

Kántás Balázs
ÁRRAL SZEMBEN

Kántás Balázs

ÁRRAL SZEMBEN

Tíz irodalmi (eset)tanulmány



Hungarovox Kiadó
Budapest, 2014



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

A borítón látható fotográfia, valamint a szerző portréfotója
Hegedűs János fotóművész munkája.

© Kántás Balázs, 2014

A Hungarovox Kiadó az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja

ISBN 978-615-5351-77-8

Hungarovox Bt. • 1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 11.
Telefon/fax: 06-1-340-0859 • Mobil: 06-20-585-8212
www.hungarovox.hu • e-mail: info@hungarovox.hu
Felelős kiadó: Kaiser László
Nyomtatás: 3BT Műhely
Műszaki vezető: Burány Tamás
Telefon: 06-1-420-9427

*A könyvet
SZIGETI CSABA
irodalomtörténész professzornak
60. születésnapja alkalmából
ajánlom*



A DIALOGICITÁS ESZTÉTIKÁJA

Kísérlet Paul Celan *Atemkristall* című versciklusának
szövegközeli olvasatára

(Egy készülő doktori értekezés legterjedelmesebb fejezete)

Elöljáróban

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 ciklus darabjaiként, s önállóan is értelmezhető művekként azon kívül is. 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 egész kommentárkötetet a versekhez. Gadamer hitte, hogy Celan versei szinte mindenfajta előzetes háttérismeret, illetve egyéb értelmező szakirodalmi tételek felhasználása nélkül is képesek szólni a mindenkori olvasóhoz, interpretációit épp ezért esszé formájában, tudományos hivatkozásoktól szinte mentesen írta meg. (Más kérdés persze, hogy az uiverzálhermeneutika összegzője saját széleskörű filozófiai és irodalmi műveltségétől nem volt képes eltekinteni, miként erre talán egy értelmező sem lehet képes.)

Többek között részint Gadamer nyomán haladva a dolgozat jelen szakasza is inkább magukból a szövegekből igyekszik kiindulni, mint a rendelkezésre álló korábbi olvasatokból, hiszen maguk a versek, illetve maga a ciklus, mint egész mű talán sokkal többet képesek elmondani, sokkal gazdagabb asszociációkat képesek kelteni az olvasóban, mint bármely róluk előzetesen olvasott és idézett elemző szöveg.

A soron következő rövid elemzések nyilvánvalóan nem vállalkozhatnak arra, hogy a *Lélegzetkristály* huszonegy rövid, ám tartal-

milag annál gazdagabb versének valamiféle végső olvasatára törekedjenek. Arra azonban mindenképpen vállalkozniuk kell, hogy egy bizonyos aspektusból, nevezetesen a versekben jelen lévő dialógus iránti vágy felől olvasva azokat a talán végtelen értelmezési sor egy apró állomásaként hozzájáruljanak ahhoz, hogy valamivel többet értsünk meg a Celan-életmű e figyelemre méltó darabjaiból.

1.

BÁTRAN megvendéghetsz
hóval: gyakran,
mikor a szederfával vállvetve
vágtam keresztül a nyáron,
felsikoltott legifjabb
levele.¹

Rögtön a ciklus első versének² kezdetekor furcsa képbe botlik az olvasó. A hóval való jól tartás/megvendéghetés látszólag paradoxnak hathat, hiszen a hó a ridegség, az elmúlás toposza, ugyanakkor persze utalhat a megtisztulásra, az új kezdet lehetőségére is. Itt a költői beszélő megszólítottához (önmagához vagy az olvasóhoz? – talán mindkettő igaz lehet) intézett mondatával valami olyasmit jelent ki, ami első olvasatra enigmatikusnak tűnhet. Vajon e hó, mellyel lírai beszélőnk megvendéghet, a megtisztulás, az újrakezdés hava volna? Amennyiben e hó nem a megtisztulás, az új élet a régi minden korábbi elemét elmosó hava, úgy hidegsége által a téllal áll metoni-

¹ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

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

² Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, „Who Am I and Who Are You?“, in uő, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 67–147, 70–74.

mikus kapcsolatban – a tél a líra történetének kezdetei óta a halál, a vég toposza. Vajon a költői megszólaló számára immár a halál az, amivel bátran jól tarthatja bárki, s e vers nem más, mint egy halálvágyat megfogalmazó, mindössze néhány soros, epigrammatikus költemény? A vers további sorai talán képesek választ adni a kérdésre.

A költemény látszólag jelenbeli idősíkjához képest a további sorokban megjelenik egy múlt idejű narratíva, amelyet a költői én elbeszél. Az eperfával számos alkalommal vállvetve való átkelés a nyáron utalás lehet a költői beszélő természettel való egyesülésre, mely mintha megidézne az antik költészet pásztoridilljeinek atmoszféráját is. Mind a nyár, mind az eperfa értelmezhetők az élet, a termékenység szimbólumaként. Az eperfa motívuma egyúttal utalás lehet még a tudás bibliai fájára is, melyhez a bünbeesés története köthető. Az eperfa édes, kívánatos, zamatos gyümölcsöt hoz, főként nyáron – azon a nyáron, amin a költő vállvetve vágott keresztül ezzel a bizonyos eperfával. Elképzelhető-e, hogy az épp virágzó, termést hozó eperfa legifjabb levele azért sikoltott fel minden alkalommal, hogy jelezzen valamit, figyelmeztesse a költői megszólalót? Lehetőséges, hogy e felkiáltás voltaképp vészjelzés volt, mely arra utalt, hogy az eperfával a nyáron vállvetve történő átkelés nem más, mint a bünbeesés jól ismert narratívájának egyfajta megismétlése, melyet a költői beszélőnek el kellene kerülnie.

Elgondolhatjuk persze, hogy a vers valami egészen mást is mondhat nekünk, s az eperfa, illetve a nyár pusztán a feltehetőleg boldog, gondtalan, idillikus ifjúság, az élet egy szakaszának megtestesítői. A nyáron való átkelés talán nem egyébre utal, mint arra, hogy az ember ifjúsága még lehet gondtalan, felhőtlen – a nyár az élet nyara, az eperfa pedig a természettel való idealizált egyesülés szimbóluma is lehet. Talán éppen ezzel áll kontrasztban, hogy a megszólított a lírai beszélőt immár bátran jól tarthatja hóval, azaz elmúlással, hiszen valahányszor átkelt a nyáron, az eperfa legifjabb levele – hangsúlyozottan ifjú levélről van szó, mely az öregedés, az elmúlás ellentétéként jelenik meg – vészjelzésként mindig figyelmeztette a közelgő télre, az elmúlásra. A nyár azonban, mint az elbeszélte múlt része, immár véget ért – a költői beszélő a vers *mostjába*, jelenébe szorulva kész belépni a télbe, a hanyatlás stádiumába.

Körülbelül ugyanez az analógia lehet érvényes akkor is, amennyiben a havat mégiscsak a megtisztulás, a bűnök alóli feloldozás havaként értelmezzük. A – sokszoros – bűnbeesés után az eperfa levelének sikolyszerű figyelmeztetése nyomán a költői beszélő talán kész végre szembenézni a bűnbánással és a megtisztulással, még akkor is, ha az újrakezdés lehetőségéért a nyár melegéből a tél hidegbe kell átlépnie.

2.

MEGÁLMODATLANTÓL maratva
veti ki magából az álmatlan, csavargó kenyérföld
az életheget.

Morzsáiból gyúrod
újra neveinket,
melyeket én,
hozzád hasonlatos
szemed ujjaimmal
végigtapogattam
átkelőhely után, hol
hozzád, szájbán izzó
éhséggyertya,
elérhetek.³

³ **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.

A vers bizarr képeket közvetít felénk. A megálmodatlantól maratott kenyérföld életheget vet ki magából. De mit jelenthet mindez?⁴ A megálmodatlan olyan létező, amelyet a jelen keretei között talán még elképzelni, körülírni sem tudunk, még álombeli fogalmaink sincsenek róla, hasonlóan a rilkei névtelen fogalmához. Az álmatlan kenyérföld veti ki magából az életheget. E furcsa metaforák talán nem kevesebbet akarnak mondani, mint hogy a földből/kenyérből – mely mindenképp a termékenység, a születés szimbóluma –, élet, ráadásul hegynyi élet fakad. Valami kezdetét veszi, a megszólított, legyen az bárki is, pedig e kenyérföld és/vagy életheget morzsáiból gyúrja újra a költői beszélővel látszólag közös neveket. A név számos hagyomány szerint nem csupán valami jelölésére szolgál, hanem voltaképpen általa, a megnevezés által létezhet csak a dolog. E neveket azonban újra kell gyúrni – az identitást, mely a vers sugalmazása szerint elveszett, felőrlődött, újra meg kell teremteni. De vajon ez az identitás ugyanaz-e, mely korábban elveszett, vagy valami teljesen új? A válasz nyilvánvalóan sokféle lehet.

Ahogy haladunk előre a szövegben, a költői beszélő a megszólított szemével azonosítja önmagát, ezzel pedig váratlanul metonimikus kapcsolatba kerül vele. A beszélő a neveket újról újra végigtapogatta, hogy megtalálja azt a helyet, amelyen át a megszólított elérhető, átkelhet – paradox módon szemként hiába áll vele valamilyen módon metonimikus kapcsolatban, mégis meg kell küzdeni a vele való egyesülésért, találkozásért. Az út e találkozáshoz pedig úgy tűnik, a neveken, az identitáson keresztül vezet. Ha nincs közös identitás, nincs, ami által néven, közös néven nevezhetjük önmagunkat és egymást, ily módon pedig talán lehetetlen és hiábavaló mindenfajta kommunikáció.

