)

## A mértani pontosság poétikája

### Korpa Tamás *Egy híd térfogatáról* című verseskötetéről

Korpa Tamás *Egy híd térfogatáról* című, első verseskötete különös, nehezen megragadható darabja a fiatal kortárs magyar lírának. Olvasása mindenképpen kihívás, bármilyen irányból kísérli is meg értelmezni a mindenkori befogadó. Szándékos koncepció a költő részéről, hogy a lehető legnagyobb intellektuális feladatot támassza olvasói felé, az értelmezésnek ellenálló, olykor már-már a hermetizmus poétikai hagyományát megidézve magukba zárkózó, bonyolult lírai-nyelvi struktúrákat létrehozó versei által.

Ha kellő figyelemmel olvassuk őket, a kötet szövegei saját belső világokat tárnak elénk. Ezekben az (erősen elvont, intellektuális) vers-terekben meglehetősen nehéz dolga van a mindenkori olvasónak, ha valamiféle tradicionális megközelítés jegyében azt a kérdés teszi fel: voltaképpen mit is *jelentenek* ezek a sokszorosán rétegzett szövegek? Ez az a kérdés, melyre talán a kritikus, mint afféle hivatásos olvasó sem tud egyértelmű választ adni. Az értelmezéshez az autoreferenciális megközelítés adhat támpontot. Elsősorban az észlelések, érzetek, illetve a beszélő (és a nyelv) önvizsgálata, önmagára történő referenciája uralják és konstruálják meg a verseket.

Különleges, polifonikus költészet ez, ahol sok minden sok mindennel összezseng, egymásba játszik. Igazi gondolati-intellektuális líra, mely valamiféle szintetikus összhangban kísérli meg megragadni a lírai ént körülvevő valóságot, a lehető legapróbb részletekre kiterjedő alaposággal. A helyszín gyakorta valamely város, épületegyüttes, történelmi emlékhely – olyan helyek, melyek a lírai szubjektum számára személyes jelentőséggel bírnak, s egy idő után gyakorlatilag a beszélő ön-kiterjesztéseként funkcionálnak.

Ha alaposan megfigyeljük, a kötet verseiben a lírai beszélőn kívül alig-alig találkozhatunk más megszólított, vagy akár csak passzívan jelenlévő emberi szubjektummal – a költő pri-

vát nyelvi tere, saját, olykor már-már steril belső valósága ez, ahol a nyelv egyúttal szabadon képzi a maga világát a maga törvényszerűségei által biztosított keretek között. A városok (pl. Drežda, Kolozsvár, Ilmenau stb.) és azok meghatározott helyszínei, valamint bizonyos földrajzi helyek, tájak számos vers domináns terei – a költő lírai topográfiát is elének tár, utazásainak helyszíneit (át)értelmezve. Precíz, (ön)analitikus költemények, melyek egyrészt a statikusság illúzióját keltik, ugyanakkor a nyelv működését tekintve dinamikusak, újszerűek, izgalmasak is – sok helyen botlunk nem várt nyelvi bravúrokba, valamint nehezen feltárható asszociációs hálókba, melyek hosszú gondolkodásra késztetnek. A kötetre tipikusan jellemző idézeteket e kavargó, ám ugyanakkor zárt és mértani pontossággal megtervezett szövegegyüttesből (a címben fellelhető „mérnöki” metafora is e pontosságra utalhat), úgy vélem, szinte csak találomra lehet kiragadni. Egy találó példát mégis előhoznék. Többek között az olyan, egyszerre asszociatív és olykor szélsőségesen deskriptív sorok teszik érdekfeszítővé Korpa Tamás költészetét, mint például a *Triológus* című, alapvetően a költő dreždai tartózkodásának élményeit tematizáló hármasszó-poéma második egységének kezdősorai:

*„az elba csobog csak rá a kikötőbakra.  
a part reflektorsora szétcirkálja bizonyos, hullámain.  
könnyedén szelem át a reakciók éjét.  
szűk leszek magam is a régi gépezetben, míg vissza-  
élek vele. kőáblatömör, menthetetlen szársország.  
és Dresden? burgundvörös eminenciás, kit fáradásos  
törés fenyeget? gazdatestéről levált magányos lépcsőfok.”*

Korpa Tamás verseit hosszú sorok és mondatok jellemzik, ehhez pedig olykor a központozás részleges vagy teljes hiánya társul. A szövegek áradnak. A beszélő sokat időzik egy-egy tárgynál, helynél, képnél, szimbólumnál – célja, hogy a lehető legpontosabban körülírja, adott esetben pedig e mérnöki pontosság segítségével mintegy újra-teremtse a látványokat a költői

nyelv univerzumán belül. A halálosan, olykor már-már túlzottan is pontos, precíz leírás (azaz: a látvány lejegyzés általi újra-létrehozatala) e zárt vers-terek egyik fő mozgatója, szöveg-szervező elve.

A kötet legnagyobb szabású alkotása természetesen a címadó hosszúvers, mely szintetikus összefoglalja Korpa Tamás költői törekvéseit, s bár első olvasásra leíró-analitikus költeményről van szó, a szöveg vége felé azonban a valóságot boncmesteri pontossággal megragadó képek átsiklanak a gondolatosság szabadabb, elvontabb síkjaira, már-már a szürrealizmus határát súrolva – a híd antropomorfizálódik, gyakorlatilag a lírai beszélő ön-kiterjesztésévé válik, a statikus kép lassan megteletik élettel, mozgással, s a költemény egyre inkább ars poetikus alkotásként (is) olvastatja magát:

*„A híd a völgybe épült erőmű felett ível  
kandeláberekkel van két oldalon kirakva  
ezek olyanok mint a gombok ahogy a hídra  
kapcsolják a sötétet megadják a jelet  
az estnek ha kigyúlnak és bevilágítják  
a tehervonatok ólmos tömör útját (...)*

*egy szalamandra törperáják kőfúró és kék halak  
aztán üres halmazokra bomlik  
az ellipszis pálya és felszívódik az éjszakában sejtekben a látvány:  
a hét két lábra áll s a vízen mint futópádon lekocog néhány  
kilométer (...)*

*a híd felnevet néz téged  
galériában bús ikon  
körbefut engedelmesen  
éppen a<sup>3</sup>-on”*

A világ-analízis és az ön-analízis tehát egyszerre megy végbe Korpa Tamás lírájának olykor már-már hermetikusan zárt nyelvi tereiben. A beszélő gyakorlatilag a *nyelvben létezik*, eggyé

válk önnön kimondott szavaival, s kérdéssé válk, egyáltalán létezik-e még a külső valóság, melyet a szavak megpróbálnak leírni, vagy pedig az oly gyakran leírt városok, építmények, helyszínek immár nem mások, mint költői szavakból megkonstruált / újraalkotott zárt terek? Akárhogyan is, a pontos konstrukció a szövegekben mindennél előbbre való versszervező elvnek tűnik.

Még a kötet szerelmes költeményként olvasható versein is átüt a költő lírájára oly jellemző intellektualizmus és analitikus hangvétel – az irodalomtörténeti hagyományt évezredekre visszamenőleg megidézve antikizál és nyilatkozik meg epigrammában az *Egy serdülőről* című rövid versben:

*te, rakacaszendi venus,  
miért von be ez a dekoratív halogató,  
a mosoly örök pragmatikája, mint egy serdülő  
tornásznőt, aki annyi fegyelem után, még nem  
tudja a testi szerelmet?*

Még az érzelmek szavakba öntését is áthatja az analitikus attitűd és a minden apró részletre kiterjedő figyelem. Korpa Tamás versbeszélője folyamatosan figyel és töpreng, olykor pedig már-már túlzott megfontoltság és komolyság sugárzik a szavaiból. Nagy erudícióval és meglepően változatos nyelvi eszköztárral szólal meg, a megszólított maga is nyelvi létezővé lényegül át, szépsége pedig a költői nyelv szépsége lesz.

A kötet utolsó, *Vademecum* címet viselő, három egységre tagolt verse a cím értelmezéséhez (persze túl a címadó versen) is fogódzót biztosít:

*„most még ennénk is – fogainkon az elszíneződés,  
korcs ónix kövek – de félünk, hogy öreg, hogy sziszeg,  
hogy kígyófejben végződik a korlát –  
úgyszólván híd voltam kettejük között.”*

– e sorokkal végződik *Az egy híd térfogatáról*, melyekből talán azt is megtudhatjuk, hogy tulajdonképpen maga a költői beszé-

lő az, aki hídként funkcionált – médiumként, közvetítőként ember és ember között, valamint természetéből fakadóan ember és nyelv között.

Összesen hat verscikluson keresztül követhetjük nyomon a fiatal költőt a nyelv tájain, városaiban, nagy műgonddal megkonstruált univerzumában. Illatok, ízek, történelmi események színhelyei, városok, épületek, formák, pillanatnyi költői impressziók és egyszerre mély valóság-megfigyelések tárháza ez a kötet. Korpa Tamás líranyelvének egyik fő erénye a határozottság, pontosság és magabiztosság, ahogyan a dolgokat megragadja, majd versben újrateremti őket. Látszólag sok szót használ, a kelleténél mégsem többet. Mondhatjuk, hogy a mértani pontosságú érzékelés poétikáját igyekszik megvalósítani. Mindez magában foglalja a külvilág érzékelését is, látszólag paradox módon erősen *ön-reflexív* költészeti keretek között. A kötet egyszerre külső és belső költői utazás – analitikus és nyelvi teremtő erővel bíró naplója annak, amit a költő a világból meglátni és megragadni képes. Ez pedig egyáltalán nem kevés. Érett, megfontolt pályakezdés, mondhatnánk. Korpa Tamás talán egy kissé még koraérett lírikus is, aki túlzottan törekszik a komoly, analitikus hangvételre és mértani pontosságra verseiben. E koraérettség persze egyáltalán nem szolgál a költő kárára, hátrányára – a fő kérdés immár csak az: mennyire lesz kiérlelt a folytatás?

*(Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2013, 88 oldal)*

## ÉN-keresés, létharc, gondviselés

### Horváth Tivadar *Ahol út nincs...* című verseskötetéről

Horváth Tivadar első verseskötete ígéretes pályakezdés. A fiatal költő látszólag nem siette el költeményei kötet formátumban történő megjelentetését, első pillantásra olybá tűnik, kiérlelt és gondosan megválogatott anyagot tár a mindenkori olvasó elé. Viszonylag ritka manapság a százötven oldalas első verseskötet, az ifjú költők többsége átlagosan ennek a felével szokott debütálni. Impozáns megjelenési forma, bár tüzetesebben megvizsgálva a szövegegyüttes talán éppen a terjedelemből fakadóan nagyon vegyes – helyenként úgy érzem, a szerző mintha egészen korai verseit is beválogatta volna első kötetébe –, ugyanakkor egy elsőkötetes poétához képest feltűnően nagy arányban vannak jelen az olyan erős versszövegek is, melyeket nehéz volna kemény kritikával illetni.

Feltűnő kötetkompozíciós sajátosság, hogy a fiatal költő nem rendezte ciklusokba verseit, hanem azok tudatfolyam és / vagy afféle lírai napló módjára áradnak, egymásba kapaszkodva, a kötet elejétől a végéig. Ez a tagolatlanság, naplószerűség különösen személyes és vallomásos atmoszférát kölcsönöz a könyvnek, felkínálva egy olyan olvasat lehetőségét, mely szerint az *Ahol út nincs...* nem más, mint afféle vallomásos lírai elbeszélés, ha úgy tetszik, költői önéletrajz. Horváth Tivadarnál oly mértékben tetten érhető az alanyiség és a személyesség – a kortárs magyar költészet fősodrára kevésbé jellemző módon –, hogy a kritikus talán megkockáztathatja azt az állítást, hogy a konstruált lírai én ez esetben nem válik el szorosan a szerző (ön)életrajzi énjétől. Költészetével mintha tenne egy lépést a referenciális olvasat lehetőségének visszahozására a kortárs magyar líra legifjabb nemzedékének irodalom-felfogásába, erről az egyébként bátor gesztusról – hiszen a referenciális olvasat lehetőségét és annak irodalmi szövegekben való explicit megjelenését az irodalmi élet egy jelentős része elavultnak és kerülendőnek tartja – pedig úgy gondolom, hogy egy fiatal alkotótól mindenkép-

pen nagy fegyvertény. Horváth látszólag nem akar megfelelni semmiféle elvárásnak vagy irodalmi divatok diktálta pillanatnyi trendnek, hanem töretlenül, őszinte meggyőződéssel és nagy nyelvi erővel önti szavakba azt, ahogyan ő maga az őt körülvevő szűkebb világot és kortárs nagy magyar valóságot látja, márpedig az őszinteség és egyéniség az irodalomtörténetben szinte mindig nagyobb eséllyel tarthatott számot a maradandóságra, mint a törekvés az aktuális kánon bármiféle irányzatosságainak, elvárásainak való megfelelésre. Erre az alanyiságra, az autentikus (már-már önéletrajzi?) én megképzésére jó példa lehet a kötet elején olvasható, *szívemben élek* című költemény:

#### *szívemben élek*

*szívemben élek még a ligetek  
tömör lombú, szélfűtta fák  
vannak még helyek, apró szigetek  
ahol még csendes a világ*

*szívemben élek még a nagy farmok  
ittthon úgy neveztük: major  
együtt isznak ott vizet a barmok  
a legesleg sör a bajor*

*farkasszemét néz velem a nincsen  
szívemben élek az álmok  
ha úgy akarja ha jó az Isten  
fállábbal is rád talállok*

*szívemben élek még a hajnalok  
mindig jó hozzám az Isten  
azt mondom hát: vagyok, aki vagyok  
én nem élhetek bilincsből*

ÉN-keresés és én-konstruálás, valamifajta örült keserűség és örült optimizmus elegye hatja át ezt a költészetet, a fiatalság úgy

látszik, mindenhez erőt ad – bár lehetséges, hogy e párhuzam feltételezése önkényes, de Horváth versei olykor mintha a fiatal Dylan Thomas költészetének lendületességére és kimeríthetetlen energiájára emlékeztetnének.

Ha Horváth Tivadar esetében költői példaképet / előképet kellene keresni – hiszen a fiatal költők gyakorlatilag mindig bálványoznak egy vagy több elődöt, s ezt jelen sorok szerzője a saját példájával is tudja igazolni –, akkor úgy vélem, a szerző elsődleges líratörténeti tájékozódási pontja József Attila költészetének alanyiséga. Persze megtalálhatjuk e versekben adott esetben Pilinszky költészete szakralitásának, istenkeresésének, vagy éppen Petri olykor megbotránkoztató profanitásának nyomait csakúgy, mint a neo-avantgárd poétikák merészségét, az egész világ elleni lázadását. E hatástörténeti összetettségre, úgy vélem, ékes például szolgálhat az alábbi vers a kötet közepe tájáról:

### *hiány*

*kinek a kurvái vagytok csillagok?  
most nincs nőm – így hát nehezen emésztek  
fényetekben kéj és bujaság ragyog  
érezem ízét a lecsöpögött méznek*

*orromban mély erős ribanc illatok  
vágyak farkasként velem szembenéznek  
a fehér blúzodon a gomb vagyok  
elmegyek egy szövethadrágra élnek*

*mintha nemcsak a villanypózna állna  
egy szentjánosbogár ejakulálna  
némi fényt az éjbe szép így a távol*

*orgazmust belém Héra inhalál ma  
életet nyertem én halálra váltva  
eloldom magam bűnös éjszakámtól*

József Attila-i őszinteség, átütő düh, olykor már-már túlzónak ható képek, neoavantgárd költői gesztusok; szerelem és örület, testi és lelki szenvedés, kétségbeesés és látszólagos ifjonti, lázadó nihilizmus keveredik e sorokban, meglehetősen invenciózus és hatásos módon. E düh és töretlen lendület sok esetben kölcsönöz nagy erőt a kötet verseinek.

Persze nem csupán az ifjonti düh és a lázadás hangja az, amely megszólal az *Ahol út nincs...* verseiben, ez csupán egy regiszter a számos közül, melyeket Horváth Tivadar nagy költői erővel és hitelességgel képes használni önmaga meghatározására és a világ leírására. Megjelenik itt a meditatív, olykor már-már rezignált hangütés is, melyre remek példa lehet az alábbi, *puzzle* címet viselő vers, melyet a kötet vége felé olvashatunk:

### *puzzle*

*mindent elfelejtek elfojtok  
önmagamba rejtek  
átalakítok változtatok  
nem tudok: csak sejtek*

*minden bizonytalan az élet  
legfőképp nincs határ  
akkor tetszik amikor téved  
ködben szűrke számár*

*létünk egy simogatásért nyög  
minden túl messze van  
hátunkon kereszt lábunkban szög  
s nem hallatszik a zaj*

*Isten függöny és mi a rojtok  
életünk az ablak  
csak akkor lehetek boldog ha  
mint puzzle-t kiraknak*



Itt a fiatal költő már kevésbé a lázadás intenciójával szólal meg, sokkal inkább valamennyire beletörődik az őt körülvevő világ visszásságaiba és bizonytalanságába. E bizonytalanság és a megtapasztalt létharcok, létviharok ellenére a kötet végkicsengése mintha még mindig, valami megmagyarázhatatlan módon alapvetően optimista lenne. Irigylendő ez az optimizmus, melyet az *Ahol út nincs...* című kötet versei minden szavakba öntött negatív világtapasztalat ellenére sugároznak – mintha a költői beszélő nyíltan hinne valamiféle isteni gondviselésben, melyben a posztmodern korban egyszerűen *nem trendi* hinni. Úgy gondolom, ez a hit és optimizmus is olyan vonása a kötetnek, melyet mindenképpen tisztelettel illik fogadnunk. Horváth Tivadar olykor még kiforratlan, ám vitathatatlan érzékenységről és tehetségről tanúskodó verseiből egy kvázi *anti-posztmodern* költő képe rajzolódik ki, aki az értékvesztések korában is stabilan kitart valamiféle értékek mellett, védelmezve azokat, ezáltal pedig a posztmodernen át sokkal inkább a modernség irodalmi tradíciójához nyúlva vissza.

Szinte elengedhetetlen gesztus egy pályakezdő kortárs magyar lírikus részéről, hogy egy-két verset *hommage*, tisztelegés gyanánt dedikáljon idősebb pályatársaknak. Bár a kötetben számos ilyen költeményt olvashatunk, az *Ahol út nincs...* utolsó verse egy Petőcz Andrásnak, a kortárs magyar irodalom egyik jelesének dedikált lírai önértelmezés-szerű versszöveg:

#### **Petőcz Andrásnak**

*nem tudom a miértet  
nem tudom az okot  
nem játszok Istent  
nem formálok prófétai jogot  
írok mert írnom kell  
ahogy szemlélem a világot  
tán másnak is adhat  
jót szépet mint a tulipánok  
úgy érzem van mondanivalóm  
hogyan adhatok magamból*

*hogyan eltűnhessetek  
hideg télből fájdalmas tavaszról  
hogyan magatokba zuhanjatok  
hogyan bírjátok ha csapások érnek  
hogyan eszmélni segítsek  
emberek vagytok éreztek éltek  
szavakkal éltek  
szavakból készítitek paplant  
hebegni segítetek  
jót rosszat mondhatatlant*

A költő itt többek között a Petőcz András által eddig kipróbált poétikák széles skáláját kísérli meg játékba hozni, ezzel gyakorlatilag párhuzamosan kötetét zárásaképpen egyfajta ars poetica-t fogalmazva meg, keresve a választ arra a kérdésre: tulajdonképpen miért is adja egyáltalán írásra a fejét egy költő a 2010-es években? Miként az a szövegből kitűnik, ez nem annyira egyéni választás kérdése, sokkal inkább valamiféle kényszeres tevékenység, ha úgy tetszik, (el)hivatás...

Horváth nyelvi magatartásformáit illetően kiemelném, hogy a szerző a helyenként megjelenő kisebb-nagyobb pontatlanságok ellenére (ragrímek, a szótagszám következetlensége, metrikai döccenők – bár ilyenekkel megjegyzendően ritkán találkozni a kötetben) meglepően jól használja a formát, jól ismeri a verstant. Szövegei többsége szabályos, klasszikus formában írott költemény, s bár szabadversekkel is szép számban találkozhatunk a könyvben, alapvetően mintha a kötött formák kultusza (főként a négy soros, jambikus, keresztrimes strófák dominanciája) hatná át a kötetet. Ez megítélésem szerint összekapcsolódik az értékörzés, a klasszikus-modern irodalmi hagyományhoz való visszanyúlás törekvéseivel, és talán kissé implicitebb módon a posztmodern poétikák olykor értékpluralizmus címszó alatt megmutakozó nihilizmusának (?) ha nem is tagadásával, de valamilyen szinten megjelenő kerülésével. Ugyanakkor meglepő, talán nem minden esetben indokolt (posztmodern?) vonás a versek azon tipográfiai sajátossága, hogy a szerző gyakorlatilag sehol nem használ nagybetűket

és / vagy központosást. E homogén, központosás-hiányos íráskép arra készíti a mindenkori olvasót, hogy maga töltsé ki az üresen hagyott helyeket, állapítsa meg a mondathatárokat, s utólag értelmezze az előtte pergő szövegeket a magyar grammatika szabályai, vagy éppen a versek ezt olykor felülíró belső törvényszerűségei szerint. Ezzel együtt a központosás szinte teljes hiánya sokhelyütt pozitívumként is felfogható, hiszen még természetesebbé, gördülékenyebbé teszi a legtöbb esetben metrikailag igencsak kimunkált szövegeket, olykor már-már az élőbeszéd illúzióját keltve.

Miként azt bírálatom legelején írtam, Horváth Tivadar első verseskönyve ígéretes pályakezdés. Ezzel együtt persze óhatatlanul magán visel még néhány „gyerekbetegséget”, a szövegek helyenként kiforratlanságról és hangkeresésről árulkodnak, s az egészen kiváló és maradandósággal kecsegtető költemények mellett gyakran előfordulnak a hangkeresés stádiumáról árulkodó szövegek is – ez persze nem afféle rosszindulatú vagy számonkérő jellegű bírálat, pusztán megállapítható tény. Hiszen gyakorlatilag nincs olyan első verseskötet – hacsak a szerző nem egészen későn áll elő első könyvével –, melyben ne lennének fellelhetők olyan szövegek, melyek még a költői hang alakulásának, keresésének stádiumát idézik. Úgy vélem, egy huszonöt éves fiatal szerző – írja ezt kissé nagyképműen a nemzedéktárs kritikus – első versgyűjteményében mindenképpen helye van az ilyen kissé még kiforratlan, éretlenebb szövegeknek is, hiszen bepillantást engednek egy stabil lírai én megkonstruálásának történetébe. Horváth Tivadar rendületlenül keres, és ami azt illeti, rengeteg szövegében talál is. Méltán bízhatunk benne, hogy a szerző következő kötete már egy sokkalta kiérleltebb, sallangoktól és túlzásoktól mentes költői világot tár majd elé, melyben folytatja a számára kijelölt utat, rációvalva első kötete címére, megmutatva, hogy *ahol út nincs, ott is van út*, pusztán nem olyan könnyű járni rajta. Ha jobban belegondolunk, mi más lenne a költő küldetése értékvesztéssel és nihilizmussal átitatott korunkban, mint a járhatatlannak látszó utak bejárása?

(United P. C. Kiadó, Budapest, 2013, 154 oldal)

## A költő ezt is el... ..túlózta?

### Erdős Virág ezt is el című verseskötetéről

Meglehetősen ellentmondásos kritikusi feladat Erdős Virág legújabb, *ezt is el* című verseskötetéről elfogulatlanul nyilatkozni valakinek, aki egyébként meglehetősen sokra becsüli a költőnő eddigi munkásságát.

Erdős Virág nemrégiben publikált kötete illeszkedik abba a kortárs magyar irodalmi tendenciába, mely a politikai-közéleti költészet rehabilitációra tesz kísérletet – elég csak Kemény Istvánra, Térey Jánosra, Schein Gáborra vagy Bíró Józsefekre gondolnunk (csak hogy néhány ismertebb szerzőt említsünk meg), akik arra adták a fejüket, hogy reflektáljanak az igencsak sok ellentmondással övezett társadalmi-politikai közállapotokra a maguk poétikai eszköztárával.

Olyan közéleti-politikai verset írni, mely mindenki tetszését elnyeri – nem csupán feltétlenül esztétikai értelemben – egyenesen lehetetlen költői feladat, hiszen a politikai elfogultság kisebb-nagyobb mértékben akarva-akaratlanul megjelenik a szövegekben valamelyik politikai oldal javára, a politikailag egyre inkább kétpólusúvá váló magyar társadalomban pedig ez egy olyan csapda, melyet nem lehet elkerülni. Nem kerülhette el ezen elfogultságokat Erdős Virág sem, a kritikus feladata azonban semmiképpen sem az, hogy ideológiai szempontból ítélkezzen bizonyos versszövegek felett. Az ideológiai elfogultság amúgy is minden szerző sajátja, s bizonyos szinten talán helye is van az irodalomban annak ellenére, hogy posztmodern korunkban az *ideológiátlanság ideológiája* afféle hallgatolagos elvárás az irodalmi szövegeket előállító szerzők felé. A kritikus dolga szigorúan az esztétikai értékítéletek megfogalmazása, a lehető legkisebb, ám ugyancsak elkerülhetetlen szubjektívizmust is felvállalva.

Kezdjük hát bírálatunkat azon pozitívumokkal, hogy Erdős Virág kötete alapvetően bátor vállalkozás, melynek a jelentés szintjén megnyilvánuló törekvéseit minden jóérzésű olvasó csak helyeslelheti: kíméletlenül rámutat azon visszasságokra, melyek társadal-

munkát egyre inkább áthatják, és amelyekről immár a kortárs magyar irodalom sem teheti meg, hogy hallgasson. A baj nem is a „mit mond”-dal van, sokkal inkább azzal, hogy a szerző által látszólag nagy gonddal megkonstruált szövegegyüttes mindezt *hogyan* teszi.

Ami elsőként szembetűnik az olvasónak Erdős Virág mindössze tizenhárom – viszonylag hosszú, bár tipográfiai sajátosságainak köszönhetően összességében annyira mégsem terjedelmes – verset tartalmazó kötetén, az a szövegek struktúrája, vagyis inkább annak erős hiánya, a szövegek már-már túlzott egyszerűsége. A versek nagy része nem áll másból, mint felsorolásból, e strukturális egyszerűség miatt pedig az a benyomásunk is támadhat, hogy akár a végtelenségig lehetne őket folytatni. Csupán egy szembetűnő példa, a kötet elején szereplő *van egy ország* című versből:

„van egy ország  
ahol lakom  
semmi ágán  
lógó  
flakon  
van egy város  
ahol élek  
ahány test épp  
annyi  
lélek

(...)

van egy ország  
ahol  
lakom  
nevezd nevén  
szolgáld  
vakon  
ma még bölcső  
ma már  
vagon”

A szöveg eleje és vége is tanúskodik arról, hogy a lírai beszélő egyszerűen *nem fokoz*, sokkal inkább csak szófordulato-  
kat és képeket halmoz, azaz felsorol, a felsorolt elemek pedig olykor egyáltalán nem illeszkednek egymáshoz szervesen. Persze érthető ennek a látszólagos egyszerűségnek a szándéka is (ti. a könnyű befogadhatóság, a minél szélesebb olvasóközönség megszólításának intenciója), ám óhatatlanul felvetül a kérdés, milyen többletjelentést hordoz egy lírai mű (mely úgy vélem, a költészet sajátossága kellene, hogy legyen...), ha értelmezhetősége látszólag kimerül a primer olvasatban?

A példák felsorolását tovább folytathatjuk a valamivel hátrébb található *Magyar konyha* című szöveg néhány passzusát idézve:

„keményre  
folyósra  
csípősre  
csomósra  
ropogósra  
(...)  
laposra  
habosra  
véresre  
durvára  
darabokra  
(...)  
hideget  
meleget  
törököt  
trianont  
sorsot”

E versben azon panelek – egyébként szándékoltan erősen ironikus – felsorolásán túl, hogy mi is az, ami a magyar embert a költői beszélő szerint specifikusan *magyarrá* teszi, sokkal többet nemigen kapunk. A pusztá enumeráció, a minimális műveltség-

gel is dekódolható elemek pedig úgy vélem, vajmi kevesek ahhoz, hogy a helyeselhető tartalom túl a szöveget valamiféle többletjelentéssel és többlet-esztétikai-értékkel ruházzák fel, akkor is, ha az ironia mint alakzat láthatóan tetten érhető a szövegben.

Talán meglehetősen súlyos és vitatható állítás, de a kötet legerősebbnek szánt és legnagyobb szakmai recepciót kiváltott, mostanában a kortárs magyar közéleti líra egyik eminens darabjaként igencsak sokat idézett *na most akkor* című versének esetében sem sokkal jobb a helyzet:

*„na most akkor mondjátok meg  
nagyokosok mi legyen  
ki ne legyen miközülünk  
maholnap és ki legyen*

(...)