A megszólított – ráadásul – izzó éhséggyertya a szájbán, a száj ráadásul határozott névelővel ál, a németben az *im Mund* pedig jellemzően a beszélő saját száját is jelentheti. Az *éhséggyertya* (Hungerkerze) nem pusztán Celan költői neologizmusa, hanem egy, főként a balkánon elterjedt vallási rituáléra utal, miként arra többek között vonatkozó esszéjében Gadamer is felhívja a figyelmet. Éhség-

⁴ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 74–78.

gyertyát a templom bejáratánál szokás gyújtani, ily módon mindenki láthatja, amint a szülők például azért imádkoznak, hogy távol lévő gyermekük hazatérjen, mintegy utalva a tékozló fiú bibliai történetére. E gyertya a versben is nyilván az éhséget, azaz a valami utáni vágyat jelöli. A megszólított, akinek a költői beszélő metaforikusan a szemével azonosítja magát, egyúttal a beszélő szájában izzó, a beszélő szükségét, éhségét jelző gyertya – egymással duplán is kapcsolatban állnak, a vers talán kissé paradox módon mégis arra irányul, hogy a közöttük való kapcsolat valamilyen módon létrejöhessen. A metonimikus kapcsolat, az egymás részét alkotás ezek szerint még nem elégséges két szubjektum között, hiszen nem feltétlenül történik általa kommunikáció. A beszélő a megszólított szeme, azaz a megszólított általa érzékel, míg egyúttal a beszélő éhségét, sóvárgását, társtalanságát jelöli. Csak a neveken, a közös identitáson keresztül képesek találkozni, e találkozás azonban mindig küzdelem eredménye.

Úgy vélem, a vers sok más egyéb mellett a költő és olvasó, ember és ember közötti találkozás és (eredményes) kommunikáció küzdelmeiről, nehézségeiről képes szólni nekünk, rávilágítva arra, hogy két lélek találkozása és kölcsönös megértése korántsem mindig olyan magától értetődő, mint azt elsőre gondolhatnánk.

3.

A MENNYBOLTÉREM

barázdáiba, az ajtóhasadékba
préseled a szót,
melyből előgördültem,
amint reszkető kézzel
szétvertem felettünk a tetőt
cserépről cserépre,
szótagról szótagra,
odafent, a réz koldustányéron

megcsillanó fény
kedvéért.⁵

A vers megszólítottja olyan szót présel az ajtóhasadékba szorult mennyboltérem barázdáiba, amelyből a lírai beszélő előgördült/kicsavarodott.⁶ A lírai én tehát lényegében a szóból származik – ez pedig azt jelenti, hogy voltaképp egylényegű e szóval – s miért is hatna ez furcsának akkor, ha esetleg a versben megszólaló szubjektum önmagát is költőnek definiálja?

A mennyboltérem nyilvánvalóan az ég pénzermeként való metaforizálása, mely sok mindenre utalhat. A pénz a gazdagság, illetve fizetés szimbóluma, a pénzermének ugyanakkor két oldala van. E mennyboltérem egy ajtó hasadékába szorult – ez az ajtó pedig lehet, hogy nem más, mint a fizikális valóságot és a transzcendenst, az égboltot és a földet összekötő ajtó, mely azonban látszólag nem nyílik ki.

A lírai beszélő lebontotta a tetőt önmaga és megszólítottja felett, s mint az a szövegből kiderül, e tető voltaképpen szótagokból állt – nem más, mint maga a nyelv költői lebontása megy itt végbe, azé a nyelv, melyben mint kommunikációs eszközben a költő csalódott, s amely talán már inkább megakadályozza, semmint elősegíti a két szubjektum közötti kommunikációt. A nyelv felszámolása azonban nem történhet egyik pillanatról a másikra, csupán *Silbe um Silbe*, szótagról szótagra, talán utalva arra is, hogy Celan életműve

⁵ **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.

⁶ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 78–82.

előrehaladtával egyre rövidebb, enigmatikusabb versek keletkeztek, olyan szövegek, melyek megteremteni kívánnak egy olyan, a mindennapi nyelv felett álló költői nyelvet, mely talán képes lehet közvetlenül szólni a másik emberhez.

Mindez a lebontás, felszámolás azért történik, hogy odafent a koldustányér rézfelülete megcsillan hasson. Koldustányér – a vers e szimbólum által valószínűleg továbbviszi a ciklus előző versének gondolatmenetét, mely szerint a beszélő szinte koldusként sóvárog arra, hogy elérhessen a másikhoz, a körvonalazhatatlan (általános?) megszólítotthoz, ezáltal pedig létrejöhessen a két szubjektum közötti kommunikáció. A koldustányér egyszerre profán és szakrális szimbólum – egyfelől az elhagyatottság, a kiszolgáltatottság megtestesítője, másfelől pedig a koldus könyörgése akár imádkozás, a transzcendens megszólításának kísérlete, ezáltal pedig szakrális cselekedet is lehet. Éppen arra a szakralitásra utalhat a *dort oben* – odafent határozó, ahol a koldustányér rézfelülete végül is megcsillan. Talán éppen a mennyboltérem az, amely belekerül a koldustányérba, egyfajta világot jelentő alamizsnaként. A megcsillanás által a profán tárgyat egyszerre valamiféle szent fény tölti el, ha lebontásra kerül végre a szubjektumokat egymástól elválasztó nyelvi börtön, s létrejön végre beszélő és megszólított, költő és olvasó, egyáltalán ember és ember között a találkozás, a kommunikáció. Ez az *oben* talán nem más, mint a rajtunk túl, az emberi felett létező világ, a transzcendens, ahová a költészet, ha talán csak időlegesen is, de képes elvezetni az arra érzékeny befogadót, s ahol a költő végre szólni képes megszólítottjához – bármelyik másik emberhez, aki képes meghallani e halk, szinte már-már elcsendesülő szavakat.

4.

HÁLÓMAT a jövőtől északra
a folyókba vetem, s te
tétován töltöd meg

kőirta
árnyakkal.⁷

A költői beszélő e letisztult öt sorban kiveti hálóját a folyókba – hangsúlyozott a folyók többes száma, tehát e háló egyszerre számos folyóba vetődik ki, a beszélő egyszerre több irányból vár zsákmányt, remélve, hogy valami talán a hálóba akad.⁸ E rituálé egész lényege talán nem más, mint a várakozás – feszült, reményteli, ugyanakkor a celani költészet világaira jellemző komor várakozás. E várakozás a jövőtől északra, *nördlich der Zukunft* történik. De vajon mi található a jövőtől északra? A jelen vagy a múlt, s ahol a költő a meghatározatlan folyók partján várakozik, talán onnét délre található a jövő? Létezik még egyáltalán jövő? Az északi tájakról a hideg, a hó, az állandó viharok juthatnak eszünkbe. Amennyiben az észak bennünk élő képéhez hó társul, e hó talán lehet ugyanaz a hó, mint a ciklus első versében. Az a hó, mellyel a megszólított immár bátran jól tarthatja a költői beszélőt – a megtisztulás és/vagy az elmúlás hava.

Továbbhaladva a szövegben a kivetett hálót az ezúttal is körvonalazhatatlan megszólított tétován tölti meg kövek által írt árnyékokkal. Egy hálóját a folyóba vető halász nyilván halakat, élő entitásokat várna, hogy kivetett hálójába akadjanak. Itt, a jövőtől északra azonban, ahol talán már értelmetlen is megkérdezni, vajon van-e még jövő, halak már aligha akadhatnak a kivetett hálókba, pusztán kövek által írt árnyékok. A kő élettelen létező, a keménység, a merevség, a fásultság költői toposza, mely egyrésztől nehéz, tehát lehúzza a hálót, másrésztől áthatolhatatlan, megfejthetetlen. Ám a hálóba még a köveknek is pusztán az árnyékai, lenyomatai kerülnek – a kövek által írt árnyékok erős iróniát is magukban foglalhatnak, hiszen a beszélő talán még arra sem méltó, hogy élő halak helyett élettelen kövek

⁷ **IN DEN FLÜSSEN** nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

⁸ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 83–86.

akadjanak a hálójába. Még a köveknek is csupán az árnyékát, körvonalát kaphatja meg, s a titokzatos megszólított e kőírta árnyakat is tétován, határozatlanul helyezi el a folyókba vetett hálóban.

Celan költői beszélője – s talán itt érdemes megjegyezni, hogy az *Atemkristall* viszonylag homogén versciklus, melynek darabjai egymással is szoros dialógust folytatnak amellet, hogy önállóan is értelmezhető szövegek – a versekben mintha sóváran vágya rá, hogy a megszólított, e körvonalazhatatlan, talán épp ezért bárkivel behelyettesíthető *te* észrevegye, végighallgassa, s hogy a vers által kommunikáció jöhessen létre a két szubjektum között. A megszólított azonban ez esetben ellenáll minden közeledésnek, hiába veti ki hálóját felé a költő – csupán kövek árnyaival rakja meg a hálót, s még ezt, a kommunikációnak való ellenállást is tétován teszi. Maga a két szubjektum közötti kapcsolat is mintha nehézkesen, vagy szinte egyáltalán nem akarna létrejönni. A megszólított talán elzárkózik mindenfajta kommunikációtól – mindez azonban a jövőtől északra történik, olyan nyomasztó tájon, ahol talán már maga a jövő is értelmetlen, de legalábbis homályos fogalom. Olyan zord költői világ ez, ahol a költő hiába vár – a folyóba vetett hálóját csak kövek árnyai töltik meg és húzzák le a víz mélyére, ahonnét talán már nincsen visszaút.

A folyóból kifogott kövek által leírt árnyékok, a vers központi költői képe értelmezhető a halottak emlékezeteként is, akiket a beszélő megidéz a kövek, pontosabban csupán azok sziluettjei, árnyékai által. A kő lényegénél fogva élettelen létező, ugyanakkor jellegtelen is. A kő-árnyak által szimbolizált halottakat nem lehet egyenként néven nevezni, hiszen Auschwitz tragédiája nyomán emberek tömege ment névtelenül és arctalanul a halálba. Celan e verse éppen ezért úgy állít emléket a halottaknak, hogy névvel immár nem illeti, nem illetheti őket, ám kollektív módon megidézi őket, s talán egyúttal megkísérelt dialógust is folytatni velük, esetleg helyettük beszélni, akik már nem beszélhetik el, mi is történt.

5.

KÉSEI ARCOD ELÉ

lépett magában
az engem is átigéző éjszakák
között valami
elém tűnt, ami egyszer
már járt nálunk,
gondolatoktól érintetlenül.⁹

A megszólított kései arca elé lép valami, ami egyrésztől már járt megszólítottnál és beszélőnél, másrésztől nem érinthették gondolatok. De vajon mit is jelenthet mindez?¹⁰ Amit nem érintenek gondolatok, az szavak által valószínűleg nem is írható le igazán. Bármi is legyen az az *etwas*, még a költői beszélő sem tudja néven nevezni, úgy tűnik, még a költészet nyelve által sem. Pusztán annyi tudható róla, hogy a megszólított kései arca elé lépett olyan éjszakák között melyek a beszélőt is megváltoztatták, tehát feltehetőleg a megszólított is megváltozott valamilyen módon. A megszólított arca úgy tűnik, az elbeszél pillanatban tűnik késeinek – kései időpontot mutatna, mint egy óra számlapja? A megszólított pedig most mintha egyedül lenne. A versben egy narratíva bontakozik ki, illetve kontraszt olvasható ki a viszonylag közeli, illetve a valamivel távolabbi múlt között. Egyszer, korábban már járt *valami* megszólítottnál és beszélőnél, akkor úgy tűnik, a két szubjektum rendelkezett valamiféle közös identitással, most pedig, mikor a megszólított kései arca előtt e létező újra feltűnt, mintha már nem létezne többé a két szub-

⁹ 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.