*kinek legyen hobbija a  
népi magyar hagyomány  
kinek jusson másfél bála  
angol-pólya-adomány  
kinek bocskor rámás csizma  
cifra mente kacagány  
kinek jusson  
mér' is jutna  
szar se jusson ha cigány*

(...)

*kinek jusson éppen elég  
hely az isten tenyerén  
Budafokon Budaligeten és Mátra-  
terenyén  
Békésbe' és Hevesbe  
s ki menjen a  
levesbe”*

Mondhatnánk, nincs itt semmi finomkodás, hanem a szöveg kemény, explicit kérdést intéz a mindenkori olvasóhoz arra vonatkozólag, ki szenvedje el a politikai-társadalmi igazságtalanságokat a lehető legnagyobb végletekig fokozva a dolgot, s ki tartozzék a társadalom azon kiváltságos rétegéhez, aki mit sem érez a fennálló rendszer visszásságaiból, sőt, urambocsá' még haszonélvezője is annak. Igen ám, de a szándékosan sarkított és provokatív problémafelvetésen és kérdésfeltevésen túl vajmi kevés többletet hordoz a fenti szöveg is.

Strukturális, líraretorikai és esztétikai szempontból a kötet végén található címadó vers, az *„Ezt is elviszem magammal”* is megőrzi a könyv szerkezeti homogenitását, mondhatni olykor már-már bosszantóan egysíkú karakterét:

*„viszem a régen  
kihízott nacim  
viszem a kelet-német  
származású macim  
ezernyi véglet  
közül a köztest  
viszem a Csokonai  
Vitéz Mihály Összest*

(...)

*elviszem gond nélkül  
a hátamon a hazám  
aki ma büntet  
az holnap lövet  
viszek egy mindig vissza-  
visszahulló  
követ”*

Úgy érzem, e versből is hiányzik a fokozás, és a lírai felsoroláson túl vajmi kevésbé érezhetjük azt, hogy azon túl, ami az olvasó számára elvileg világos kellene, hogy legyen (no persze

némi erős, helyenként már-már túlzottan erős költői túlzással), valami árnyaltabb, többletgondolkodást, értelmezést is igénylő mögöttes tartalom lenne jelen a szövegben. A törekvés nyilván az, hogy a kortárs magyar valósággal való kíméletlen szembesítés technikája, a tények, dolgok, képek csupasz felsorolása valamiféle *aha-élményt* nyújtson a mindenkori olvasónak, mondhatni pofon vágja és felrázza a szürke, rezignált hétköznapi állapotából – ám az *aha-élmény* mintha ez esetben elmaradna. A költői beszéli a címadó versben odáig jut el, hogy talán a túlélés legjobb módja, ha emigrál egy olyan országból, amelynek politikai és társadalmi visszasságai látszólag nem változtathatók meg, hiszen nincs meg rá az osztársadalmi törekvés sem, ami nélkül persze minden menthetetlenül úgy marad, ahogy van. A pesszimizmus és aggodalom érezhető a szövegben, ami azonban ezen túlmutatna, túl kellene, hogy mutasson, aligha. S nincs ez másként az egyszerre nosztalgikus és utópisztikus *mikor* címet viselő utolsó költeményben sem, melyben a lírai beszélő azon önnön szövege által implikált kérdése igyekszik válaszolni, mikor is lesz majd egy jobb, élhetőbb világ azon a tájékon, ahol most annyi visszasság az úr, melyeket látszólag lehetetlen megváltoztatni:

*„ha majd minden kisbalázsnak  
bealszik a mamája  
ha majd nem lesz erőszak  
az együttélés  
szabálya  
ha majd primán megférnek  
a bringák közt a  
rollerek*

(...)

*lesz még egy kis  
ez meg az de  
amúgy minden*

*klappol  
s ránk is vár  
egy hosszú  
boldog  
derékfájós  
aggkor  
akkor”*

Nos igen, a kötet egészéből sugárzó pesszimizmus és a már-már elérhetetlen, utópisztikus helyzet, a fennálló politikai-társadalmi rendszer pozitív irányba történő megváltozása iránti vágy megfogalmazódása a záróversben, valamint a szándékos sarkítások, túzások, leegyszerűsítések, a minket körülvevő világ végleteken való ábrázolása és a szövegek már-már direkt-referenciális olvashatóságára való törekvés érthető. A költő szándéka a figyelmeztetés és az önmagunkkal való kíméletlen szembesítés, ugyanakkor a versek szemtelen egyszerűsége és az egymást követő szövegek monotóniája, ismétléskényszere (?) a befogadói élményből nagyon sokat elvesz. Egyszerűségük révén a szövegek már-már lesüllyednek az agitációs-propaganda-líra szintjére, nem mutatnak túl önmagukon, nem emelkednek valamiféle egyetemes esztétikai magasságba az explicit valóságreferencián túl, éppen ezért már-már szélsőségesen aktuális, s kevésbé univerzális érvényű alkotásoknak hatnak.

Összességében úgy érzem, az *ezt is el* című kötet egy nagyon tudatos, koncepciózus költői vállalkozás, mely által a szerző a lehető legegyszerűbb eszközökkel akar minél több emberhez szólni, a struktúra, az összetettség hiányával, a túlzott retorikai egyszerűséggel és a panelszerű képekkel, állításokkal, felsorolásokkal azonban jóval túlló a célon, nem feltétlenül pozitív értelemben. A kötet szövegei lírai beszédmódjukat és szerkezetüket illetően sokkal inkább emlékeztetnek dalszövegekre és / vagy rapszövegekre, erről tanúskodik gördülékenységük, a metrikai profizmus, mely persze értékelhető akár pozitívként is a szerző részéről – hiszen Erdős Virág hangsúlyozottan jó költő annak ellenére, hogy a jelen kötet szövegei igencsak bírálhatóak

–, ugyanakkor az olykor (szándékosan?) primitív rímek, sokszor erőltetettnek ható szlenges elemek és a szövegekből sugárzó már-már szájbarágósan egysikú, didaktikus hangvétel ebből is meglehetősen sokat elvesz. S ezen mit sem változtat az itt-ott jelenlévő erős ironia, hiszen az ironikus olvasatok lehetősége sem teszi sokkal összetettebbé a szövegeket. E rapszövegszerű költemények akarva-akaratlanul eszünkbe idézhetik a *Bélga* együttes közismert számának sorait: „*Mit kíván a magyar nemzet? Magyar nemzeti hip-hop-rappet!*”, vagy netán ha mindezt a verseskötet társadalmilag igencsak érzékeny regiszteréhez igazítva parafrázeáljuk: „*Mit kíván a magyar nemzet? Magyar közéleti hip-hop-rappet?*”. Nos, sajnos az az érzésem, nem feltétlenül, legalábbis nem ebben a formában. A kíméletlen szembesítés vágya túlzott leegyszerűsítésbe, a lehető legtöbb olvasó megszólításának vágya pedig sok helyen klisépuffogatásba ment át. A költői koncepció merész, értékelendő, az eredmény azonban a maga csupasz, textuális valójában, azt kell, hogy mondjuk, igencsak töredékes. Nem biztos, hogy a kortárs magyar közéleti-politikai költészetben belül a szövegek strukturális és tartalmi szinten végletekig történő sematizálása, leegyszerűsítése a legjobb módja annak, hogy minél több olvasót szembesítsünk a minket körülvevő világ visszásságaival és az immár el-nem-hallgatható aktualitásokkal. Ily módon pedig Erdős Virág *ezt is el* című kötete figyelemre méltó költői törekvései ellenére marad az, ami: egy érdekes, ugyanakkor meglehetősen ellentmondásos experimentális költészeti próbálkozás, költői koncepció, melynek megvalósítása ellenben bőven hagy kívánnivalókat maga után. A szándékoltan töredékben hagyott cím értelmezésénél maradván, ezúttal figyelmen kívül hagyva a címadó vers teljes címét, valahogy úgy fejezhetjük be a frázist: a költő ez alkalommal bizony *ezt is el... .. túlozta*, s nem tette egészen jól.

(*Magvető Kiadó, Budapest, 2013, 72 oldal*)

## Édes-keserű szőlőkőr, némi önéletrajzzal ízesítve?

Kabai Lóránt *avasi keserű* című verseskötetéről

Kabai Lóránt ötödik verseskötete érdekes, provokatív költői vállalkozás, mely nem csupán radikálisan új hangnemet szólaltat meg a szerző életművén belül, hanem egyúttal a líra műfajának határait is feszegeti. A kötet három ciklusra tagolódik, melyek más-más nézőpontból és más-más poétikai eszközökkel, de végeredményben ugyanarról az élményvilágról adnak számot egy meghökkentően autentikus és mély költői ön-élveboncolás állomásaiként.

Az első ciklus, a *váróterem* központi élménye a költői beszélő társadalom peremére vetettsége – nem kevés (ön)életrajzi utalással a költő szülővárosára, Miskolcra. Már a kötet nyitóverse, a *vasgyári capriccio* is a kelet-magyarországi iparvárosi környezet, az e tájékon uralkodó, olykor szélsőségesen kilátástalannak ható életviszonyok olyan képeit tárja elénk, melyekről csak az szólhat hitelesen, aki testközelből ismeri őket:

### *vasgyári capriccio*

*savószín égbolt, elvárakozások,  
megtévedő visszhangok a gépházban,  
a kohósalakon gaz szökken szárba,  
mint valami idebent, és csak zálog*

*a fáradtolajszag, várandós párna  
az éhség, aminek mélyére ások,  
gépszír, kacaj, kín és dac, talán már sok  
ez így, egyben, rendszeren összerázva.*

*van, amire nem lehet gondolni sem.  
van, amit át csak felesleges, eldől.  
indulnom kell mégis, muß und soll. ilyen*

*nagy levegő az élet, szép is ettől,  
miként a név, birtokosa, de minden;  
fű és magának-való-lét és felhők.*

A ciklus szinte összes versének egyik fő szövegszervező elvét képzik az önéletrajzi elemek. Mindazonáltal találhatunk a ciklus poémái között József Attila-parafrázist (ami azt illeti, kettőt is, melyek közül az egyikben Kabai nem átalított az egész *Ódát* oly módon átértelmezni, hogy az eredeti szövegből kihagyott bizonyos szintagmákat), Guilhém de Cabestanh, a középkori katalán trubadúr emlékére írott *homage*-verset, valamint az 1956-os forradalom és szabadságharcra reflektáló verset (*Coda*). A szövegeket meghatározó elsődleges tényező mégis végig a Miskolcon felnőtt, az életet és az őt körülvevő világot keserédes iróniával egyszerre imádó és gyűlölő, látszólag a perifériára szorult művész perspektívája, miként az az *önarckép 2009-ből* című versből is kitűnik, mely talán az egész kötet egyik legőszintébb hangvételben megszólaló szövege a maga minimalizmusával:

#### ***önarckép 2009-ből***

*és még egyszer megnézi magát a tükörben.  
hátratántorodik, de nem attól, ahogy kinéz;  
a megszokott arcvonások, ugyanaz a haj.  
hanem a tekintete. eszelős pillantás,  
a viharral szembenező kapitányé.  
és a kapitány azt mondja: „a kurva úristenit!”  
de utána rögtön ezt: „gyere csak, gyere, küzdjünk meg!”  
nyilván a mosoly teszi.  
az a kései, keserű mosoly.*

A második, *munkacím: élethasználatiutasítás* című versblokk egészen más poétikai elvek szerint megszólaló, számozott prózaversek gyűjteménye. Az önmagát olykor ugyancsak nem kevés iróniával *kísérleti filozófus*nak aposztrofáló költő, Kabai Lóránt egyes szám második személyű felszólító módban megszólal-

va életvezetési és / vagy lelki túlélési tanácsokat ad a mindenkori olvasónak, s persze egyúttal önmagának is. A perspektíva itt sem változik, továbbra is a peremre szorult értelmiségi nézőpontja hatja át a szövegeket, ám a lírai beszélő itt látszólag még jobban kitárulkozik. Megosztja az olvasóval nem kevés élettapasztalatát, s a szinte minden szöveget továbbra is átítató, egyfajta túlélési stratégiaként működő iróniába nem kevés bölcselkedés / (valódi) életbölcesség is vegyül, filozófiai mélységeket kölcsönözve a prózaverseknek, amire egyik legjobb példa a 11-es számú szöveg:

#### **(11)**

*ne gondolkozz a gyűlöleten, csak tedd; okát keresned felesleges időtöltés, ha már megvan, él és aktív is, hasztalan az eredetvizsgálat, és a legnagyobb hiba lenne belegondolva esetleg revideálnod álláspontod – hiszen gyűlöleted a leghűségesebb kísérőd, éned árnyéka, hát taroljon le az undor, gyűlölj masszívan, üss és vess be mindent: nincs alku, legyen boldogtalan nyomorult, lehetetlenítsd el egészen azt, akire támaszkodik gyűlöleted, facsard ki és daráld le; éld fel.*

Az *életfilozófiai traktátus* azonban egy ponton, Kabai költészetére jellemző avantgárd(os) gesztussal egyszer csak félbeszakad, az alábbi, egy egész oldalt elfoglaló mondattal: *mindezt elég hosszan lehetne folytatni.*

A harmadik, *sötétkamra* című ciklus a kötet leghosszabb tematikus egysége. Ez is kizárólag prózaverseket tartalmaz, ám ezek egyrészt sokkal minimalistább, másrészt sokkal fragmentáltabb szövegek, mint a *munkacím: élethasználatiutasítás* ciklus filozófiai traktátusra emlékeztető versei. Sokkal inkább napló-bejegyzésekre emlékeztetnek, melyek ugyancsak költői személyességgel és önéletrajzissággal telítettek:

#### ***élni világnézet***

*van, aki szerint hiú vagyok hozzá, mások viszont úgy tartják, hogy csak gyáva, azaz konkrétan dadogok ugyan róla, miközben pusztán*

*hangolok, akad olyan is, aki szerint mégiscsak a felelősségtudat tart vissza tőle, és ez nagyon rendben is van így, megint más hangoztatja, hogy rég rossz az, ha mindössze a felelősség jelent akadályt, és van, aki szerint időm sincs rá – mindez csak úgy, voltaképp mellékesen jutott eszembe a naptárra nézve, ma is szerda van.*

– olvashatjuk az *élni világnézet* című bejegyzést e lírai napló vége tájékán, melyben a költői beszélő immár nem először szembe-sül – vagy sokkal inkább drasztikusan, kíméletlenül szembe-síti önmagát – saját élete hétköznapiságával és kisszerűségével. A XXI. században már a művészember sem feltétlenül érzi kiválasztottnak magát – problémái a hétköznapi ember problémái, élményei a mi élményeink, s éppen ez a leplezetlen hétköznapi-ság teszi Kabai Lóránt verseit annyira brutálisan őszintévé és át-élhetővé a mindenkori olvasó számára. Alanyi líra ez a javából, de egyúttal túl is lép a pusztá, szokványos értelemben vett alanyiságon, hiszen a megszólaló alany végső soron bármelyikünkkel behelyettesíthető.