¹⁰ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 87–89.

jektum közös valósága. De mihez képest lehet egy arc kései? Talán pusztán arról van szó, hogy a közelebbi múlt történései a lírai beszélőt is megváltoztató éjszakák között mentek végbe, s a megszólított arca pedig e kései óra félhomályában látszott. Emellett lehetséges, hogy e valamihez képest megkésett arc a kimerültség, az öregedés, az elmúlás jegyeit viseli magán. Ezen interpretációs kérdés a vers kapcsán nyilvánvalóan nyitva hagyható, esetleg az arc kései mivoltának mindkét értelmezése megengedett.

Felmerül a kérdés, vajon a meghatározhatatlan, korábban gondolatoktól érintetlenül a két szubjektumnál járó valami nem idegenítette-e el egymástól a két személyiséget, s nem alkotnak e már a jelenben külön valóságot? Mint fentebb írtuk, rákérdezni nyilván felesleges, mi is lehet e létező, de vajon természetesnek tekinthető-e a változás, mely a múlt egy korábbi időpontjához képest végbement? Amit nem érintenek gondolatok, az egyrészt néven nevezhetetlen, másrészt azonban talán nem gondolati, hanem inkább érzelmi természetű létező – szó lehet itt a megszólított és a beszélő egymáshoz való érzelmi viszonyának fokozatos megváltozásáról. Egyszer, a múlt egy korábbi pontján e dolog már járt náluk, ám most, a közelebbi múltban a beszélőt is megváltoztató éjszakák között, a megszólított kései arca előtt e valami újra feltűnt, ezáltal pedig talán visszavonhatatlan változás állt be – beszélő és megszólított többé már nem ugyanazok.

Amit nem érintenek gondolatok, azzal talán a gondolkodó szubjektum azért nem is foglalkozik behatóbban, *érinti* gondolataival, mert a jelenléte teljesen magától értetődő. Kérdés persze, vajon a meghatározhatatlan létező a két szubjektumot, a beszélőt és a megszólítottat a mindkettejüket megváltoztató éjszakák közepette tért-e vissza, lett végül érintve gondolatok által, vizualizálódott előttük tisztán. Amire a *gondolatoktól érintetlen* jelző utal, talán nem más, mint egy állapot, mely egyszer ugyan már jelen volt a két szubjektum életében, sőt, talán végig ott lappangott közöttük, csak most, a mindkettejüket megváltoztató éjszakák között vált számukra is nyilvánvalóvá. Ez az állapot lehet a magány, az egymástól való fokozatos eltávolodás, elidegenedés, melyet végül is megérintenek a gondola-

tok, azaz ismertté, tudatossá válik, e tudatossá válás és a rá való reflexió pedig mindenképpen az említett változás folyamatát implikálja.

A változás persze hordozhat önmagában pozitív és negatív konnotációkat, e vers esetében azonban mintha a közös identitás megszűnését, az egymástól való elidegenedést jelentené. A megszólított arca valamihez képest kései – talán ahhoz a pillanathoz képest, amikor még a két szubjektum egy egészet alkotott, és lehetséges volt a közöttük való kommunikáció.

6.

A BÁNATGYORSAKON KERESZTÜL,

a csupasz
sebhelytükör előtt:
a negyven lehántolt
életfa ott öntöztetik meg.

Magányos ellen-
úszónő, te számolod
és érinted meg
mindnyájukat.¹¹

Vajon kik azok, akik olyan gyorsak, mint a bánat, vagy akiket éppen e bánat gyorsít meg?¹² S mit keres a csupasz sebhelytükör előtt

¹¹ **DIE SCHWERMUTSCHNELLEN HINDURCH,**
am blanken
Wundenspiegel vorbei:
da werden die vierzig
entrindeten Lebensbäume geflößt.

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

¹² Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 90–92.

negyven kérgétől megfosztott életfa? Paul Celanról tudható, hogy az *Atemkristall* ciklus verseit negyvenes éveiben, 1964–65 folyamán írta, így a negyven életfa anélkül, hogy mélyebb élettrajzi interpretációba bonyolódnánk, szimbolizálhatja a költő életének éveit, az idő múlását. A bánat talán nem mást, mint magát az idő előrehaladtát gyorsítja meg. A sebhelytükör lehet elszenvedett sérelmekre, konkrét és lelki sebekre egyaránt utaló metafora. A költői beszélő életének fáit most lehántoltan, csupaszon állnak az ugyancsak csupasz sebhelytükör előtt. Az élet teljes valójában, teljes magányban érkezett el ide, erre az állomásra, a bánat által meggyorsított, vagy legalábbis gyorsabbnak érzékelt időn keresztül. De van még vajon valamiféle kiút e rövid vers első strófájának nyomasztó költői képei, a lehántolt, lemeztelenített életfák közül, melyek sebhelytükörben néznek szembe önmaguk visszavonhatatlanul kiszolgáltatott voltával?

A vers második strófájának képei talán értelmezhetőek az első strófa ellenpontjaként. Magányos ellenúszónő kerül a vers világába, aki megszámolja és megérinti a költői beszélő minden életfáját. E magányos ellenúszónő egyúttal a vers megszólítottja is, ellenúszó mivolta pedig minden bizonnyal abban áll, hogy az árral szemben – az idővel szemben? – úszik. Érdekes, hogy Celan ezen versének megszólítottja hangsúlyozottan egy körvonalazhatatlan nőalak, nem csupán egy nemtelen *du*, de vajon ezáltal mindenképpen férfi és nő közötti intim, szerelmi kapcsolatra kell gondolni, vagy ennél általánosabb, pusztán ember és ember közötti viszonyra? A költői beszélő élete a kiszolgáltatottság és a hanyatlás állapotában kerül megjelenítésre, életfáinak kérgét lehántolták, önmagukkal a sebek, sérelmek tükrében néznek szembe – e nyomasztó lelkiállapottal, a hanyatlással úszik szembe az ellenúszónő, aki egyrészt megszámlálja, másrészt megérinti a fákat. Mind a számbavétel, mind az érintés a gondoskodás, a gyengédség jelei. Az ellenúszónő meghatározhatatlan figura, miként az esetek többségében Celan verseinek megszólítottjai, mindazonáltal maga is magányos, egyedüli (einzig) szubjektum, aki az életfák iránti gyengédség által magával a költői beszélővel is szoros, szinte minden mást kizáró kapcsolatba kerül. Az idő múlásának, az emberi élet végességének és hanyatlásának tragédiáját ellenúszó(nő)ként egy másik ember törődése, közeledése képes ellensú-

lyozni. Nem feltétlenül kell tehát kizárólag a szerelemre gondolnunk – a vers ennél általánosabb regiszterben is szólhat hozzánk, többek között arról, mekkora értéket képviselhet az idő múlásával, a sérelmekkel, az élet fáinak kéregfosztottságával ellentétes mozgást végezve a másikkal való közeledés, a két szubjektum közötti kapcsolat és kommunikáció létrejötte.

Az ellenúszó(nő), a másik tekinthető akár az idő áradó mozgásával szemben úszó szubjektumnak is, aki képes és tudja a múltbélit, az elmúlt éveket jelképező lecsupaszított fákat is *érinteni*, a történeteket számba venni. Ily módon ez az árral szemben úszó szubjektum nem is feltétlenül *másik* a beszélőhöz képest, hanem értelmezhető annak alteregójaként is, mint az önmaga elől menekülő élet tézises ellenpontja, aki immár nem menekül maga elől, hanem szembenéz önmagával és az életében addig történt eseményekkel, traumákkal. A vers sugalmazása szerint ebben az esetben nem csupán a másikkal való kommunikáció, de az ön-megértés, önértelmezés is megtörténhet.

7.

A SZÁMOK, kötelékben
a képek végzetével
és ellen-
végzetével.

A rájuk zuhanó
koponya,
álmatlan halántékán
lidércsugarú kalapács
világritmusra mindent
megénekel.¹³

¹³ **DIE ZAHLEN**, im Bund
mit der Bilder Verhängnis
und Gegen-
verhängnis.

Rejtélyes, valamiféle filozófiai igazságot magukban rejtő sorok ezek.¹⁴ A ciklus korábbi verseivel ellentétben e költemény szembetűnő vonása, hogy nincs megszólított, mintha a sorok általános igazságot közölnének, ám nem egy konkrét személynek címzik azt.

A vers a számok említésével indít – ez talán kronologikusságra, az idő lineáris múlására utal, s e számok egy óra számlapján helyezkednek el. Az idő múlását jelképező számok szövetségben állnak a képek végzetével és ellenvégzetével. A képek (Bilder), melyek vizuális ingerek, utalhatnak a világ ember általi képi feldolgozására. Hiszen a dolgokat elsősorban a látvány alapján vagyunk képesek valamilyen módon dekódolni, megérteni – s e látványhoz társul végzet és ellenvégzet. Feltehető, hogy végzet és ellenvégzet súly és ellensúly analógiájára kiegyensúlyozzák egymást, ebből kifolyólag pedig a képek, a világ dolgainak jövője, végzete nem jósolható meg. A számok talán éppen azért állnak szövetségben végzettel és ellenvégzettel, mert minden időben történik, magának a jelenhez képest nyilván a jövőben bekövetkező végzet fogalmának előfeltétele az időbeliség, az egymásutániség, melyet az ember csupán a számfogalom által képes mérni.

A rövid vers második strófájában a számok és a képek fölé boruló koponya egyrészt lehet a halál, az élet végességének, másrészt az emberi elmének, az intelligenciának és a gondolkodóképességnek jelképe. E koponya halántéka álmatlan, azaz mind az elmúlás, mind pedig a gondolkodás megszakítás nélküli folyamatok, az ember így kollektív értelemben sosem alszik, a történeti létezésből következően az emberi kultúrában kontinuus folyamatok mennek végbe. A koponya álmatlan halántékán *mindezt*, azaz talán mindazt, amit e rövid vers magában foglal, a lidércfényes kalapács világütemre önti zené-

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

¹⁴ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 92–94.

be. A lidércfényes kalapács transzcendens szimbólum, mely nyilván az emberen túli világból érkezik – s amit megénekel, kvázi hangja által megteremt a koponya álmatlan halántékán, az a világ ütemére (im Welttakt) történik, tehát nem véletlenszerűen, irányítatlanul, hanem egyfajta zenei szerkesztettség, a világ mozgását meghatározó isteni (?) ritmus szerint. A vers nem megszólít valakit, hanem egyfajta kozmikus, egyetemes igazságot kíván állítani, mely szerint végzet és ellenvégzet egyaránt lehetséges, tehát a történések nem eleve elrendeltek, ám a világ mozgása ennek ellenére nem kaotikus, hanem ütem, rendezettség, meghatározott törvényszerűségek működnek, tehát létezik valami az emberen és a materiális valóságon túli vezérlő erő. Létezik azonban a szabad akarat is, mely szerint végzet és ellenvégzet egyaránt bekövetkezhetnek, pusztán a világütem, a működés rendszerszerűsége, logikája az, ami eleve adott, a döntés azonban az ugyan korlátok között, de lényegét tekintve szabad emberi szubjektum kezében van.

8.

**UTAK KEZED ÁRNY-
törmelékében.**

A négyujjbarázdából
kikotrom magamnak
a kővé dermedt áldást.¹⁵

Szokatlan, teológiai mélységet magukban hordozó sorok.¹⁶ A rövid vers megszólítottja lehet akár Isten, akár általánosságban értett másik

¹⁵ **WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH**
deiner Hand.

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

¹⁶ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 95–96.

személy is lehet, ezen talán felesleges is bővebben gondolkozni. A megszólított kezének árny-törmelékében utak láthatóak – ez nyilván utalhat az emberi tenyér vonalaira, illetve a tenyérjólásból kiindulva a belőlük kiolvasható sorsra, eseményekre is. Az emberi kéz tehát adott esetben jövődöbéli történések, sorsok lenyomatának mintázatát hordozza magában, melyet képesek lehetünk belőle kiolvasni.

A rövid vers utolsó három sorában a költői beszélő kikotorja magának a négyujjbarázdából a kővé dermedt áldást. De minek a metaforája mindez? Az emberi kéz vetéshez, termékeny földhöz hasonlatos. Az áldást a zsidó-keresztény kultúrkörben bizonyos kézmozdulatokkal szokás osztani – a kéz tehát az áldás, a transzcendens hatalmak védelmének, helyeslésének a közvetítő eszköze. E kéz azonban már nem oszt önként áldást – a költői beszélőnek erővel, fáradságos munkával kell kikotornia, kivívnia az áldást, s ez az áldás is megkövült, kővé dermedt. Ami kővé dermedt, annak belső tartalmához is csak erővel, fáradság árán férhet hozzá az ember, tehát ez az áldás kétszeresen védett és rejtett az arra méltatlanok előtt, s még az arra esetleg méltók is csak nagy erőfeszítések árán részesülhetnek belőle. Vajon Celan verse azt mondja nekünk, hogy korunk embere immár nem méltó arra, hogy áldásban, kegyben részesüljön, s ha esetleg mégis, akkor méltóságát akkor is kitartással, hosszadalmas próbatételek árán kell bizonyítania? Az áldás kéz mélyére ázott, megkövült volta talán egyaránt utalhat Isten és ember, illetve ember és ember egymástól való elidegenedésére egy olyan világban, ahol a megszólított másikkal, legyen az akár a transzcendens, akár csupán a másik ember, pusztán óriási küzdelmek árán teremthető kapcsolat, már amennyiben lehetséges még a két szubjektum között bármiféle eredményes kapcsolatteremtés.

9.

SZÜRKÉSFEHÉR

érzés, meredeken
kivájva.

Odahaza, széltől
űzött vízparti sás rajzol
homokmintákat
a forrásdalok füstje felett.

Levágott fül hallgatózik.
Csíkokra szelt szem
mindennek megfelel.¹⁷

A vers bizarr tájra kalauzol minket, ahol sziklaszerű, meredek érzés tárul elénk.¹⁸ Ezt követi egy minden bizonnyal vízparti kép, ahol sás rajzol homokmintákat a forrásdalok füstje felett. Az utolsó sorokban egy levágott fül és egy csíkokra szelt szem szokatlan metaforái tűnnek fel, de mit is üzenhetnek voltaképp nekünk e sorok?

A szürkésfehér, kivájt, sziklaszerű érzés képe talán az emberi érzelmek fásultságára utal. A sás, mely homokmintákat rajzol, élő növény, míg a homokminták nyilvánvalóan élettelenek, így a két kép kontrasztba állítható egymással. A forrásdalok sok mindenre utalhatnak, talán egy mélyből feltörő forrás csobogására, mely dalszerűnek hangzik, vagy éppen az élet eredendő forrásának zenéje az, mely a versben hallható. A homokminták, melyek valamit ábrázolnak, azonban a forrásdalok füstje felett rajzolódnak ki, tehát elképzelhető, hogy e forrásdalok immár elégték. Jelentheti-e mindez, hogy az em-

¹⁷ 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.

¹⁸ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 96–98.

beri érzések egyrészt megkövültek, másrészt pedig a forrásdalok elégeése által valami korábban létező, eredendő tudás odaveszett? Mindezt a kopár létállapotot és az ezt ábrázoló metaforikát talán megindokolják az utolsó sorokban a levágott, illetve csíkokra szelt érzékszervek képei, melyek közül a második, a csíkokra szelt szem talán épp mindannak, amit a vers egészen addig leírt, megfelel, azaz összhangba kerül a kopár metaforákkal. Az utolsó sorok alapján a világ érzékelése, legalábbis valamiféle egészként való befogadása nem lehetséges. A levágott fül hiába hallgatózik, a test egészétől elválva legfeljebb foszlányokat képes meghallani, de értelmezni már ezeket sem képes, tehát lényegében halott. A csíkokra szelt szem ugyanígy csupán a világ szeleteit, töredékeit látja, de értelmezni, egészé rendezni már nem képes őket, tehát tulajdonképp semmit nem lát a világból. Ez pedig megfelel mindannak, hogy az emberi érzések megkövültek, kiüresedtek, a felettes tudás, a forrás, ha volt egyáltalán, elveszett – a világ az ember számára egészként érthetetlen és megismerhetetlen. A celani költészet számára a világ megismerhetetlensége egyfajta tragédia, hiszen ezáltal a másik ember is megismerhetetlen – a vers pedig, mint kommunikációs forma, nem biztos, hogy képes még a szubjektumok között bármit is közvetíteni.

10.

FÖLDRE ÉNEKELT ÁRBOCOKKAL siklanak a mennyboltronsok.

Fogaddal kapaszkodsz
ebbe a hajódalba.

Magad vagy a dalnak
ellenálló lobogó.¹⁹

¹⁹ MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren de Himmelwracks

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Paul Celan egyik sokat elemzett verse ez, mely megírása óta az *Atemkristall* cikluson kívül és belül kiterjedt elemzéstörténetre tekint vissza.²⁰ Mivel kevésbé gondolom, hogy egy újabb kiterjedt elemzés az eddig született kiváló értelmezések után sok újat képes elmondani a szövegről, igyekszem pusztán néhány rövid megjegyzéssel kommentálni azt.

A mindössze hat sorból álló költemény voltaképp egy apokaliptikus látomás, mely az égbolt leszakadását, az elsősorban vallási-eszmei értelemben vett világvégét tárja elénk. A mennybolt roncsai hajóroncsokként süllyednek a föld felé, e süllyedést ráadásul valamiféle ének kíséri. Ez az ének a föld felé irányítja a menny-hajók árbo-cait, tehát a fejük tetejére állítva elsüllyeszti őket. A megszólított, aki talán ez esetben maga a költői beszélő, egyrészt a végsőig kapaszkodik a süllyedéssel talán metonimikus kapcsolatban álló fa-dalba (Holzlied), olyannyira, hogy fogát vájja a fába, másrészt azonossá válik a dalkemény vagy dalnak ellenálló – a *liedfest* melléknév mindkettőt jelentheti – lobogóval. Megítélésem szerint itt inkább a dalnak, a destrukciónak való ellenállásról van szó. A vers talán nem mást üzen nekünk, mint hogy a megszólított, legyen az a költő, az alkotó ember, vagy csupán a megszólításra szenzitív szubjektum általában, mintegy kötelelességszerűen ellenáll az eszmei-szellemi értelemben vett pusztulásnak, a kultúra és az emberiség egyetemes hajótörésének. A széthullással szemben, mint afféle lobogó, a végső-kig jelképezi és védelmezi a szellemi kultúrát és a mennybolt által megtestesített transzcendenst, még akkor is, ha minden hajó vert flottaként süllyed el a fizikai, materiális valóságban. A költő, illetve általában a hívószót meghallani képes ember a felettes értékek őrző-jeként jelenik meg. Úgy vélem, annak ellenére, hogy a transzcendenst mára mindennapjainkból szinte kizártuk, a vers bizonyítékul szolgálhat rá, hogy a celani költészet és a művészet általában nem minden esetben hajlandó lemondani a transzcendens és a materiális valóságon túli értékek iránti igényéről, még akkor sem, ha mindez

Du bist der liedfeste
Wimpel.

²⁰ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 98–100.

időnként széthullani, elsüllyedni látszik. A művészet igyekszik megőrizni azt, ami veszélyben van, vagy ha valami végleg elveszni látszik, adott esetben saját teremtő ereje által megkísérli újra létrehozni.

11.

JÁROMCSONTODDAL halántékfogó

néz farkasszemet.