Kabai Lóránt e kötetben helyet kapott versei is nagymértékben azon az úton járnak, melyet a magyar neoavantgárd költészet immár klasszikusszámba menő jelesei, többek között Zalán Tibor, Géczy János, Bíró József vagy Szkárosi Endre tapostak ki a magyar irodalomtörténeti tradícióban, vagy éppenséggel, miként arra a fülszöveg is utal, Kabai többek között Hajas Tibor, Balaskó Jenő vagy Szentjóby Tamás poétikai örökségét követi, ugyanakkor a kötet számos újszerű elemet, poétikai megoldást is tartalmaz. Való igaz, e versekben erőteljesen jelen vannak a neovantgárd poétikai, elsősorban a vállalt profanitás és provokativitás terén. Összességében azonban már vajmi kevéssé kap szerepet a magát töretlenül avantgárd alkotónak valló szerző e könyvében az experimentális regiszter, a korábbi köteteire oly jellemző kísérletezés – egy érett, a végletekig őszinte költői hang szólal meg az *avasi keserű* verseiben, akinek, miként tömör, ér-tő fülszövegében Keresztury Tibor fogalmaz: „*semmi se drága és semmi se szent*”, „*aki senkinek sem akar megfelelni, verseiben nem köt kompromisszumot*”.

Az *avasi keserű*, e keserűségében és keserédességében ön-magát a mindenkori olvasónak (saját címe felől) valóban egyfaj-ta fanyar lírai likőrként felkínáló verseskötet a már-már végle-tes kitárulkozás és a felvállalt alanyiság / önéletrajziség (a kettő ez esetben nem válik el szorosán egymástól), a költő biográfi-ai *énjének* kendőzetlen verse öntése által emelkedik a kortárs magyar líra fontos, értékes műalkotásává. Kabai, az eddig elő-szeretettel kísérletező szerző (egyúttal eddig sikeresen titokban tartott álneves prózaírói alteregójáról, Spiegelmann Lauráról is lerántva a leplet) új könyvében átütő, szokatlanul és megrázó-an közvetlen hangon szólal meg, mely újszerűségéből kifolyó-lag talán a szerző pályája egyik kardinális fordulópontjának is tekinthető.

*(Miskolc, Szoba Kiadó, 2013, 120 oldal)*



## A holt terek poétikája

### Evellei Kata *Álombunker* című verseskötetéről

Evellei Kata a legfiatalabb magyar költőgeneráció illusztris képviselője, az ELTE bölcsészkaráról kiindult, az *Apokrif* folyóirat köré szerveződött nemzedék szerzője, melynek tagjai közül immár többeket a fiatal magyar irodalom ígéretes tehetségei között tartanak számon.

A szerző három fegyelmezett ciklusba rendezve adta közre első kötete verseit – érettségről tanúbizonyságot tevő, az olvasót gyakran üres, olykor egyenesen nyomasztó, holt terekbe kalauzoló költészet ez, melyben a lírai én, már ha egyáltalán még jelen van, a leggyakrabban magányosan, valamiféle eredendő hiány állapotában jelenik meg.

A bevezető, *Útravaló* című első vers után a kötet első ciklusa a *Büntetésben*, melyet leginkább úgy értelmezhetnénk, mint egy gyermeki perspektívából megszólaló szubjektum rácsodálkozását az őt körülvevő világra, telis-tele félelmekkel és csalódásokkal. Elhagyott, de legalábbis elhanyagolt gyermeki én képe *rajzolódik ki* (miként erre a ciklus első verse, a *Kirajzolódom* című önértelmező költemény is utal), aki nem igazán érti, miféle bünt is követhetett el, hogy látszólag az a büntetése, hogy gyakorlatilag nem vesz róla tudomást senki.

#### *játszóház*

*lassan egyszínű leszek a falakkal  
és fölveszem a formákat mint a víz  
átszivárog rajtam lusta nappal  
megszilárdul bennem törékeny vasíz*

*a számban itt-ott észrevétlen apró  
pénz helyett arcok szertesztét a járdán  
az utca teleírva kész a napló*

*fölötte tonnás vasbeton szivárvány*

*égpótléknak üsse kő jó lesz nekem  
amíg nem jutnak rajta át a hangok  
dúdolok saját fülemben csöndesen  
és ráaggatok majd egy pár galambot*

– olvashatjuk a *játszóház* címet viselő szöveget, mely megítélés szerint a bevezető ciklus egyik kulcspoémája. Falak, járda, vasíz, vasbeton-szivárvány – tipikus urbánus környezetre utaló motívumok, Evellei Kata lírájára jellemző módon közöttük azonban mindössze egyetlen ember jelenik meg, maga a költői beszélő, aki e kihalt, élettelenéget sugárzó terekben járva-elve kérdez ugyan, de válaszokat a kérdésekre nem kap, ugyanis nincs kitől, így inkább megelégszik azzal, hogy önmaga létezését kísérli meg értelmezni. A gyermeki perspektívába helyenként nem kevés ironia is vegyül, az ön- és világértelmezés horizontja pedig a ciklus előrehaladtával egyre távol – a beszélő lassanként kilépni látszik az egész versfüzért átható szubjektivitásból, s reflektál az aktuális társadalmi-politikai problémákra is a ciklus utolsó, *Nem az a megoldás* című versében:

*„Persze, foglalkozni kell vele, nem arról van szó,  
hogy most akkor darwinizmus az egész  
(bár azért ismerjük el, hülyék voltak és lesznek),  
mindenkinek megvan a maga keresztje,  
de minderre nem az a megoldás, hogy  
másokat is magukkal rántanak a gödörbe.  
Ez tipikus köldöknéző magyar mentalitás,  
és kurvára jellemző kis hazánkra.”*

E szövegben ugyancsak tetten érhető a szerző generációjának jó részére egyébként jellemző erős társadalomkritika, a fennálló rendszerből való már-már szélsőséges kiábrándultság. E fanyar ironiával megszólaló társadalmi-politikai tematika azonban szinte zárványszerűen van jelen az *Álombunker* című

kötetben, a második, *Nyílászárók* címet viselő ciklus ugyancsak visszatér a (jellemzően magányosan megjelenő) lírai énhez, az elsősorban ön-, másodsorban világanalízis szándékához.

A középső ciklus beszélője már sokkal kevésbé gyermeki perspektívából látja és láttatja a dolgokat, s bár a megszólalt szubjektum jobbára itt is társtalan, üres terekben bolyongva keres választ a kérdéseire, sokkal inkább a fiatal felnőttkor küszöbén álló kamasz(lány) nézőpontjából szólal meg, alapélménye pedig a versek sugalmazása szerint nem más, mint egy (talán az első komolyabb) szerelmi csalódás. Megjelenik ugyan a lírai *te*, a megszólított azonban olybá tűnik, sosincs egészen jelen, csupán a távolléte, hiánya az, amit a beszélő megszólítani képes.

*„Nyugodj meg, nem fog rajta szónak  
csákánya már, sem puszi nem vájja  
többé ki, arcunk sziklafaláról  
nem visszhangzik rémült turisták  
ijesztésére tollpárbajunk  
csattogása; nem moccanunk már,  
elnyúlunk csak vízszintbe téve  
föld alá fúrt nyugvóhelyünkön.”*

Többek között így szól a *Lerakódás* című vers utolsó néhány sora, melyben a költői beszélő egy, a megszólítottal, feltehetőleg egykori szerelmével folytatott levélváltásra emlékezik. A *te* távoli, elérhetetlen, csupán a hiánya az, amit meg lehet szólítani. Groteszk módon a szakítás élménye halálmetaforaként jelenik meg, s nem csupán a vers tere kihalt, élettől mentes, de a szöveg sugalmazása szerint az egymástól való elválás traumáját, legalábbis átvitt értelemben, a beszélő és a megszólított sem élte túl. Kamaszos felnagytása ez a valóságnak, ugyanakkor egy meglehetősen érett költői képalkotás keretében. A szerelmi csalódás és a szakítás traumatikus tapasztalata a második ciklus verseinek egyik fő szövegszervező elve, s a ciklus három részre tagolódó hosszúverse, a *légzőgyakorlatok fél tüdőre* ugyancsak a szakítás utáni kiábrándultság és belső üresség állapotát örökíti meg, egyúttal túl is lépve a traumán:

*„és én ettől félek a legjobban  
hogy egyszer tompa leszek én is  
szelíd tárgy lekerekített élekkel  
akit nem kell már egy másíknak beburkolnia  
a csöndtől félek  
a kettőnk csöndjétől  
amikor már én sem foglak”*

A szakítás és elmagányosodás tapasztalata egyben a felnőtté válás folyamata is a költői beszélő számára, s a kötet harmadik, *Utópia* című versciklusában ugyancsak határozott perspektíva-váltás figyelhető meg. Itt már kevésbé a kamaszlány, mint inkább az érett, fiatal (költő)nő szólal meg, megfelelő élettapasztalattal a háta mögött, s ha nem is teljes, de részleges válaszokat bizonyosan találva a világ felé intézett kérdésekre. A díszlet, a versek terei persze itt sem változnak meg radikálisan – a beszélő továbbra is steril, kihalt terekben, üres utcákon, elhagyottan heverő tárgyak között jelenik meg, már ha egyáltalán megjelenik még bármilyen formában is:

### ***Előeste***

*A házak morajlása körbeér,  
s a feltorlódo hullámsötétben  
egymásba csukódnak az ablakok,  
hogy esti imájukat eldadogják,  
összekulcsolódnak a kertek is;  
s a riadt, csúszós kövek közé már  
befészkelte magát a félhomály.  
Egy villanás, az utca elszökik,  
a lámpák fénymarka összerándul,  
a házak morajlása körbeér.  
A tetők alá beszívárog az éjjel.*

Az *Utópia* című ciklus nyitóverséből a beszélő gyakorlatilag visszavonja magát, élő szubjektumoknak nyomuk sincs, csupán

élettelen tárgyak, térrészek jelennek meg megszemélyesítve, az élet illúzióját próbálva kelteni. Nyomasztó, halott környezet, halálisan pontos, tárgyias leírásokkal – líraiatlan líra, mondhatnánk. De ha meg is jelenik az én valamilyen formában (amikor a beszélő egyes szám első személyű igealakokkal utal önmagára), akkor is csupán egyedül, társtalanul látjuk, üres terekben, nem egyszer valamiféle halálközeli kontextusban, mint például az *Erkélyek* című, nyolc négysorosra tagoló vers hatodik darabjában:

### 6. *Reggio Calabria*

*Hűvös takaró alatt  
fekszem az ágyban.  
Etnafekete porral  
fedve a lábam.*

Evellei Kata beszélője a kötet verseiben gyakorlatilag végig magányos, ez a magányosság pedig mintha egyfajta attribútum-má, identitásképző tényezővé válna a számára. A legtöbb szöveg helyen alapvetően fegyelmezett, analitikus hangnemben szólal meg, ugyanakkor e hangnem, a felszíni ridegség mögött mélyen mintha lennének elfojtott érzelmek is. A holt terekben való bolyongás nem csupán önkeresési folyamat, de egyúttal a társ, a mindenkori másik keresése is – látszólag persze sikertelenül, s ez a sikertelenség és attribútumszerű magányosság az, mely a beszélőt (a külvilág elleni önvédelemből?), legalábbis a felszínen, látszólag túlzottan visszafogottá és érzéketlenné teszi. A hideg, kiüresedettnek ható szövegterekben nem jellemző az érzelmek túlcsoportosulása, még azon versekben sem, melyek a szerelmi csalódás, a szakítás traumáját örökítik meg – a beszélő jellemzően e szövegekben is meditál, analizál, értelmez, hajszálpontosan leírja az őt körülvevő látványokat, s kevésbé emocionális, mint inkább intellektuális regiszterben keresi a válaszokat a világ felé intézett kérdéseire. Az eredendő magányt és a létezésbe való belevetettséget az intellektualizmus hivatott ellensúlyozni. Ez az intellektuális hangvétel pedig nem bomlik meg a

kötet legvégén sem, nem következik be radikális változás a költői szubjektum beszédmódjában és világszemléletében, még akkor sem, mikor látszólag már nem egyedül, hanem valaki más (az annyira vágyott, végre megtalált társ?) társaságában jelenik meg a záróciklus utolsó, egyúttal címadó versében:

*„a csapvíz éles íze mint forrás fakad  
föl a távoli kéményekből ezüst  
pázmákban terül szét a pára füst  
az ég zászlóként lebbenő sávjai  
között a varjak gombostűfejnyi  
negatív bolygó egy kiszámíthatatlan  
pályaíven suhanunk a hidak alatt  
hullámok háta egy mozduló kar  
erővonalai hol eldobja hol messze fut  
elkapja egy örökmozgó tükörsíma  
megállíthatatlan lendülése”*

Miként arra az *Utópia* cím is utal, elképzelhető, hogy az eredendő magányból való kitörés, az annyira vágyott társal való együtt-lét, melyre a többes szám első személyű igealakok utalnak, nem a valóság, csupán egy kívánt, ám elérhetetlennek ható, utópisztikus létállapot. Az idillikus helyzet analitikus, itt is már-már szenttelennek, távolságtartónak ható deskripciója ugyancsak arra utal, hogy az csupán vágyálom, de semmiképp sem a valóság. A magány mint alapélmény tehát az *Álombunker* verseiben töretlen marad.

Ha megkíséreljük értelmezni a kötet címet, ugyancsak a beszélő egyedül való létezéséhez és az őt körülvevő világtól való elidegenedettségéhez jutunk vissza. Az *álm* érzelmeket, vágyakat felidéző szó, mely a metafizikai tartományba vezeti az embert, a *bunker* ellenben rideg, lélektelen, totális érzéketlenséget sugalló, háborús asszociációkat keltő katonai létesítmény, mely a maga halott anyagosságában csupán funkcionális szereppel bír. A költői beszélő, talán a csalódások és traumák okán, a világ visszáságaitól visszahúzódva álmaiból emel bunkert maga köré. E bunker pontosan ugyanolyan holt tér, mint amilyenekben Evellei Kata versei-

nek beszélője elhelyezi önmagát, fő funkciója ugyanakkor a védelem. A magány, önmagunk világból való visszavonása korántsem idillikus állapot, ám megvéd a további lehetséges csalódásoktól.