Ahol beléd vāj,

ezüstös fény gyúl:

te és álmod maradékai –

közeleg

a születésnapotok.²¹

A vers érdekes, nehezen dekódolható költői képpel, halántékharpófogóval (?) indul, mely szembenéz a megszólított járomcsontjával.²² De vajon miért fogja közre a halánték harpófogóként a járomcsontot? Ezen anatómiai metaforák megértése nyilvánvalóan nem egyszerű olvasói feladat, azonban ez alkalommal talán segítségünkre lehet, ha csupán felszínesen is, de figyelembe vesszük Paul Celan életrajzának bizonyos tényeit. Egyrésztől tudható, hogy a költő az *Atemkristall* verseit negyven és ötvenéves kora között, 1963 végétől 1964 elejéig írta. Ha csupán a szerző életkorából indulunk ki és a verset önmegszólító költeménynek tekintjük, úgy elképzelhető, hogy a halántékfogó nem más, mint a költő ősülő halántéka, mely az öregedésre, a lassú elmúlásra figyelmeztetve néz szembe a költő járomcsontjával. Ezt az interpretációs lehetőséget erősítheti az ezüs-

²¹ SCHLÄFENZANGE,
von deinem Jochbein beäugt.
Ihr Silberglanz da,
wo sie sich festbiß:
du und der Rest deines Schlafs –
bald
habt ihr Geburtstag.

²² Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 100–101.

tös fény képe, valamint a megszólított és álma maradékának közelgő születésnapja is. A születésnap ebben az esetben nyilván nem pozitív esemény, sokkal inkább a közelgő elmúlásra figyelmezteti a költői megszólítottat.

Ilyen egyszerű lenne azonban, amit e vers mondhat nekünk, s pusztán az öregedésre, az elmúlásra figyelmeztetné a megszólítottat? Ugyancsak részint életrajzi adatok alapján egy másik interpretáció is kínálkozhat. Ismert tény, hogy Celan élete során több idegösszeroppanást is megért, többek között valószínűleg egyre súlyosbodó depressziója vezetett 1970-es öngyilkosságához is. Életében számos alkalommal állt pszichiátriai kezelés alatt, melynek során depressziójának és szorongásainak enyhítésére sokterápiát is alkalmaztak rajta. Az elektrosokk lényege, hogy a páciens halántékára elektródákat helyeznek, az agyműködést pedig enyhe áramütéssel tompítják. Ebből kifolyólag elképzelhető, hogy a járomcsont nem pusztán a költő ősülő halántékával, hanem a belé maró elektródákkal is szembenéz. A kigyúló ezüstös fény ugyanúgy utalhat az ősülő hajszáakra, mint az elektródák fémes fényére.

Öregedés és örület, születésnap és pszichiátria atmoszférája keveredik e rövid versben, s annak eldöntése, hogy vajon a költő halántéka pusztán ősül-e, vagy a rajta megcsillanó ezüstös fény az elektrosokkra használt fémdrótokra utal, talán ránk, olvasókra van bízva.

12.

JÉGSZITÁLÁSBAN, az

égett kukorica-

csőben, odahaza,

megalázkodva a kései,

kemény novemberi csillagok előtt:

a férgek közötti párbeszéd

a szívfonálba kötve –:

egy húr, melyből, Nyilas,
a te nyílbetűd
süvít elő.²³

A vers az elmúlásra erősen utaló képeket tár elénk – jégdara, kiégett kukoricacső, megalázkodás a konkrétan néven nevezett őszi hónap, a november csillagzata előtt.²⁴ E költői képek nyomasztó atmoszférát teremtenek, s talán valamennyire magukért beszélnek. A jégdara és a kiégett kukoricacső, tűz és jég egymással kontrasztba állítható topozsok, ám itt mindkettő az elmúlást hordozza magában – a novemberi csillagzat alatt a kettő eggyé válik, s a véget mindkettő képviselheti.

A következő sorokban ismételen a hanyatlás képeivel találkozik az olvasó. Férges közötti párbeszéd szövődik a szív fonalába, ez pedig nyilván az emberi test fizikális értelemben vett elmúlására is utalhat. A szív talán még ver, de a férgek már minden bizonnyal arról beszélgetnek, hogyan lakmároznak majd belőle – beszédük belefóródik a szív szövetébe, mintegy beindítva és/vagy meggyorsítva az elmúlást.

Az utolsó három sorban olvashatunk egy megszólítást. A költői beszélő a Nyilas csillagképet szólítja meg, ez pedig nyilván összefüggésbe hozható a novemberi csillagok képével – a Nyilas csillagjegy szülőttei novemberi vagy decemberi születésűek, ebből kifolyólag a kettő biztosan megfeleltethető egymásnak. Celan maga

²³ **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 schwirrt,
Schütze.

²⁴ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 102–104.

1920. november 3-án született, a megszólítás tehát minden bizonnyal önmegszólítás, hiszen maga a költői is a Nyilas csillagjegy szülőtte. Verse zárósoraiban a költő tehát önmagához (is) szól, egy új húrjából pedig az ő nyílbetűje, írása süvít elő. A leírt betű tehát olyan, mint a kilőtt nyílvevő, azaz célzott, iránya van, valamely célpont felé tart. S hová tarthatna a betűk által leírt – főként költői – szöveg, ha nem a másik ember, az olvasó felé? Az utolsó három sor talán értelmezhető a korábbi sorok egyfajta antitéziseként – a költő és alkotása kilőtt nyílként fordul szembe az elmúlással, mely elől a menekülés útvonala egyrészt a művészet, másrészt talán a másik emberrel való kapcsolatteremtés, a kommunikáció lehet.

13.

ÁLLNI a levegőben,
stigmák árnyai közt.

Állni, senkiért, semmiért,
ismeretlenül,
csupán
teneked.

Mindazzal együtt, ami ott belül elfér,
akár nyelv-
telenül.²⁵

²⁵ **STEHEN** im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

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

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

Ismét csak egy sokat idézett és elemzett, mára saját recepciótörténettel bíró versről van szó.²⁶ Mi lehet az, amiről e sorok valójában szólni képesek? A kérdésre persze nem adható egyértelmű válasz, azonban adódhat számos párhuzamos értelmezési lehetőség.²⁷

A mindennel való szembehelyezkedés, a térből és időből való költői kivonulás sorai ezek. A költő és/vagy a vers csupán *állnak*, anélkül, hogy bármihez bármiféle viszony fűzné őket, állnak, senkiért és semmiért, tanúságot téve a művészet önmagáért való létezése mellett. Az időtlenségre, statikusságra utal a kezdőszó, az *állni* (stehen) ige időaspektust nélkülöző főnévi igenév alakja is. Felesleges feltenni a kérdést, ez az állás *mikor* történik, hiszen az időbeliség kategóriája többé nem bír értelemmel. Még a *hol* kérdést is csak óvatosan érdemes feltenni, hiszen mindez a levegőbe vájt sebhelyek árnyékában, egy szinte teljességgel körvonalazhatatlan térben megy végbe.

A vers ezzel párhuzamosan lemond arról is, hogy a kommunikáció eszközeként közvetítsen két szubjektum között – többé nem *mond valamit*, pusztán *áll*, azaz létezik, ám teljességgel önmagába zártan, pusztán saját belső törvényszerűségeinek megfelelően. Teszi ezt *akár nyelvtelenül* – Celan költeménye olyan messzire megy, hogy immár kész lemondani a nyelv médiumáról is, holott a nyelv tradicionálisan a költészet fő médiuma. E versben látszólag nem lelhető fel az *Atemkristall* egyéb verseire jellemző törekvés, mely szerint a költő mindenképp szólni kíván a másik emberhez, s legfőbb célja a két szubjektum között létrejövő kommunikáció beteljesítése.

Feltehetjük persze, hogy kommunikáció mégis létrejöhet azáltal, hogy a vers éppen úgy mond el többet az olvasónak, ha részben vagy egészben visszavonja önmagát, s a csend, az elhallgatás felé tendálva mélyebb értelmezési síkokat nyit meg, mintha explicit módon, didaktikusan próbálna meg valamilyen üzenetet közvetíteni a befogadó felé.

²⁶ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 104–105.

²⁷ Lásd példának okáért Bacso Béla rövid értelmezését, mely az álomszimbolika felől igyekszik olvasni a szöveget: BACSO Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „Mert nem mi tudunk...”, Budapest, Kijárat Kiadó, 1999, 191–200.

14.

ÉBERSÉGTŐL HÁNYKOLÓDÓ álmod.

A tizenkétszer megcsavart,
kürtbe
vésett
szónnyommal.

Utolsó lökést ad neki.

A sziklák közötti
szűk nappalzuhatagban,
az egyre felfelé
kapaszkodó komp:

átkel a sebbé/sebesre
olvasotton.²⁸

Álom és éberség ellentétével indul a vers – az álom az éberségtől hanykolódik, ezután tárul elénk a kürtbe vésett szónnyom.²⁹ E furcsa

²⁸ **DEIN VOM WACHEN** stößigger Traum.

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

Der letzte Stoß, den er führt.

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

Sie setzt
Wundgelesenes über.

²⁹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 106–108.

képeket nyomasztó földrajzi metaforák követik: nappalzuhatagban (Tagsschlucht) felfelé kapaszkodó komp, mely átkel valamin, amit immár sebbé olvastak. De vajon honnét érdemes kezdeni e képek interpretációját?

A költői beszélő a vers kezdőmondatában a *te álmodról* beszél, mely éberségtől hánykolódik.³⁰ A vers további szövege tehát minden bizonnyal nem más, mint ez a bizonyos álom, illetve annak képei. Először egy kürt barázdáiba csavarodott/véssett szónymot (Wortspur) látunk – a kimondott szónak csupán a lenyomata az, ami a kürtben megmaradt, tehát e világban nincsenek ott a szavak, így nem biztos, hogy lehetséges az általuk való kommunikáció. E szónym tizenkétszer csavarodott meg és utolsó lökést kap (?). Talán lehetséges a szónym és a következő költői kép, a sziklák között felkapaszkodó komp egymással való azonosítása is – e komp erőlködik, lassan halad, hogy célba érjen, végül átkel a sebbé olvasott valamin, illetve (az *über/setzen* ige ezt az értelmezést is megengedi) átviszi, szállítja, célba juttatja azt. Amit sebbé olvastak, az már nyilván számtalan olvasáson esett át, azaz valószínűleg régi, ismert szövegről lehet szó. Elképzelhető-e, hogy e sebbé olvasott valami talán egyfajta ősi, szent szöveg, melyet azonban hiába olvastak sebesre, mára érvényét veszítette?

Érdekes és szembetűnő, Celan költészetére jellemző szójáték, mely persze csak németül ragadható meg igazán, hogy míg az *über/setzen* ige elváló igekötővel azt jelenti, valamit valahová átvinni, a túlsó partra átszállítani, illetve átkelni valamin, addig az *übersetzen* ige nem-elváló igekötővel azt jelenti, valamilyen szöveget egyik nyelvről a másikra lefordítani, átültetni. Ily módon a komp metaforája médiumként jelenik meg, mely egyszerre kelhet át a sebbé olvasott szövegen és viheti azt át egyik partról a másikra, akár még a szöveg nyelvről nyelvre fordításának értelmében is.

Talán felesleges is feltenni a kérdést, mi az, amit sebbé olvastak. A szónymmal talán azonos komp célba jut és célba juttatja azt, ami immár sebesre olvastatott, ám ennek ellenére talán még mindig bír

³⁰ Vö. Bacsó Béla elemzésével: BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan két verséről*, in uő, „*Mert nem mi tudunk...*”, Budapest, Kijárat Kiadó, 1999, 191–200.

valamiféle értelemmel. A cél pedig, ahová a sziklák között folyó zuhataggal dacolva az értelmet el kell juttatni, talán nem más, mint a másik ember, aki a versből sugárzó nyomasztó atmoszféra ellenére a költészet szava által még mindig megszólítható lehet.

Az éberségtől hánykolódó álom képe talán megfeleltethető a zuhatagban lassan felfelé kapaszkodó komp metaforájának is. Ebben az esetben megengedhetőnek látszik az az értelmezés is, mely szerint amit a komp magával hoz, az az álom világából származik, ahová pedig átkel, nem más, mint az ébrenlét világa, a tapasztalható valóság. Az álmot és az éberséget szűk mezsgye választja el egymástól, a komp pedig talán olyan dolgokat hoz magával, amelyeket mindenképpen át kell menteni az álom lidércnyomásszerű világából az ébrenlétbe, keresztül kell vinni minden zuhatagon, pusztító elemen, mindezt talán azért, hogy az ember legalább továbbra is embernek nevezhesse magát.

15.

AZ ÜLDÖZÖTTEKKEL köttetett kései,
el-nem-hallgatott,
sugárzó
szövetség.

Hajnalmérőön, aranyozott,
már ott jár együtt-
esküdő, együtt-
kaparászó, együtt-
író
nyomodban.³¹

³¹ **MIT DEN VERFOLGTEN** in späten, un-
verschwiegenen,
strahlenden
Bund.

Das Morgen-Lot, übergoldet,
heftet sich dir an die mit-

Az el-nem-hallgatott, sugárzó szövetség, mely az üldözöttekkel kötött, utalhat a Biblia szerint Isten és a zsidó nép között kötött frigyre az Ószövetségben.³² Ezt támaszthatja alá Paul Celan zsidó identitása is, melyre lépten-nyomon utalások jelennek meg a költő verseiben. A zsidó nép a világtörténelem folyamán üldözötté vált, azonban ennek ellenére megmaradt Isten kiválasztott népeként, tehát a sugárzó szövetség ember és Isten között sosem került elhallgatásra, még akkor sem, mikor ember és ember üldözötte, adott esetben számtalanszor legyilkolta egymást a történelem során. A rövid vers első négy sora talán éppen ezt képes az olvasónak elmondani.

A második strófában furcsa szóösszetétel, hajnal-mérőön/nappalmérőön (Morgen-Lot) jelenik meg, mely ráadásul aranyozott. A mérőön olyan műszer, mely hajóról a tengerbe vetve a vízmélység megmérésére szolgál – e mélységmérő ráadásul aranyszínű, tehát kivételesen csillog, ezáltal pedig elképzelhető, hogy kivételes mélységek mérésére is szolgálhat. Emellett nem elfelejtendő, hogy a mérőön súlyos, ily módon pedig le is húzhatja a mélységbe a megszólítottat, akinek ott jár *együtt-esküdő, együtt-kaparászó, együtt-író nyomában*. A *schwören*, *schürfen* és *schreiben* igén összezsengését, kezdeti s(ch) hangjuk azonosságát a magyar fordításban visszaadni nyilván nem könnyű feladat, azonban ez az egybehangzás is megerősíti az igékhez kapcsolt *mit-* praefixum által kifejezett valamivel való közösséget, együttséget.

A vers megszólítottja, aki szövetségre lépett az üldözöttekkel, talán nem vagy nem kizárólag Istent jelölheti, hanem adott esetben magát a költői beszélőt. Ő az, akinek sarkában ott jár az aranyozott hajnal-mérőön, s aki talán az üldözöttekkel esküszik, kaparász és ír együtt. A mérőön talán tényleg a mélységbe készül magával rántani a költőt, ahol egyfelől várhatja a végzetszerű pusztulás is, másfelől viszont, mivel e mélységmérő a hajnallal, a nappali fénnel áll meto-

schwörende, mit-
schürfende, mit-
schreibende
Ferse.

³² Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 108–111.

nimikus kapcsolatban (a németben a Morgen a holnapot is jelenti), ugyanúgy elképzelhető, hogy általa mintegy kiválasztottként, különleges mélységekben tehet utazást.

A vers nyitva hagyja előttünk, vajon magasztos vagy baljós entitás-e, mely az üldözöttekkel sorsközösséget vállaló, feltehetőleg önmagát (is) megszólító költői beszélő nyomában jár, elképzelhető tehát, hogy a celani költészet általában kopár, világvégi tájain, miként a jelen versben is, időnként kigyúlhat valamiféle fény.

16.

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztaság felett.

Egy fa-
magas gondolat
fényhangot fog: van
még mit dalolni
túl az emberen.³³

A fenti, immár a dolgozat korábbi részében is elemzés tárgyává tett vers mára ugyancsak saját recepciótörténettel rendelkezik, egyike Celan legtöbbet elemzett emblematikus költeményeinek.³⁴ Kétségtelül nehéz róla bármi újat mondani a számos kiváló értelmezés után, épp ezért a legjobb, ha csupán rövid, lényegretörő elemzésre szorítunk.

A mindössze hétsoros vers szürkésfekete, hamuvá égett (?) táj felett, feltehetően a borult égbolt felhőin fonálszerűen áttörő napsuga-

³³ FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

³⁴ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 111–112.

rak intenzív költői képével indít. Ezt követi a fényhangot fogó, fa-
magas, feltehetőleg termékenységet, gyarapodást sejtető gondolat
képe, majd a szentenciaszerű végkövetkeztetés, mely szerint *van
még mit dalolni túl az emberen*. A *Lichtton* (pontosabban a
Lichttonverfahren, Celan e szó rövidített alakját használja) főnév
nem csupán Celan költői szóösszetétele, hanem egy máig használatos
filmtechnika elnevezése, melynek lényege, hogy a levetített filmtel-
kerccsel párhuzamosan hangfelvételt rögzítő magnéziumszalag is
pereg, ily módon a látvány és a hang szinkronba kerülnek, a film
pedig egyszerre optikai és auditív médium. A vers tehát nem csupán
a transzcendens tartalmakra, hanem a XX. század második felében
elterjedő, napjainkra még inkább elterjedt elektronikus médiumokra
is utalhat.

Az emberen túli dallamok lehetnek transzcendens, az ember által
érezhető világon túli tartalmak, azonban bizonyosan lehetséges az
az értelmezés is, hogy e dallamok már egy olyan világból szólnak,
ahonnan eltűnt az ember, helyét az elektronikus technika vagy a teljes
pusztulás (szürkésfekete pusztaság) vette át, vagy legalábbis az em-
ber, ha még létezik is, többé már nem nevezhető embernek.

Eldönthetetlen persze, vajon a költemény az elvesztett transzcen-
dens visszanyerésének igényét fogalmazza meg egy olyan korban,
amelyből az ember száműzte a transzcendens a technológia és a
materiális létezés javára, vagy pedig transzcendens- és embermentes
ellenutópiát kíván elénk tárni. Az olvasónak nyilván szabadságában
áll választani a számos párhuzamos, akár egymásnak ellentmondó
értelmezési lehetőség közül, vagy akár megalkotni saját olvasatát, s
talán éppen ez az, amiért az *Atemkristall* ciklus e figyelemre méltó
darabja újra és újra az értelmezők érdeklődésének középpontjába
kerül.

17.

KÍGYÓFOGATBAN/KÍGYÓZÓ VAGONBAN,
a fehér ciprus mellett,
árvízen
vittek át.

Ám benned már
születésed perce óta
a másik forrás csobogott,
emlékek
fekete fénysugarán át
kapaszkodtál a nap felé.³⁵

Az immár szintén saját recepciótörténetre visszatekintő vers³⁶ való-
színűleg Auschwitz borzalmas élményeinek rögzítéseként is értel-
mezhető, erre utal a *Schlangenwagen* szóösszetétel is, mely lehet,
mint a fenti fordításban, kígyózó vagon, kígyóvonat/vonatkígyó, de
akár kígyókkal teli vagon, de még kígyók vontatta fogat is, ahogyan
azt különböző magyar fordítások, pl. Marno János vagy Lator László
átültetései másként értelmezik. Kinek ne jutnának eszébe azonban a
kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a
Holokauszt borzalmi? – a *Wagen – vagon* szóhoz társítható asszoci-
ációkat minden bizonnyal aligha kell bővebben ecsetelni.

Ma már ismert tény az irodalomtudomány számára az is, hogy
Celan minden bizonnyal ismerte az Orpheusz-mítosz egy középkori
német feldolgozását, melyben megjelenik a fehér ciprus és az özön-
víz motívuma, a *másik forrás* pedig valószínűleg azonos
Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával, A
mítosz-feldolgozás idevágó részlete magyarul így szól:

³⁵ **IM SCHLANGENWAGEN**, an
der weissen Zypresse vorbei,
durch die Flut
fuhren sie dich.

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

³⁶ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i.
m. 113–114.

„A Hádész házában baloldalt egy forrást fogsz látni, amellett pedig egy fehér ciprust. Óvakodj, és ne menj a forrás közelébe! Találni fogsz egy másik forrást is, melynek hideg vize Mnemoszuné tavából folyik elő. (...) Akkor majd inni adnak neked az isteni forrásban, és akkor majd a többi hőssel együtt uralkodni fogsz.”³⁷

Arról, hogy Celan ismerte a mítosz e középkori német fordítását/átdolgozását, többek között a szerző lírai életművének kritikai kiadásából is pontosan tájékozódhatunk.³⁸ A történet szerint Orpheusz *alászáll* az alvilágba, hogy halott kedvesét, Euridikét kimentse és visszahozza az élők közé. A versben Orpheusz néma szereplő, a vers megszólítottja pedig lehet akár Euridiké, akár bárki más, adott esetben még önmegszólító versről is szó lehet. A szöveg kapcsolatba hozható Orpheusz mitológiai bukásával is – a mitikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is Hádészban marad. Lehetséges ugyanakkor, hogy itt egyúttal a művész/Orpheusz megistenüléséről is szó van? Maurice Blanchot szerint az ember csak akkor hozhat létre értékes műalkotást, amennyiben mélység mérhetetlen és felfoghatatlan tapasztalatát nem pusztán önmagáért keresi.³⁹ Orpheusznak szükségyszerűen vissza kell térnie a fényre, a napvilágra, hogy Euridikét pedig szükségyszerűen maga mögött kell, hogy hagyja. Talán nem is azért szállt alá az alvilág mélységeibe, hogy kimentse és mindennapi valójában lássa viszont – sokkal inkább azért, hogy az eredendő sötétségben, a végső elérhetetlenségében lássa viszont, utoljára.