Ha jól megnézzük, Evellei Kata első kötete szerves folytatása annak a kortárs magyar lírai tradíciónak, melybe nemzedéktársai közül többek között Áfra János, Deres Kornélia, Ayhan Gökhan, Szöllősi Máttyás, Lázár Bence András, Korpa Tamás, Izsó Zita, vagy a valamivel idősebb generációból példának okáért Krusovszky Dénes költészete illeszkedik. Kiindulópontja alapvetően alanyi, ám az alanyon kívül szinte nincs is más a világban – a *holt terek poétikáját* megteremtve teszi versei világot egyszerre szélsőségesen személyessé és személytelenné, s bár kellő távolságban, de e holt, egyszerre személyes és elszemélytelenedett versterek mögött ott érezhetjük Pilinszky, Nemes Nagy Ágnes, Rába György vagy Lator László, az újtárgyiasság lírikusainak hatását is. Evellei Kata nem tipikus kortárs költőnő abban az értelemben, hogy bár bizonyos szövegeiben megjelennek a nőiségre való utalások, a versek többsége nem gender-szempontból olvastatja magát; nem a nőiség tapasztalata, annak biológiai vagy társadalmi aspektusai képezik a kötet elsődleges tematikáját. Alapvetően intellektuális lírával van dolgunk, ahol az érzelmek is meglehetősen háttérbe szorulnak, s inkább a leíró-analizáló hangvétel dominál, ugyanakkor a szövegek nem mentesek a finom, visszafogott iróniától sem.

Az *Álombunker* meglehetősen ígéretes pályakezdés, melynek szerzője saját generációján belül meglepően érett hangon képes megszólalni, ugyanakkor látszik e költészeten a nemzedékre oly jellemző élményvilág intenzív jelenléte, illetve bizonyos poétikai eszközök, hangulatteremtő képi megoldások következetes használata. E versek illeszkednek egy bizonyos nemzedéki poétikai tradícióba, már ha beszélhetünk ilyenről, s a jövő zenéje, hogy a szerző egy esetleges következő kötetben képes lesz-e valamivel egyénibb, a generációs hagyományhoz immár kevésbé szigorúan kötődő hangnemben megszólalni.

(Budapest, PRAE.hu, 2013, 80 oldal)

## Édes élet a traumák árnyékban is?

Pál Dániel Levente *Hogy élünk, nem hiába*  
című verseskötetéről

Pál Dániel Levente viszonylag ritkán megnyilatkozó költő, a 2013-as könyvhétre megjelent könyve mindössze a harmadik verseskötete hat év alatt. A karcsú verseskönyv voltaképpen nem más, mint a csalódások lírai krónikája, e versbe párolt csalódások ellenére mégis valamiféle megmagyarázhatatlannak tűnő optimizmus sugárzik a kötet szövegein túlról.

A bevezetőre versre plusz négy rövid ciklusra tagolt kötet első egysége a *Vörös halakat vacsoráztunk* címet viselő versblokk, mely tulajdonképpen utazások, bolyongás és a folyamatos önkeresés megverselése – az önkereséshez persze elengedhetetlenül társul az idealizált szerelem, a tökéletes(ként elképzelt) társ keresése is, mely azonban természetesen várat magára. A keresés végpontjaként a lírai beszélő végül egy ellen-utópisztikus, világvégi tájon (talán éppen *Az ember tragédiája* Eszkimó-színében?) találja magát, miként arról a ciklus utolsó verse, a *Milyen élet vagy halál vár az eszkimó asszony ágyában?* című hosszabb prózavers is tanúskodik:

„Maradtam végül, szükségtelennek ítélt bal karom beszórtam,  
és egy régi – nagyanyám mesélte még a hó súlyától  
csendes és nyugodt téli éjszakák imbolygó fedélzetén –  
és egy régi történet búvőkörében indultam  
hó fölött lebegve, átfúrva magam a hatalmas dombokon,  
hogy nyugat felé vagy északon  
talán megtaláljam, megtaláljam talán  
annak a régi mesének eszkimó asszonyát.”

Az ön- és társkeresés negatív, csalódásokkal teli élményének lírai színrevitele után a kötet szinte észrevétlenül siklik át a következő ciklusba, melyben a lírai beszélő látszólag már megtalálta azt, akit keresett – a ciklus nemes egyszerűséggel a *Versék*

egy házasságból címet kapta, s eleinte még úgy tűnik, a házasság, a szeretett nő megtalálása megnyugvással és elégedettséggel tölti el a beszélőt:

*Kitöltöttem a nyomtatványokat,  
Mappába fűztem a rossz döntéseket,  
Kulcsot kivettem, ha meglátogat,  
Legyen mellettem helye, és mellettem  
Élete, szíve és mosolya, álma,  
Legyen az egy, és ne legyen sorszáma.*

– olvashatjuk a *Kis esti gyors* című rövid költeményt, mely az ember és ember közötti kapcsolat már-már túlzottan optimistának ható, idealizáló megverselése. Az idealizált kapcsolat persze hamar szertefoszlik, s a ciklus további verseiből, laza lírai narráció keretében világossá válik az olvasó számára az újabb, talán szükségszerű csalódás, majd az eleinte idillinek láttatott házasság már-már prózai egyszerűséggel történő válásba torkollása. A ciklus utolsó verse már explicit módon utal az egymástól való visszavonhatatlan elidegenedésre és a továbblépés szükségességére.

*„Várni vétek, lábra álltam,  
Hiába rúgtad ki lábam,  
Lehúztam a lista felét,  
Mosoly, kenyér éppen elég.”*

A ciklus záróversének utolsó négy sora a sebzett, csalódott férfi lírai monológja, aki ideálképei megfogalmazása után kénytelen szembenézni a könyörtelen valósággal. Nem omlik azonban össze, sőt: a kötet további lírai megnyilvánulásai közül inkább valamiféle, a felejtést és a talpraállást segítő, ön-védő cinizmus olvasható ki.

A kötet harmadik, *Földrengés után* címet viselő blokkja a trauma utáni állapotot, a világ költői újraértékelését megfogalmazó versegyüttes, a továbblépés lassú és fájdalmas, ám szük-

ségszerű fázisa. A tematikus egység legnagyobb lélegzetű, számvetés jellegű hosszúverse az *Avagy kinek van jó?* című szöveg, mely a magánéleti-szerelmi csalódás traumájának feldolgozása mellett közéleti-politikai kitekintést is tesz, s ugyan nem egészen explicit módon, de mindenképpen reflektál az aktuális magyar közállapotokra is:

*„Így. Ki tudok még ebből  
hozni vmit vagy hátrálni  
vagy szimpatikussá írni,  
szeresse a szív, ami itt  
vagy ne szeresse,  
vagy hagyjuk a szívet,  
vagy hagyjuk az egészséget,  
amit itt nem lenne helyes.*

*Ha szavazok, akkor ne  
Hívogassál, mert ki vagyok  
kapcsolva, én se  
hívogatlak ekkor meg  
akkor csak úgy.”*

Az ön- és magánéleti reflexiókon túl tehát, mondhatjuk némi túlzással, a költő itt *állampolgári reflexiókra* is ragadtatja magát, s az eddig erősen alanyi lírában, ha csupán fozslányokban, a sejtetés szintjén is, de megjelenik egy jól kivehető politikai-társadalmi-közéleti regiszter. Ez a tendencia azonban amilyen hirtelenséggel feltűnik, olyan gyorsan félbe is szakad az alapvetően mégiscsak alanyi költő Pál Dániel Levente verseskötetében, s a ciklus utolsó, meditatív-filozofikus hangvételű versében ugyancsak a szubjektivizmus dominál, amint a költői beszélő végre eljut oda, hogy az átélt – minden bizonnyal azonban szükségszerűen bekövetkező – traumákon túllépjen és tiszta lappal kezdje újra az életét. A *Nyomok* című vers az alábbi lényegretörő sorokban örökíti meg a meglepően mély és őszinte költői önreflexiót:

*„Sétálok egyet, figyelem,  
nyomaim hátha időtlenek.*

*Nem azok, irigység lep el,  
erővel nyomom a lábam,  
olyan nyomot szeretnék hagyni,  
amit a parton nem találtam  
harminc év alatt sem.*

*Olyan nyomot, amit nem mos el az idő,  
homok, víz, idő, homok, víz,  
nők vagy férfiak.”*

A költő nem csupán a világot interpretálja, de egyfajta Szabó Lőrinc-i gesztussal benne szükségképpen önnön magát is. Pál Dániel Levente lírai (el)beszélője amellet, hogy önnön korlátait is felméri, egyúttal egy jól körülhatárolható ars poeticát is megfogalmaz, mely szerint mindenképpen *örök nyomot* kíván hagyni, s a költészet erejével olyan magasságokba emelkedni, melyeket nem érhetnek el a mindennapi emberi élet kisszerű történései, hétköznapi csalódásai és traumái. A költészet célja olyan esztétikai érték létrehozása a nyelv teremtő ereje által, melyek jóval túlmutatnak az ember mindennapjainak szürke, szárnalmasan kiszámítható valóságán. A versszövegekben megszólaló lírai beszélő és az életrajzi én, bár valamilyen szinten egyek – alanyi költészet esetében pedig halmozottan ez a helyzet –, ám szükségszerűen el is különülnek egymástól, ez a törekvés pedig explicit módon tetten érhető a kötet harmadik ciklusában is.

A negyedik, *Átszállás és eltévelyedés nélkül* című versblokk az, amely leghívebben összegzi a kötet címét. A költői önértelemzésen túl immár olyan meglehetősen hétköznapi témák kapnak benne helyet, mint egy férjes asszony elcsábítása, a férfi és nő közötti féktelen szexualitás, a születése óta, harminc éve változásra képtelen személyiség, a lírai beszélő, s általában az ember olyan gyarlóságai, melyeket aligha vetkőzhet le magáról. Itt érhető tetten leginkább az a keserűes cinizmus, mely Pál Dániel

el Levente költészetét alapvetően jellemzi – a traumák, csalódások, az illúziók elvesztése az ember életének szükségszerű velejárói, s a költői beszélő is eljut arra a pontra, hogy konstatálja: ha nem tapasztalta volna meg azt, amit, akkor most nem állhatna itt sokkal erősebben, meglehetősen sok élettapasztalattal felvértezve. Nem tekinthetne bizakodva a jövőbe mindannak ellenére, amin átment, nem lenne esélye és ereje, hogy gyakorlatilag a nulláról építse fel újra életét és konstruálja meg önmagát. A cinizmus ezen foka pedig nem valamiféle megátalkodott, nihilista-egzisztencialista attitűd, miként azt első olvasásra gondolhatnánk, sokkal inkább pusztán jogos és szükséges hozzáállás, mely a traumák átélése után védekező és előrelátó jelleggel kialakul az emberben, s erőt ad neki a folytatáshoz. Azt hiszem, ez az az ösztönös életszeretet, melyről többek között Szálinger Balázs is beszél a kötet fülszövegében. Pál Dániel Levente beszélője a könyv záróversében, mely egyébként annak címadó szövege is, kissé Villonra hajazva vet számot addigi életével, s egyúttal konstatálja is, hogy az élet az átélt és még átélendő csalódások ellenére is alapvetően szép, a dolgok pedig egészen jól vannak úgy, ahogyan vannak, s élni alapvetően talán mégsem hiábavaló küzdelem:

*„S a nők, lehetne róluk is, nem érdemes,  
szépek voltak, olcsók vagy drágák,  
csalfa szellem fűzte láncra őket,  
s mi nyúl-urak és csaholó kutyák  
vidáman ráztuk szaladva körbe  
nőink nyakunkra kötött láncát.*

*Valahogy így, és pénzünk elfogyott,  
egy kislány sírjánál várt a búcsú,  
Tibi nem bírta, ülve könnyezett,  
„Kegyetlen Isten, ez hogy szoptott!”  
Álltunk ott, árnyékunk görbén összeért,  
s tudtuk, hogy éltünk, nem hiába,  
ezt el nem adnánk bármi összegért.”*

Így fejezi hát be Pál Dániel Levente harmadik verseskötetének lírai ön-értelmezését és a világgal, az étellel való számvetését. Optimizmus a pesszimizmusban, édeskés hangvétel a keserűségben. Összességében úgy vélem, a kötet többségében átélhető és szerethető verseket tartalmaz, már amennyire a *szerethető* esztétikai kategóriának minősül. A kötetnek feltétlenül pozitív vonása, hogy semmiképpen sem akar több lenni, többnek látszani, mint ami vállaltan és valójában: egy ember belső (és költői) fejlődéstörténetét és lírai önértelmezését költészetbe öntő alanyi versgyűjteménynél. Ez az alanyiség pedig meglepően őszinte, átélhető, hiteles.

S végül, ami talán a *Hogy éltünk, nem hiába* című kötetet még értékesebbé teszi: Pál Dániel Levente líráján belül nagy előrelépés – sokkal kiérleltebb, letisztultabb, közvetlenebb és kevesebb, olykor öncélúnak ható posztmodern nyelvjátékot, stílusbravúrt használó költészet szólal meg benne, mint a szerző *Sortűz a körkörös éjszakára* vagy *Ügyvezető költő a XXI. században* című korábbi köteteiben. E letisztult, sallangoktól mentes, főként hosszabb-rövidebb prózaversekben megnyilatkozó alanyiség – habár a szerző néhány vers erejéig formai virtuozitását is megcsillogtatja – pedig a fiatal kortárs magyar líra értékes, az olvasói figyelmet mindenképpen megérdemlő darabjává képes emelni a szerző harmadik verseskötetét.

(*Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2013, 66 oldal*)

## A költő sem lép kétszer ugyanabba a folyóba

Gyimesi László *Ez egy másik folyó* című verseskötetéről

Legújabb verseskötetében Gyimesi László méltó módon folytatja azt a fajta költészeti hagyományt, mely korábbi verseskönyveire – s hozzáteendően elbeszélő prózájára – is jellemző volt. Következésképpen kitart a közéleti-képviselési líra tradíciójánál egy olyan korban, melyben erre a fajta nyelvi magatartásformára az irodalom fősodra látszólag kevés hangsúlyt fektet. Az *Ez egy másik folyó* című kötet azonban nem explicit módon, propagandisztikus vagy naturalisztikus képek és / vagy jelmondatok sora által fogalmazza meg mondanivalóját, hanem Gyimesi lírájára oly jellemző módon komplex, finoman szerkesztett képekben, halkszavú lírai megnyilatkozásokban, melyekben egyszerre vannak jelen a tájlíra tradicionális elemei, olykor a (nép)dalszerűség és a mágikus-realisztikus jelleg.