³⁷ Bartók Imre fordítása, lásd: uő, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, 161.

³⁸ „Du wirst im Hause des Hades zur Linken eine Quelle Finden, neben ihr steht eine weisse Zypresse. Hüte dich, in die Nähe dieser Quelle zu kommen! Finden wirst du auch noch eine andere, deren kaltes Wasser aus dem See der Mnemosyne hervorfließt. (...) Dann werden sie dir zu trinken geben von der göttlichen Quelle, und dann wirst du mit den anderen Heroen herrschen!”

Lásd: Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 2005, 723–724.

³⁹ Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2005, 140–145.

Orpheusz vétkezik – a végtelent akarja kimeríteni, az isteneket és a világ törvényeit kísérti, de vétke valahol szükségyszerű és tévedésével maga is tisztában van. Talán Celan versének Orpheusza is ezt teszi – Orpheusz tiltott, kedvese végleges elvesztését implikáló visszapillantása valójában nem más, mint a művész végső áldozata a mű irányába. Mikor a költő Eüridikére pillant, már nem a szeretett aszszonyt látja a maga fizikai valójában – sokkal inkább a mű felé, a mű eredete felé fordul.

Az éjszaka, az alvilág áthatolhatatlan éjszakája elnyeli, magába zárja Eüridikét, pontosabban dalba zárja azt, ami egyúttal meg is haladja magát a dalt.⁴⁰ A kedves nem más, mint áldozat a műalkotás oltárán. Orpheusz (vissza)pillantása egyúttal a szélsőséges szabadság elnyerésének pillanata is, amikor a művész még önmagától is megszabadul, valamint felszabadítja a műben rejlő szentséget. Az írás folyamata – akár a Celan által versbe foglalt trauma megírása – mindig Orpheusz pillantásával veszi kezdetét.

Orpheusz büntetést kap, hiszen megszegte a Hádészak való megállapodást, visszapillantott kedvesére, s egyúttal el is veszítette mindörökre. Ám e büntetés egyúttal jutalmat is magával von, hiszen a szeretett személy, tágabb értelemben minden szeretett dolog feláldozása az értékes, maradandó műalkotás létrehozásának előfeltétele lehet. Ezen áldozat pedig egyúttal talán az amúgy szavakba önthetetlen, le-/megírhatatlan trauma szavakba öntésének, a fényre való visszakúszásnak, az anabázisnak és a produktív, alkotó módon működő emlékezet használatának feltétele is.

A művész bukása Paul Celan költészetében szorosan összefügg a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Orpheusz bukása által a művészet akár sikerrel is járhat, hiszen a mű már voltaképpen magában a mítoszban készen áll.⁴¹ Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangenwagen* kezdetű költeményben Celan tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy változatát idézi meg, akkor ily módon a költő, a huszadik századi (késő)modern/kvázi-posztmodern művész implicit dialógust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és annak szép-

⁴⁰ Maurice BLANCHOT, i. m. uo.

⁴¹ Vö. BARTÓK Imre, i. m. 161.

ségeszményével. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása után valami olyasféle művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kígyózó vagonban való előzetes utazás – után a viszonyított ponthoz képesti művészetet meghaladni is képes. A *katabázis*, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul – általa sokkal inkább a borzalom megtapasztalásáról van szó, hiszen a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A katabázis után ott csobog a művész lelkében másik forrás, az emlékezet forrása, melynek útján az *emlékezet sugárán* a művész/a költő/Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva *a nap felé kapaszkodik*. A napfényre való felkúszás költői képe mindenképpen párhuzamba állítható az *Atemkristall* ciklus előző versével, *Fadensonnen*nel, ahol a napsugarak szintén a szépség pusztítás utáni újbóli megjelenésére is utalhatnak. A katabázist, az alászállást szükségszerűen anabázis, a felszínre való visszatérés követi. Állíthatjuk-e tehát, hogy a katabázisból való visszatérés mégiscsak lehet az elveszített, elpusztultnak hitt művészi szépség egyfajta újra-megtalálása? Értéket, esztétikumot képviselhet-e, ha a művész és a művészet túléli a pusztítást, még ha bizonyos módon újra is definiálódik minden? Talán tartható álláspont a vers kapcsán, hogy e szöveg aktualizálni kívánja a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet, új definíciót kíván adni neki. Értelmezzük az *Im Schlangenwagen* című verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva – miként arra a későbbiekben még sor kerül majd –, akár valamely általánosabb horizontból kitekintve, a szövegből mindenképp kiolvasható a trauma által az emlékezetbe vésődött borzalom, illetve a lélekben felfakadó másik forrás, az emlékezés, mely talán erőt adhat a fény felé kapaszkodáshoz, ezáltal pedig valamiféle újakezdethez.

18.

PÁNCÉLBARÁZDÁK, tanúhegyek,
törlés-
pontok:
a te földed.

A dőlésmutató mindkét
pólusán, olvashatóan,
a te száműzött szavad.
Északigaz. Délfényes.⁴²

Geológiából kölcsönzött metaforák, ismételten csak kopár tájak uralják e rövid, mindössze kétszer négy sorból álló vers világát.⁴³ A *páncélbarázdák*, a *tanúhegyek* és a *törléspontok* első olvasásra nem egyértelműen dekódolható szóösszetételek, ám a harmadik sor végén álló, a negyedik sort bevezető kettőspont hamar világossá teszi, miről is van szó: a megszólitott földjéről, a barázdált páncél/földkéreg és a tanúhegyek pedig feltehetőleg sziklás, egyenetlen, kopár, talán növényzettől is mentes tájra utalnak, mely mintegy páncéllként veszi körül a földet. Ez volna az első strófa – egy kopár, élettől mentes, sziklás táj képe, mely ugyanakkor a vers megszólitottjának mintegy otthonául is szolgál.

A következő, szintén pusztán négy sorból összeálló strófában megjelenik egy iránytűhöz hasonló műszer, a *dőlésmutató* (Klutfrose), mely geológiai mérésekre szolgál, és szintén van északi, illetve déli pólusa. E dőlésmutató mindkét pólusán ott áll olvashatóan a megszólitott száműzött szava – a száműzöttség bizonyosan összefügg a kopár, kihalt tájjal, azaz e szót nyilván ide száműzték, s talán metonimikus kapcsolatban áll a megszólitottal, hiszen az első strófa által sejtetett sziklavilág *az ő földje*. A száműzött szó ráadásul *északigaz* (nordwahr) és *délfényes* (südhell), tehát mindkét póluson

⁴² HARNICHSTIERNEN, Faltenachsen,
Durchstich-
punkte:
dein Gelände.

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

⁴³ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 115–119.

pozitív, magasztos jelző társul hozzá. E szó egyszerre igaz és fényes, ragyogó, hasonlóan az isteni kinyilatkoztatás szavaihoz. Elképzelhető-e, hogy voltaképp Isten az, aki és akinek a szavai *ide* száműzettek az emberi világból? Vagy a költői ismét pusztán önmagát szólítja meg és saját szavait burkoltan az isteni kinyilatkoztatás szavaihoz hasonlítja? A kérdés nyilvánvalóan nyitva marad előttünk. Elképzelhető azonban, hogy a költészet szava annak ellenére, hogy a mindennapok világából az önreflexív vers zárt világába került száműzésre, továbbra is fenntartja magának a jogot, hogy *igazat szóljon*, mindezt pedig ragyogva, akár transzcendens tartalmakat közvetítve tegye.

19.

SZÓKITÖRÉS, vulkáni,
tengerelnyelt.

Odafent
az ellenteremtmények
örvénylő tömege: itt ők
bontanak zászlót – képmás és utánzat
lép át hiába az időbe.

Míg szemétre nem veted
a szóholdat, ahonnét
a csodaapály közeleg
és a szívforma kráter
meztelenül tanúskodik
a kezdetek helyett,
király-
ivadékoknak.⁴⁴

⁴⁴ **WORTAUFSCÜTTUNG**, vulkanisch,
meerüberrauscht.

Oben
der flutende Mob
der Gegengeschöpfte: er

A vers vulkáni, ugyanakkor tenger által elnyelt, feltehetőleg tenger alatti *szókitörés* (Wortaufschüttung) képével indít – a szavak tehát lávához hasonlóan törnek fel a mélyből.⁴⁵ Ezt követi egy apokaliptikus képsor, mely *odafent* játszódik, feltehetőleg az égben, a transzcendens világban. *Ellenteremtmények tömege* (Mob der Gegengeschöpfte) bont zászlót, majd *képmás és utánzat lép hiúan/hiábavalóan* (eitel) *az idő felé*. Mindezen költői látomások előzménye a szavak feltörése a mélyből – az ellenteremtmények tömege talán azonos a mélyből feltörő szavak tömegével. A *képmás* (Anbild) és az *utánzat* (Nachild) filozófiai fogalmak, s talán arra utalnak, hogy a szavak csupán pontatlanul, silány és szegényes utánzásként képesek leképezni a világot, általuk pedig nem közvetíthető mélyebb tartalom – a kitörés, az áradat, a kaotikus-apokaliptikus örvénylés talán nem másutt, mint a nyelvben megy végbe.

A harmadik szakasz mintha egyfajta antitetikus viszonyban állna az első két szakasszal – a költői beszélő itt is elkezdi megcsófolni a szóholdat, aki míg szemétre nem veti a *szóholdat* (Wortmond), addig történnek az első két szakasz által vázolt apokaliptikus események. Ám a szóhold felől *csodaapály* (Wunder Ebbe) közeleg, illetve *szívformájú kráter tanúskodik a kezdetek helyett, királyivadékoknak*. Olybá tűnhet, e szokatlan képek ellentétben állnak a szókitörés és az ellenteremtmények kaotikus áradatával – a szemétre vetendő szóhold felől csodás apály közeleg, és talán éppen a szókitörés örvényei azok, amelyek elapadnak, lecsendesülnek. Az apály, a lecsendesülés által

flaggte – Abbild und Nachbild
kreuzen eitel zeithin.