A címadó hosszú, bevezetőként olvasandó gondolati versre, majd öt rövid ciklusra osztott könyv első egysége a *Soros bitókon* című versciklus, melyben mondhatni az emlékezés és szemlélődés versei kaptak helyet. A költői beszélő megidéz, emlékezik és elmélkedik, helyenként mondhatni medítál, s jelenünk visszaszilárdításának díszletei között mintha egy jobb világ eljövételében is reménykedne, ám e remény kétellyel teli, miként az kiolvasható példának okáért a *Csöng a reggel* című rövid versből:

### *Csöng a reggel*

*Körpanoráma  
Napfényes sziget  
A nádtetőkön  
Ébredő tüzek*

*Ha csöng a reggel  
S rádroppan a nap  
Fekete kendőre  
Ne várj madarat*

A második, *A házi végtelen* című ciklusban Gyimesi lírai hőse mintha a kinti világból egy időre visszahúzódna egy benti, biztonságosabb világba, a közéleti-képviseleti vonaltól kissé hátralepve a magánszféra felé fordul, hogy valamiféle átmeneti megnyugvást keressen. Itt is gyakorta filozofál, meditatál, ám nem annyira a köz, a társadalom dolgairól, mint inkább az emberi létezés és a világ általánosabb aspektusairól, a világ és önmagunk megismerhetőségéről és a versírás miértjéről, keresve *a házi végtelent*, miként arra a ciklus címadó verse is utal:

### *A házi végtelen*

*A világ  
Megismerhető  
Végtelen folyamatban  
A házi végtelen lapít  
Megint magára hagytam  
Fiókba zárva kushad  
Nem folytatom dolog van  
A világ  
Megismerhető  
Végtelen folyamatban  
A Holdra város települ  
Mihelyt elmosogattam*

A kötet harmadik nagyobb tematikus egysége a *Nincs titok* című ciklus, mely talán immár explicitebb hangnemben fordul a közéleti-képviseleti tematika felé, a leheletfinom költői képek közé az erős (aktuál)politikai tartalmakat szinte észrevétlenül becsempészve. Persze találunk e ciklusban T. S. Eliotnak, Radnóti Miklósnak, vagy épp Nemes Lászlónak dedikált, az intertextualitás alakzatait sem nélkülöző verseket is, ám itt már határozottan körvonalazódni kezd Gyimesi ars poeticája. Még az első olvasásra meditatív tájverseknek vagy gondolati költeményeknek ható szövegekben is – miként arról talán a ciklus utolsó darabja, az *Acél csillan* című vers is tanúskodik –, nem csupán

a jelen társadalmának visszásságai, de ennél általánosabb üzenet, (összességében meglehetősen negatív és a fejlődést tekintve mindenképp szkeptikus) történelemszemlélet is megfogalmazódik:

### *Acél csillan*

*Ez a puszkagolyó  
Emlék  
Más százezer  
Emlékké akar lenni*

*Szakad török a test  
Nincs történelem*

*A vér felszárad  
Csillog az acél*

*Íme a hagyatékunk*

A *Csak a rész* című negyedik ciklus tovább mélyíti a kötet képviseleti-közéleti vonulatát, egyúttal szembesítve az olvasót egyfajta generális, világméretű törés élményével. Gyimesi László lírai beszélője tömör, súlyos versekben utal a társadalom talán visszafordíthatatlan károsodásaira, az ember által ismert világ töredékességére és esetlegességére. Az emlékezés és a történelem ciklikus, önismétlő volta itt is nagy hangsúlyt kap, s az olykor már-már apokaliptikus képek egy olyan világba vezetnek az olvasót, ahonnan talán nincsen visszaút. A legerőteljesebben talán a ciklus egyik utolsó verse, *Az elveszett város* hordozza a kiábrándultság és visszafordíthatatlanság e súlyos élményét, s implicit módon még talán egy háború utáni pusztítás ellen-utópisztikus rémlátomását is, szembesítve az embert önmaga végső elmagányosodásával, vagy legalábbis annak igencsak reális közelségbe kerülő lehetőségével, melyet egyes-egyedül önnön magának köszönhet:



### ***Az elveszett város***

*Tél van keresd a földet  
Szemben katonák jönnek*

*Köszönts az érkezőket*

*Tél van vadak nyoma a hóban  
Városod van-e s hol van*

*Kattog a magyarázat*

*Csontig fagyasztó szélben  
Hogy bízatsz menedékben*

*Nincs mentség sem bocsánat*

A súlyos, kataklizmatikus kép(zet)eket felvonultató törés-ciklus után a költői beszélő, bár következetes módon *nem lép ugyanabba a folyóba*, kerüli, hogy az önisméltés hibájába essen, a közéleti-képviselési tematikától még mindig nem mentesen, de sokkal szelídebb és idillibbnek ható húrokat penget a kötet utolsó, *Arany hidat a jégmezőkre* címet viselő versblokkjában. Bár mint ha e verseket is visszavonhatatlanul áthatná a pusztulás, a végbe még nem ment, ám lassan és megállíthatatlanul közelgő elmúlás érzete, a szelídebb – főként őszi – tájmotívumok és a fel-felbukkanó (magán)mitológiai elemek a versek alaphangulatát sokkal békésebbé, nyugodtabbá teszik. A tematikus egység egyik legjellemzőbb verse talán a *Csak tudnám* című költemény:

### ***Csak tudnám***

*A hóban rókalábnym,  
beköltözik az erdő,  
fácánok vonulnak,  
a szarvaskirály is eljő.*

*Buszok nyomvályújából  
őzek lefetyelnek,  
torlódó kocsisorok közt  
vadkan teremt fegyelmet.*

*Repedezik az aszfalt,  
s áttör a lucskon-sáron,  
három fa, világnagy.  
Csak tudnám: miért három?*

Gyimesi lírai hőse itt mintha kevésbé tűnne borúlátónak a világot és az emberi társadalmat illetően, s azáltal, hogy nem tudja, s talán nem is akarja megtalálni a választ minden kérdésre, mégiscsak inkább a remény, semmint a rezignáció és az elmúlásba és / vagy az elkerülhetetlen katasztrófába való bele-törődés mellett foglalna állást. A versek közéleti-társadalmi vonulata mellett a költő és / vagy a magánember perspektívája is nagy hangsúlyt kap a szövegekben, s miként azt az utolsó versből, a *Záródal*ból is kiolvashatjuk, minden komolyság ellenére olykor a költői ironia is remek eszköz arra, hogy megtanuljunk elfogadni a minket körülvevő világ negatív aspektusait, s minden elkerülhetetlen szorongás és kiábrándultság ellenére alapvetően mégis optimistán tudjunk tekinteni akár a jelenre, akár a jövőbe:

### ***Záródal***

*Ne lépj rá a versküszöbre!  
Rezedaszó zeng a kertben.  
Hiányoznak még a rigók,  
Bár tervben voltak ketten.  
Szerepelt egy házi tigris,  
Elefánt is, nagy csapatnyi...  
Álmok, tervek. Csattog az ég.  
Elbúcsúznék. Nektek annyi.*

Bár Gyimesi László e versekben nagy utat tesz meg, s a kötet szövegeiben alapvetően nem jellemző tendencia az önismétlés, nagy vonalait tekintve az *Ez egy másik folyó* meglehetősen következetes és egységes versgyűjtemény. A leheletfinom képekbe párolt költői reflexiók a minket körülvevő társadalomról és annak visszasságairól tesznek érvényes és autentikus állításokat – sokszor anélkül, hogy egyáltalán direkt módon megjelenne az ember mint a gondolati-lírai szcénák szereplője –, még ha egy-egy verset újra és újra el is kell olvasni ahhoz, hogy megértsük a látszólag pusztá (pillanat)képekbe, hangulatokba rejtett mögöttes tartalmat, kódolt, ám megfejthető és megfejtendő (aktuál) politikai, szociológiai, történelmi üzenetet. A versek kerülnek a harsány, kampányszerű kinyilatkoztatásokat, sokkal inkább valami józan és szűkszavú bölcsesség árad belőlük. A legtöbb vers olykor még a központozást is teljesen mellőző, dalszerű könnyedséggel áradó, ugyanakkor mégis filozofikus mélységgel és bölcsességgel megszólaló, számos jelentésréteget hordozó szöveg. Az *Ez egy másik folyó* méltó folytatása Gyimesi László eddigi költői-írói munkásságának, melyben a szerző oly módon újítja meg saját költészetét, hogy közben mindvégig hű marad ars poeticájához, s úgy beszél könnyedén, gördülékeny formában és viszonylag kevés szóval a lehető legegységesebb és leg súlyosabb témákról, hogy lírai világreglexiói egyúttal a filozófiai mélységet sem nélkülözik. Mindez folytatása az eddigi, mindig mások helyett is beszélő közéleti-képviseleti irányú költészetnek s valami teljesen új is – *egy másik folyó*, melyben más áramlatok mentén, de lényegüket tekintve ugyanazok az általános érvényű szavak folynak.

(*Littera Nova Kiadó, Budapest, 2013, 80 oldal*)

## A töredékes történet teljessége

Turczai István *Minden kezdet* című regényéről

A 2013-as könyvhétre Turczai Istvánnak prózaíróként való sokéves hallgatása után új, vastkos regénye jelent meg. A *Minden kezdet – a beavatás regénye* című prózamű szokatlan és érdekes olvasmány a kortárs magyar irodalomban, mely véleményem szerint a posztmodern regényepoétikákkal szemben kissé háttérbe szorult lineáris-narratív prózaírás legnemesebb hagyományait eleveníti fel.

A tizenkét fejezetre tagolt regény paradox módon egyszerre sugároz szokatlan pesszimizmust és szokatlan optimizmust. A mű főhőse Azrael, az alig húszéves, romlatlan és idealista fiú, aki bár az elbeszélői sugalmazás szerint felsőközéposztály-beli család gyermeke, a jó anyagi körülmények ellenére családja mégis széthullott, ő pedig alapvetően boldogtalan figura. Szülei elváltak, anyja külföldön él, apja csak az élvezeteknek, a nőknek és az ivásnak hódol, nővére, Sára évekkorábban elköltözött otthonról egy feldolgozatlan családi konfliktus miatt, s olyanira eltűnt, hogy a testvérek öt éve nem is látták egymást. Ennek az állapotnak vet véget a regény bevezetése, amikor is kiderül, hogy Azrael nővére egy vidéki kastélyszálló tulajdonosának élettársa, ezzel párhuzamosan pedig vezető beosztást is betölt az intézményben. Hogy *felkészüljön az életre*, az első egyetemi szemesztere megkezdése előtti nyáron Azrael nővére közreműködésével diákmunkát vállal a Kővár Kastélyszállónál recepciós-ként, s ahogyan az a *beavatás-regények*ben lenni szokott, a fiatalember egy, a megszokottól teljesen különböző, számára idegen világba csöppen.

Turczai István elbeszélése szinte a végletekig realista, még ha néha irreálisnak is tűnik egy-két fordulat: bepillantást enged a nagypolgárság / újjgazdag társadalmi réteg látszólag gondtalan, fényűző és csillogással teli, ám a felszín alatt természetesen intrikákkal, hazugságokkal, olykor félelmetes aljassággal teli világába. Azrael e környezetben nem egészen *idegenként* érkezik,

hiszen voltaképpen maga sem a nulláról kezdi életét, ám recepciós-ként, egyszerű alkalmazottként a hierarchiában mégis jóval a vendégek és a vezetőség alatt áll, hiába nővére látszólagos vezető státusza. Arra is nagyon hamar fény derül, hogy a szálloda kétes erkölcsű, középkorú tulajdonosa voltaképpen „kilóra megvette” a fiú nővérét, Sárát, s a lány nem egyéb a férfi mellett, mint a kötelező csinos fiatal barátnő az öszülő halántékú üzletember mellett, afféle akarattalan biodíszlet. Azraelnek van alkalma megfigyelni, miféle emberek veszik körül, s az őt érő impressziók természetesen a legkevésbé sem pozitívak.

A már-már szinte a pokol tornácára emlékeztető környezetet gyakorlatilag egy-két személy jelenléte teszi valamennyire elviselhetőbbé. A regényben természetesen szinte kötelező jelleggel kibontakozik egy sokáig elfojtott szerelmi szál is Azrael és Gréta, a kastélyszállóban tulajdonképpen végig kifejtetlen beosztásban (hostess? luxusprostituált?) dolgozó és élő gyönyörű, titokzatos ifjú színésznő-jelölt között. A lány nagynénje, az öreg, csupán Muter becenévre hallgató mindenes takarítónő is végig afféle segítő anyafiguraként van jelen a lassan felnőtté váló fiú életében.

Ami a külső történéseket illeti, bár a cselekmény lineárisan halad előre, a végkifejletig viszonylag kevés váratlan fordulat következik be, a hangsúly sokkal inkább a belső, lelki történéseken van, azon, ahogyan Azrael fokozatosan válik egy nyár alatt felnőtt férfivá, azon, ahogyan megismeri az őt körülvevő emberek maszkjait és végül a valódi arcukat. A könyv jelmondata egy, a sorok között többször is feltűnő Seneca-idézet: „*egyforma hiba mindenkinben bízni és senkinben sem.*” Azrael, ha nem is bízik kezdetből fogva mindenkinben, alapvetően a jót igyekszik meglátni még azokban az emberekben is, akiből már első ránézésre is sugárzik a rossz.

Ami a szereplők lehetséges morális osztályozását illeti – hiszen a regény alapvetően arról is szól, hogy egy tapasztalatlan fiatalember megtanulja eldönteni, melyik a jó, s melyik a rossz út az életben –, Sára, Azrael nővére a regény talán egyik legnehezebben megragadható figurája: sem nem jó, sem nem rossz

ember, afféle egyensúlyfiguraként mozog az őt körülvevő velejéig romlott világban. Az öccsét mindennél jobban szereti, alapvetően a jóindulat vezérli, ugyanakkor nem riad vissza attól, hogy érvényesítse az érdekeit, hazudjon, konspiráljon, e téren pedig teljesen a testvére *antagonistájaként* is értelmezhető. Ő az a testvér, aki egyrészt már ismeri az életet, mint olyat, s pontosan tudja, milyen világ veszi körül, ugyanakkor látszólag úgy döntött, *integrálódik* ebbe a világba, s mindennél fontosabb a számára, hogy megmaradjon a nehezen elért anyagi biztonsága. Élettársa, a kastélyszálló tulajdonosa, a látszólag mindenható üzletember, Valter ennél már jóval egyszerűbben leírható, mondhatni szimbolikus figura – könyörtelen pénzember, akinek sötét múltjára és jelenére (fegyvercsempészi karrier a rendszerváltozás előtt, kiterjedt alvilági kapcsolatok, a regény fő megoldatlan rejtélye, majd a szálloda Rudy gúnynevű luxusprostituáltjának eltűnése, mely az elbeszélői sugalmazás szerint nem más, mint leszámolásos gyilkossági ügy...) a könyv számos szöveghelyén történik utalás. Ő testesíti meg azt a társadalmi réteget, mely a politikai rendszerváltás zavaros vizeiben halászva olykor elképesztő vagyonra és befolyásra tett szert, s amelynek tagjai úgy járnak közöttünk, hogy észre sem vesszük őket. Hasonlóan könyörtelen, gyakorlatilag csak negatív tulajdonságokkal rendelkező szereplő a kastélyszálló csupán egykori szolgálati rangja alapján Százados becenévre hallgató biztonsági főnöke, a velejéig romlott exrendőr, akinek bizarr, már-már gyomorforogató előéletére ugyancsak találhatunk utalásokat a regény számos helyén. Az antihősök csak két mozgatórugót ismernek ebben a világban – a pénzt és a hatalmat, s lassan Azrael számára is valamilyen mértékben ismertté válik a felsőosztály látszat-csillogással teli életével párhuzamosan a mindezzel szorosan összefonódó korrupció és szervezett bűnözés világa. Oleg, a szállodába látogató szláv (talán orosz? ukrán?) „üzletember”, Valter „üzletfele” ugyancsak egyszerűen definiálható, szimbolikus figura, aki Valternél és a Századosnál még explicitebb módon testesíti meg a szinte korlátlan hatalommal rendelkező újgazdag gengszterfőnök archetípusát.

Aki látszólag ugyancsak inkább a szerethető szereplők közé tartozik, az a nagydumás, háromszor elvált szállodai úszómes-ter, Maxi, aki már a kezdet kezdetén barátságába fogadja Azrael. Ő az, aki bevezeti a fiatalembert a „férfidolgozók” világba, megtanítja neki élvezni az életet, amennyire csak azt az adott környezetben lehet, s aki idősebb férfiként segít felfedezni a fiatalabban saját erősségeit, no és persze rávezeti, hogy ne féljen a nőktől semmilyen körülmények között, mert azzal eleve a vesztes pozíciójába helyezi magát. Persze a végére róla is kiderül, hogy nem egészen az, akinek látszik, ugyanakkor nagy szerepet játszik abban, hogy Azrael – egyébként nem is olyan lassan, hiszen a regénye kezdete és vége között mindössze két hónap telik el – férfitárst talál és az őt ért traumatikus hatások ellenére többé-kevésbé megtanulja helyén kezelni az őt körülvevő világ dolgait.

A *beavatás* a történetben szimbolikus és konkrét síkon is megtörténik – Azrael egyrészt akarátán kívül a szálloda pincéjében tanúja lesz valamiféle titkos társaság / szervezett bűnözői csoport (?), maszkot viselő titokzatos emberek szexorgiába torkolló beavatási szertartásának (a jelenet egyébként eszünkbe idézheti a *Tágra zárt szemek* című amerikai thriller hasonló maszkos orgiajelenetét), másrészt eme számára hátborzogató élménnyel párhuzamosan szinte anélkül, hogy észrevenné, maga is *beavatottá* –, azaz nem mássá, mint felnőtté válik. Ahogyan az a narrációból egyébként előre sejtethető, a fiatalember Grétával való szerelme – aki ugyancsak nem az, akinek látszik, azaz nem érzéketlen, a férfiak iránta való sóvárgásából gúnyt űző femme fatale, sokkal inkább egy kényszerpályán mozgó, nagyon is érző, önvédelemből az érzéketlenség álarcát viselő fiatal nő – ugyan beteljesedik, ám ez a beteljesedés is csak egyszeri, hiszen Azrael és Gréta látszólag máshol, máshogyan folytatja életét.

Turczi – egyszerűen érdekes és hatásos, ugyanakkor az olvasót kissé talán váratlanul fenéken billentő módon – egyszer csak elvágja az elbeszélés fonalát ott, ahol a mindenkori olvasó választ kaphatna a felmerülő kérdésekre. Mint fentebb írtuk, mindenféle misztikus elem és / vagy mágikus realista vonás mellett

– a főhős végül elnyeri az áhított nő szerelmét, de azt is csupán egyetlen éjszakára, s hogy a kapcsolatnak lesz-e a folytatása, az már ránk van bízva – a *Minden kezdet* afféle valódi kortárs realista regény. Realista, mert nem garantált a happy end, mint ahogyan a minket körülvevő világban semmi sem. A főszereplő, bár elmondhatjuk, hogy eljut valahonnét valahová, a kamaszkorból a felnőttkorba, az idealizmustól a realizmusig, egyáltalán nem állíthatjuk, hogy a regény végére révbe érne, s körülötte minden megoldódna. A romantikus elbeszélések kora úgy látszik, lejárt. Azrael élete tulajdonképpen csak ott kezdődik el igazán, ahol az elbeszélő és az olvasó kényszerűen magára hagyja – tapasztalatokkal és átértékelt világképpel hagyja maga mögött a kastélyszállót, s bár búcsút vesz nővérétől, Sárától, és a szeretett nőtől, Grétától, a búcsú ugyanúgy nincs véglegesnek deklarálva, mint ahogyan a viszontlátás és a folytatás sincs sehol borítékolva. Turczi beavatás-regénye úgy ér véget, hogy nem ér véget – a történet szándékoltan töredékes marad, azon a ponton szakad meg, ahol valamiféle megoldást várnánk. A jó nem győzedelmeskedik, a rossz nem bukik el és nem nyeri el méltó büntetését. A kastélyszálló mögött álló szervezett bűnözői körök lényegében érintetlenek maradnak, s a regény krimiszerű cselekményszála, a luxusprostituált eltűnése (meggyilkoltatása a vezetőség által, mert túl sokat tudott, zsarolta őket?) is elvarratlan marad. A Kővár Hotelben gyakorlatilag minden ott folytatódik Azrael távozása után, ahol abbamaradt. Turczi mesterien döbent rá olvasóit arra, hogy világunk *rohadtul nem a romantikus szélsőségek világa*, mint azt olykor hinni szeretnénk.

Aki persze feloldásra, megoldásra, az értékek valamiféle kiegyensúlyozására vár a regény végére, az csalódhat a műben. A *Minden kezdet* éppen úgy reflektál a minket körülvevő emberi világ túlságosan is emberi oldalaira, romlottságára, felszínességére, pénzcentrikusságára és általános értékvesztettségére, hogy nem fordul szembe a napi realitásokkal, nem kísérel meg a fikció eszközeivel igazságot szolgáltatni. Azraellel sem történik más, mint ami a valóságban megtörténhetne egy hasonló szituációba csöppenő húszéves fiatalemberrel. A történet pont azál-

tal válik teljessé, hogy töredékes – hiszen egy húszéves ember élete még annyi mindent tartogathat, az elbeszélésnek valahol szükségszerűen meg kell szakadnia, ám oly korban élünk, hogy felesleges volna a narráció lezárásával az élet végleges lezárásának illúzióját kelteni bárkiben is.

Érdemes pár szót ejteni a regény nyelvi magatartásformáiról is. Turczi elbeszélési technikája lineáris és gördülékeny, ami miatt a regény olvastatja magát. Stílusa fiatalos, kellően laza, lezser, nem egyszer a kortárs szlenget, az aszfaltmagyart is élethűen és személetesen alkalmazza mind az elbeszélői szövegben, mind pedig – az egyébként gondolatjellel vagy más írásjellel nem jelölt, a narrátori szöveggel olykor szinte összefolyó – szereplői dialógusokban. Briliáns módon alkalmaz olykor (akció)filmes, lektúr- és krimi-elemeket oly módon, hogy bár a regény helyenként utánozni látszik e könnyed, népszerű műfajokat, esztétikai színvonala és mondanivalója ennél azonban jóval mélyebb és összetettebb, mely által akár a kortárs magyar próza jelentékeny alkotásává is emelkedhet.

Értékelhetnénk a regény végkicsengését egyszerűen peszsimistának, hiszen az értékviszonyok korántsem állnak helyre semmilyen formában, az elvileg büntetést érdemlő emberek pedig továbbra is élnek világukat, az ártatlanok pedig olykor anélkül bűnhődnek, hogy bármivel is rászolgáltak volna. E látszólagos pesszimizmus ellenére azonban hangsúlyozandó, hogy bár a főszereplő mélységeiben tapasztalja meg az emberi aljasság és romlottság fokozatait, ő maga, bár világképe gyökeresen átalakul, hangsúlyozottan nem integrálódik ebbe a környezetbe, nem válik olyanná, mint az őt körülvevő figurák többsége.

Bár az alcímben direkt módon, egyértelműen ott szerepel, hogy a *beavatás regénye*, felmerülhet bennünk, voltaképpen a regény műfaján belül miként is érdemes olvasni a művet. Beavatás-regény? Igen, hiszen egy fiatalember felnőtté válásáról szól, aki *beavatás* révén válik férfivá, tanul meg őszintén szeretni és felelősséget vállalni, illetve felmérni, kivel hányadán is érdemes állni az életben. Fejlődésregény? Igen, hiszen az alapvetően szinte még gyermekien naiv és jóhiszemű Azrael, bár sokat

csalódik az elbeszélés kéthónapos időtartama alatt, s talán még egy világ(kép) is összeomlik benne, ám egyúttal sokkal érettebb és erősebb személyiséggé válik, aki ugyan tisztába kerül a dolgokkal, de megőrzi saját belső tartását, s korántsem válik olyan romlottá – egyszerűen erre valahogy adott módon nem képes –, mint amilyenné az őt körülvevő környezet akár könnyedén tehetné volna. Pikareszkregény? Noha ebbe az irányba is mutat, mégsem egészen, hiszen bár az elbeszélő sokat láttatja a külső történéseket, a főszereplő lelkében zajló folyamatok és az elbeszélői szöveggel olykor vegyülő belső monológok ezt a tendenciát valamennyire árnyaltabbá teszik.

Talán egyetérthetünk Szepes Erika *Posztmodern és modern között* című, egyébként Turczi líráját elemző tanulmányának azon, ezúttal talán a szerző prózáiról munkásságára vonatkoztatva is helytálló megállapításával, mely szerint „*Turczi modern költő, aki erős, határozott modern világnézete (...) mellett érzi a posztmodern kor problémáit, fel is dolgozza őket, stílusjegyeket is átvesz. Mégsem posztmodern, de legalább annyira nem neokonzervatív. Egy autonóm világot teremtett.*” Bár a *Minden kezdet* kétségtelenül a posztmodern kor terméke, s rá is világít a posztmodern világ és ember értékvesztettségére, sőt, azzal kíméletlenül szembeállítja olvasóját, a pesszimizmussal együttesen jelen van az optimizmus, a fiatal élet (talán teljesen új) kezdetének lehetősége, ez az elbeszélés módszeres félbehagyása és a további történések bizonytalansága által keltett remény pedig talán még erősebb is, mint a kastélyszálló romlott és gátlástalan mikrovilágának értékvesztettsége által sugárzott pesszimizmus. Bár a regény reflektál a posztmodern kor problémáira, látens módon mégiscsak valamiféle hit rajzolódik ki belőle abban, hogy még a nihilizmus, a pénz, a szexualitás, a pusztán materialitások világában is megőrizhetőek az értékek, ha mást nem, legalább részben.

Mindez által pedig Turczi regénye mindenképpen a modernség irodalmi hagyományához áll közelebb, semmint a posztmodernhez, melynek mint kor(stílus?)nak már pusztán kronológiai okok miatt is része(se). Elég, ha csak értelmezzük a

főszereplő nyilván tudatosan választott, beszélő nevét: az *Azrael* mellett, hogy a zsidó misztikában és az iszlám hagyományban a halál arkangyalának neve is, héberül annyit tesz: *akit az Isten megsegít*, tehát olyan ember, aki Isten szeretetét és kegyelmét élvez, akinek minden körülmények között, minden csalódás, veszteség, trauma ellenében esélye van a megváltásra, az újrakezdésre, sorsa jobbra fordulására. Az olykor kegyetlen realitás a reményt azért nem képes megölni. Turczi István kényszerűen-realisztikusan félbeszakadó, s a töredékesen maradó történet alakulásának további menetét, teljessé tételét az olvasóra bízó elbeszélése ezt üzeni nekünk egy olyan világban, ahonnan látszólag minden érték eltűnt – ám ha jobban körülnézünk és / vagy mélyen magunkba tekintünk a regény elolvasása után, talán láthatjuk, hogy mégsem minden érték veszett oda.

*(Palatinus Kiadó, Budapest, 2013, 350 oldal)*

## Nosztalgikus novellaháromság

### Zsávolya Zoltán *Égi Rozi ideje* című elbeszéléskötetéről

Zsávolya Zoltán rövid elbeszéléskötete három, ugyanakkor mégis szorosan összekapcsolódó nézőpontból – a látszólag mindentudó narrátor mellett egy szereplő-elbeszélő is megjelenik – meséli el ugyanazt a történetet. A történet – bár erősen fragmentált, nevezzük így – első olvasásra annyira nem is hat érdekesnek, sokkal érdekesebb és invenciózusabb az a technika, ahogyan Zsávolya elbeszélésfüzére szép fokozatosan összeáll a töredékekből egy szerves egészzé.

A '90-es évek Magyarországon járunk, valahol Nyugat-Magyarországon (bizonyos utalásokból még az is kiderül, hogy egészen pontosan Győrben, ahová a szerzőt egyébként erős személyes szálak fűzték és fűzik a mai napig), nem sokkal a rendszerváltás után. Jamnitz Géza, a megözvegyült, ugyanakkor világiéletében nagy nőfaló hírében álló, a nyugdíjazás előtti utolsó éveit taposó köztisztviselő látszólag éli megszokott, egyhangú életét baráti italozások, nőkergetés és a kisvárosi élet egyéb szokványos tevékenységei közepette. A főhős életébe – az elsődleges narrátori szólam mellett – legjobb barátja és ivócimborája, a Génusz Laci becenévre hallgató, immár ugyancsak meglelt jogász kissé csapongó leírásain és visszaemlékezésein keresztül nyerünk betekintést. A történet fonala a három elbeszélésen belül kissé lassan bontakozik ki, annyit azonban megtudunk, hogy a cím, azaz *Égi Rozi ideje* nem másra utal, mint hogy a kapuzárasi pániktól szenvedő Jamnitz Géza voltaképpen számára is megmagyarázhatatlan módon szenvedélyes viszonyba kezd a szomszédságában lakó, még huszadik évét sem betöltő, ám kissé abszurd módon már elvált Majnald Rozáliával.

Látszólag még abban sem lenne semmi különös, hogy egy ötvenes évei végén járó özvegyember második virágkorát éli és fiatal barátnője van, tulajdonképpen ez sem számít extremitásnak a megyeszékhely külvárosában található Góré-dűlő lakói között, habár Jamnitz Géza eme kései „becsajozása” kétségtele-

nül pletyka tárgyát képezi barátai és szomszédai körében. Szerelmi története *Égi Rozival* ugyanakkor nem sokkal több, mint színfolt a kisváros unalmas, egyhangú, már-már kilátástalannak és hermetikusan zártnak ható világában. Jóllehet a helyszín deklarálta az ország nyugati része, azaz nem esik messze a „boldog nyugat”-tól, Ausztriától, s még nem olyan régen ment végbe a rendszerváltás, tehát az alapatmoszféra akár derűs, optimista is lehetne, mégis valamiféle fásultság és gépiesség hatja át a szerző által *novellahármasságnak* titulált elbeszélésfüzér belső világát.

Olybá tűnik, a szereplők, köztük Jamnitz Géza és / vagy a szereplő-elbeszélő Gényusz Laci sem annyira hús-vér, jól kidolgozott és komplex eszközökkel körülírható figurák, sokkal inkább típusok, archetipusok. Olyan emberek, akik ifjúságukat, virágkorukat kétségtelenül jóval a rendszerváltás előtt éltek, s egész életüket áthatják a szocialista korszak beidegződései, valamiféle tökéletesen érthető és a kortárs magyar társadalom jelentős részében még mindig élő (hamis?) nosztalgia a Kádár-korszak iránt. Kétségtelenül beszűkült, kiégett figurák, akik már csak zárt mikrokörnyezetükben mozognak otthonosan – Gényusz Laci beceneve éppen a *genius loci*, a ’hely szelleme’ kifejezésből fabrikált frappáns alias, mely éppen arra utal, hogy nagyon ritkán hagyja el otthonát, a megyeszékhelyet, mert ez az egyetlen hely, ahol képes otthonosan mozogni. Nem volt ez másként egészen fiatal korában sem, olyannyira nem, hogy miként az elbeszélésből kiderül, már a jogi egyetemet is a városban végezte. Jamnitz és Laci korántsem a rendszerváltás nyertesei, hanem annak vesztesei közé tartoznak. Bár egzisztenciálisan nem omlottak össze, még tartják magukat, gondoskodnak gyermekeikről is a munka mellett egyre gyakoribbá váló italozásaik közepette, valójában kiégett, boldogtalan emberek, akikben – nem csupán életkoruk okán – valamiféle visszafordíthatatlan belső törés játszódott le. Rozi a maga féltelenségével, érzékiségével és szemtelen fiatalságával éppen e két idősebb férfi ellentéte – talán direkt módon, afféle kötelező ellentpontként ő (is) szimbolizálja az immár rendszerváltás után felnövő fiatal nemzedék gátlástalanságát és életszeretetét, ugyanakkor egyúttal az

országra egyik percről a másikra rászakadó kapitalista társadalom farkastörvényeit, értékvesztettségét, anyagiasságát és nihilizmusát is. Bár az elbeszélésfüzér 1995 körül játszódik, a szerző azt jóval később, a 2010-es évek elején írta, akarva-akaratlanul rávilágítva arra, hogy talán hamis nosztalgiákat táplálunk a „boldog ’90-es évek” iránt. Talán már az elején voltak veszjósló jelek azt illetően, hogy az úgynevezett rendszerváltozás az egyik pillanatról a másikra ránk zúduló demokrácia ellenére nem sok jóval kecsegtet, hogy valami talán a kezdet kezdetén elromlott a folyamatban, s a lendület talán hamarabb kifulladt, mint azt utólag hajlamosak vagyunk felételezni. Ugyanilyen – minden bizonnyal hamis, a korszakot leegyszerűsítő és idealizáló – nosztalgia élt a ’90-es évek emberének fejében a Kádár-korszak iránt, sőt, él sokunkban egészen a mai napig.

Olvasatomban tehát egyéb interpretációs lehetőségek mellett a *novellahármasság* nem más, mint az első (vissza)pillantásra boldog és reményteli 1990-es évek, a rendszerváltás és az azt követő időszak erősen ironikus-szatirikus, helyenként abszurdba átnyúló, ugyanakkor végső soron a realitásokra rávilágító kritikája, pontosabban az ezen időszak iránt táplált tévhitek és hamis nosztalgiák utólagos kritikája a 2010-es évek elejéről. Zsávolva Zoltán egyébként mesterien játszik a korrajzzal, a kulturális és történelmi emlékezettel, azokkal a sztereotípiákkal, melyeket sokan hisznek vagy hinni akarnak mind a Kádár-korszak igencsak ellentmondásos és hazugságokra épülő politikai rendszerét, mind pedig a ’90-es évek meglehetősen zavaros átmeneti időszakát illetően még évtizedek távlatában is. Lényegében Jamnitz Géza maga is ezeknek a sztereotípiáknak, a *hamis nosztalgiában* való hitnek a megtestesítője, s miként a Kádár-korszakból itt maradt afféle élő kordokumentum, aki nem tud és nem is akar haladni a történelem sodrásával, talán már nem is kívánatos személy. Erre utalhat először idő előtti kényszernyugdíjazása, majd egyszerre tragikus és ironikus halála is. A főszereplő nem sokkal éli túl az úgynevezett rendszerváltást, és imádatának tárgya, *Égi Rozi* – aki egyúttal megtestesíti az idősebb férfi görcsös, ám úgy látszik, jogosulatlan és ezáltal beteljesít-

hetetlen vágyát a továbbélés, a második ifjúság, az elrontott élet újrakezdésének lehetősége után – pedig ugyancsak eltűnik vele együtt, talán szerencsétlen baleset, talán egy féltékenységi dráma végpontjaként kibontakozó gyilkosság következményeként. Rozi látszólag megelőzi a fizikai halálban Jamnitz Gézát, ám a lány elvesztésével a férfi gyakorlatilag megszűnik emberként tovább létezni, gyors hanyatlásnak indul, s hamarosan követi is *Égi Rozit* odaát. *Égi Rozi ideje*, a címben megjelölt másfél év nem más Jamnitz Géza életében, mint egy kezdetben látszólag boldog és extatikus időszak, egy végéhez közeledő élet utolsó nagy szerelme, mely eleinte akár az újrakezdés lehetőségét is implikálhatná. Végül nem sokkal később a kezdeti idillből féltékenységgel és irracionális, kóros szorongásokkal teli, sőt, ha lehet hinni a rossz nyelveknek, s persze nem utolsósorban magának az elbeszélőnek, szerelmi gyilkosságba torkolló hatyúdál lesz. Nem csupán egy kisember személyes végjátéka, hanem egy történelmi korszak végérvényes lezárása is. *Égi Rozi*, a jóval fiatalabb nemzedék megtestesítőjének halála pedig egyúttal arra is utalhat, hogy hiába állt be egy látszólag gyökeres változás a történelemben, az az új időszak is, melyhez *ő tartozik*, valamilyen értelemben szintén a kezdetektől halálra van ítélve – tehát ha a személyes sorsokon túl a magyar történelem alakulásának távlataiban gondolkodunk, akkor semmi ok az optimizmusra. A szerző úgy jelöli meg elbeszélésfüzérét, mint *novellahármas-ságot az Időről*, nagy I-vel. Ez az *Idő* pedig úgy tűnik, az igencsak véges egyéni emberi élet idején túl a történelem kollektív, senkit és semmit nem kímélő idejét is jelenti, mely gyökeres fordulatokat hoz magával, e fordulatok pedig nem feltétlenül pozitívak sem az egyén, sem pedig a társadalom szintjén.

Bár az elbeszélésfüzér vége valóban tragikusnak hat, az elsődleges narrátor, majd a Génusz Laci által felvetett alternatívák, s az a szándékoltan ironikus körülményeskedés, mellyel találgatja, hogy voltaképpen véletlen baleset volt-e Rozi halála – mindössze annyit tudunk meg, hogy kigyulladt a ház, a lány pedig bennégett –, vagy pedig, miként azt a környéken gyorsan híresztelni kezdték, s az esemény afféle (kis)városi legendává

emelkedett, Géza először szerelemfáltésból brutálisan megölte, majd rágyújtotta a házat, végeredményben nem kevés humor kölcsönöznek, nevetséges atmoszférát adnak az egész befejezésnek. Az olvasó végül az elbeszélői eszmefuttatásból azt a korábban elhallgatott, s az események értelmezése szempontjából korántsem mellékes tényt is megtudhatja, hogy meglepő módon a lány első férje nem más volt, mint Jamnitz Géza idősebbik fia, aki mindössze húszéves kora ellenére már annyira súlyos alkoholista volt, hogy ifjú felesége kiadni kényszerült az útját, s kissé csélcsep módon gyakorlatilag rögtön az idősebb Jamnitz karjában keresett vigaszt. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy – ha és amennyiben hihetünk Génusz Laci körmönfont eszmefuttatásainak – a végén állítólag Géza kisebbik fia is viszonyt kezdett a lánnyal, de legalábbis megkísérelte azt, és ez volt az utolsó csepp addigra már nyugdíjazott, és szerény nyugdíja kiegészítése véggett a zugkocsmárosságig züllött köztisztviselő poharában, aki, tovább árnyalando a történet tragikus / tragikomikus / abszurd regiszterét, pár hónapon belül súlyos betegségben maga is jobblétre szenderült. A tragédiát és annak abszurditását tovább fokozza még egy, Génusz Laci által csak az utolsó oldalakon felfedett váratlan fordulat, az elbeszélés afféle pofonszerűen csattanó slusszpoénja. Ugyanakkor az egészen addig nyomom követhető ellentmondások tükrében megkérdőjeleződik az elbeszélő megbízhatósága is. Az erősen anekdotázó hangnemben megszólaló szereplő-elbeszélő helyenként mintha nem lenne bizonyos abban, hogyan is zajlottak az események, helyenként pedig mintha szándékosan *félrebeszélne*. Úgy csúri-csavarja az események kronologikus rendjét és a látszólagos ok-okozati összefüggéseket, hogy végül aztán már maga sem biztos abban, mi hogyan is történt, s mi következett miből. Ebből pedig akár az az értelmezési lehetőség is kiolvasható, hogy az egész könyv nem más, mint egy irodalmi játék. Zsávolya Zoltán mesteri mindentudó, majd szereplő-elbeszélői alteregót kreál magának, s már-már Mikszáth Kálmán-i szinten úzi az anekdotázás nemes hagyományát – miként azt Soltész Márton a szöveghez teljesen más szempontok alapján közelítő, ám alapos elemzésében (*Égi Zo-*



li ideje, Vár, 2012/4.) megjegyzi, kavargó elbeszélői nyelvezetével a kötet *a hosszú mondatok poétikáját* valósítja meg. S mindközben a túlzott információmennyiséggel (tudálékossággal?), az ellentmondásokkal, az anekdotázás közepette megteremtődő már-már balladai homállyal kétségek között hagyja az olvasót, rábízva annak eldöntését, miként is történtek az események valójában.

Valódi posztmodern elbeszélés ez, melyben nem csupán a cselekménynek, hanem az írói stílusnak is alapvető jelentésképző szerep jut. Zsávolya – miként egyébként az a szerző korábbi regényeire is jellemző – iszonyúan szeret a szó jó értelmében játszani a nyelvvel. Váltogatja a regisztereket és a hangulatokat, az alapvetően szecessziós hangütés mellett végig ott van a gyilkos irónia és az abszurditás, vagy még inkább valamiféle egészen szélsőséges cinizmus. A sokszor filozofikus-meditatív-szakrális regiszter (legjobb példa erre a Soltész Márton kritikájában is kiemelt, komplex jelentésű, bár a maga szakralitásával együtt elsősorban egyszerre játékosan és már-már botránysosan erotikus konnotációkat hordozó, az *Égi Rozi* nőiségére, szexuális étvágyára, valamint persze a nevére egyaránt utaló rózsablak-motívum) kéz a kézben jár, elegyet alkot a legalpáríbb profanitással. A lélek választhatatlanul egy a maga már-már állati szinten esendő testével. Mondhatnánk: Nietzschével szólva túlságosan is emberi az egész világ, amely a maga egyszerűségében csakúgy, mint a maga komplexitásában elénk tárul az elbeszélésben, miként azt egyébként a szövegben is olvashatjuk egy helyen.

Zsávolya Zoltán *novellahármasságának* egységei nem mentesek az önisméltlésektől, csapongó idősíkváltásoktól, oda- és visszautalásoktól, s bár, miként azt már az elején megemlítettem, mindhárom fejezetben (fejezetek-e ezek egyáltalán, vagy inkább variációk egy elbeszélésre egyazon tollból?) ugyanaz az eseménysor íródik újra, s a történetdarabok olykor szemtelenül töredékesnek hatnak, már-már túl sok mindent a befogadóra bízva, a maguk töredékességében mégis szépen lassan kiegészítik egymást, összeolvasódnak, szerves egészé állnak össze. Bár sok minden afféle balladai homályban marad az elbeszélő haté-

kony narratológiai csavarjainak köszönhetően, s nem lehetünk egészen bizonyosak abban, valóban úgy zajlottak-e az események, ahogyan azt a mindentudó- és a szereplő-elbeszélő – akik talán az újabb csavar kedvéért maguk is bizonytalannak hatnak egyes állításaik valóságtartalmát illetően – tálalja nekünk, a narratíva lényeges elemeit azért kellően érzékeny olvasás révén össze tudjuk illeszteni. Az *Égi Rozi ideje* szellemes, frapáns, értelmezési lehetőségekben és írói stílusbravúrokban gazdag prózamű, mely játszik ugyan az irodalmi hagyománnyal, nyelvvel, a szereplők sorsával és a történelmi emlékezettel a maga módján, e játék azonban a jelenlévő fanyar humor és gyilkos irónia ellenére nagyon is komoly, hiszen olyan kulcsproblémákra mutat rá, mint a ma élő ember a rendszerváltozás előtti és utáni időszakhoz fűződő ellentmondásos, feldolgozatlan viszonya. Úgy vélem, az elbeszélésfűzért olvasva, visszapillantva az egészen közeli múltba nem csupán a '90-es évek Magyarországnak társadalmi-politikai-emberi sajátosságait érthetjük meg jobban, de e közelmúltba való visszapillantás által közelebb juthatunk mostani, 2010-es évekbeli önmagunkhoz is.

(*Kráter Műhely Egyesület, Pomáz, 2012, 162 oldal*)