Bis du den Wortmond hinaus-
schleuderst, von dem her
das Wunder Ebbe geschieht
und der herz-
förmige Krater
nackt für die Anfänge zeugt,
die Königs-
geburten.

⁴⁵ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 119–121.

azonban egy szívformájú, tehát érzéseket magában foglaló kráter tanúskodik a kezdetek helyett. A kezdetekhez képest minden átértékelődik, megváltozik, a tanúskodás pedig a királyi leszármazottaknak szól. De ki a megszólított, és kik e királyivadékok? A szóból lévő hold apályt kelt a szintén szavakból álló, örvénylő tengeren, metaforikusan éppen úgy, mint a valódi Hold a Föld tengereiben. A szó azonban e költői világban mintha valami közvetítőképtelen, elvetendő elem lenne, melytől mindenképp meg kell szabadulni. A megszólított éppúgy lehet Isten vagy valamiféle transzcendens erő, miként a másik ember vagy maga a költői beszélő. A szó, és itt gondolhatunk talán a mindennapi nyelv szavaira, alkalmatlan arra, hogy bármit is kifejezzen, épp ezért a költészetnek túl kell lépnie rajta. A királyi leszármazottak azok, akiknek a tanúságtétel, mely immár nem szavak által történik, szól. Ők talán azon kiválasztottak, akik a nyelv szavainak e lecsillapodása (önfelszámolása?) után részesülhetnek valamiféle nyelven túli közlésből, élményből. Talán csupán a költők azok, akik a költői szó birtokosaként részesedhetnek e kiváltságban, amit a mindennapok nyelvének meghaladása jelent, talán mindenkit is érthetünk e királyi leszármazottak alatt, akik szenzibilitásuk által képesek valamit megérteni a költészetből.

Celan e verse, a ciklus egyik utolsó darabja kozmikus költői képeivel, szinte apokaliptikus és egyben genezisszerű metaforáival megint csak látszólag borzalmakkal teli tájakra vezeti az olvasót – ám e borzalmakkal párhuzamosan a vers mintha új rend kialakulását is sejtetné, amelyben talán megtörténhet egyfajta közvetlen, a mindennapi nyelv felett álló kommunikáció költő és befogadó, szubjektum és szubjektum között.

20.

(**ISMERLEK**, te vagy, aki meggörnyedt, mélyen,
én, akit keresztüldöftek, itt állok, neked alárendelve.
Hol lángol a szó, mely mindkettőnkért tanúskodhatna?
Te – teljes valódban. Én – teljes tébolyom közepette.)⁴⁶

⁴⁶ (**ICH KENNE DICH**, du bist die tief Gebeugte,
ich, der Durchbohrte, bin dir unertan.

Mindössze négy sor, zárójelek közé szorítva, a ciklus két végső, a többihez képest viszonylag hosszú verse között.⁴⁷

A költő azt állítja, ismeri a megszólítottat, aki a német eredetiben hangsúlyozottan nőnemű, s aki mélyen meggörnyedt, míg ő, a beszélő, akit átdöftek, neki alárendelve áll. Jelentheti e mindez azt, hogy a költő teljesen kiszolgáltatja magát az olvasó előtt, egyrészt azért, hogy versei révén saját tudatának, lelkének legmélyebb tartalmait tárja elé, másrészt pedig költeményeit a szabad interpretáció önkényének rendelkezésére bocsátja? A harmadik sorban feltevésre kerül a kérdés, hol lángol a szó, mely mind a beszélőért, mind a megszólítottért, mind a költőért, mind a befogadóért képes tanúságot tenni? A választ azonban a költő és a vers nyilván nem képes megadni, mivel talán nem is létezik. Nem biztos, hogy egyáltalán kimondható olyan szó, mely képes tanúságot tenni mind a költőért, mind az olvasóért. Miként a vers utolsó sora írja, míg a megszólított teljes valójában áll, addig a beszélő teljes tébolyban, azaz inkább tébolyként áll, mivel a Wahn főnévvel azonosítja magát, mely egyaránt jelent *elvakultságot* és *örületet, tévhitet*. A költő tehát lényegében örületként, irracionális tévképzetként azonosítja önnön létezését – költő és olvasó közül csupán az olvasó lehet teljesen *valós, igaz* (wahr), hiszen maga a materiális, fizikai valóságához is kötődik, míg a vers által megszólalt költő talán eggyé válik saját fiktív szövegével s magát az önkényes értelmezésnek és a félreértés veszélyének kitéve feláldozza önnön igazságát és valóságát. Ő maga, és amit mond, pusztán illúzióvá, az örület és a képzelet szüleményévé válik, legalábbis a materiális világ keretei között. A materiális világ embere azonban szinte kizárta életéből a transzcendenst, emiatt pedig amit a költészet bizonyos esetekben megkísérel közvetíteni, számára valóban hagymázos locsogásnak, az örület szüleményének hathat. E két hosszabb vers közé ékelt, pusztán zárójeles kommentárként megszólalt négy sorban Celan beszélője mintha egy pillanatra lemondana a költészet esetleges igazságértékéről – azonban a vers talán pont azért képes

Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?

Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn.)

⁴⁷ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 122.

felettes igazságot megfogalmazni, hogy magát a mindennapi nyelvből visszavonva igyekszik megteremteni saját valóságát, melyen belül *igaz* lehet akkor is, ha a mindennapi nyelv keretei között nem feltétlenül bír igazságértékkel.

21.

NYELVED szélsugarától
félresöpörve,
az áltapasztalat zagyva
fecsegése – a száz-
nyelvű én-
vers, a nincs-vers.

Örvény-
lően,
szabadon,
ösvény az ember-
forma hóban,
vezeklőhavon át, a
vendégszerető
gleccserszobákhoz és –asztalokhoz.

Mélyen
az időszakadékbán,
lép-
sejtjégnél
ott vár, a kristálylélegzet,
megdönthetetlen
tanúsításod.⁴⁸

⁴⁸ **WEGGEBEIZT** vom
Strahlenwind deiner Sprache
Das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

A megszólított nyelvének szélsugara félresöpri az *áltapasztalat zagyva fecsegését* – a *száznyelvű én-vers* (hundertzüngige Meingedicht) *nincs-vers*sé (Genicht) lesz, feltehetőleg azáltal, hogy terjedelmének fokozatos csökkenése révén az elhallgatás felé tendál, ily módon pedig szinte kiszikkad belőle a beszélő szubjektum, a száz nyelven szóló én-vers elhallgat, ám ezáltal talán éppen hogy sokkal többet képes elmondani.⁴⁹

A vers második strófája hófúvásban jeleníti meg a nyelvet jelentő metaforákat – az emberformájú hóban ösvény látható, mely gleccserszobákhoz és -asztalokhoz vezet, olyan helyre, ahol a felesleges elemektől megtisztított nyelv (?) – erre utalhat a hó- és jég-metaphorika – már képes vendégül látni az embert, többé nem elidegenedve tőle. Persze nyilván itt sem a mindennapok nyelvéről van szó, hanem pusztán a vers által megszólaltatott költői nyelvről, melyet a beszélt/természetes nyelvtől eltérő szabályok uralnak. A havas táj és a gleccserszobák jelenthetik a felesleges metaforáktól megtisztított, szűkszavú, ám ezáltal mégis magasabb tartalmakat közvetíteni képes költői nyelvet. A *vezeklőhó* (Büßerschnee) összetétel utalhat a nyelv mintegy bűnösként való megtisztulására, átalakulására.

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

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Waeneis
Wartet, ein Atemkristall,
Dein unumstößliches
Zeugnis.

⁴⁹ Gadamer elemzésének vonatkozó részét lásd: Hans-Georg GADAMER, i. m. 123–126.

A harmadik strófa képei immár egy *időszakadék* (Zeitenschrunde) mélyére kalauzolja az olvasót, ahol lépsejtszerű jégnél (ugyancsak a megtisztult/megtisztított nyelvben?) ott vár a költői beszélőre a *lélegzetkristály*, a ciklus címadó összetétele, mely nem más, mint a megszólított *megdönthetetlen tanúsítása*. De mi is voltaképp a lélegzetkristály? Egy, a havas, fagyos tájban, a nyelvben kristályossá fagyó kilélegzett levegő, a megszólított lehelete? Esetleg egy valaki más által kilélegzett, a hópehelyhez hasonló kristályszerkezet? A lélegzetkristály önmagában paradox jellegű szóösszetétel, hiszen a lélegezet légnemű, míg a kristály nyilván szilárd halmazállapotra utal. A lélegzet Celan költészetében számos helyen az alkotás, a költészet metaforájaként jelenik meg, a vers pedig mintegy a költői kilégzés terméke. A lélegzetkristály talán nem más, mint a kilégzéskor, elkészülésekor megszilárduló, kikristályosodó költemény, mely mintegy megfagy a radikálisan megtisztított, havas tájjá változott költői nyelvben. E lélegzetkristály a megszólított *megdönthetetlen tanúsítása*, ugyanazé a megszólítotté, akinek nyelve szélsugárként félresöpri az áltapasztalat fecsegését – azaz megteremt egy olyan nyelvet, amelyben már nincs helye fecsegésnek, felesleges megnyilatkozásoknak. A lélegzetkristály maga a tiszta költészet, mely a művészet önmagában való értékéért, autonómiájáért megingathatatlanul tanúskodik. A megszólított ez esetben is értelmezhető önmegszólításként, hiszen mindenekelőtt a költő az, aki a nyelvben, a nyelv által cselekszik, végez műveleteket, hoz létre valóságokat. A lélegzetkristály olyan kimondás (kilégzés) által teremtett szilárd költői valóság is, mely egyszerre materiális és immateriális.

A vers egésze, hasonlóan a *Szókitörés – Wortaufschüttung* kezdetű költeményhez voltaképpen a (költői) nyelvről és az általa kommunikálható tartalmakról tesz állításokat. A ciklus címe tulajdonképpen maga a versfüzér egyfajta végpontja, maga a költészet, melyhez a beszélő a huszonegy egymásba kapcsolódó vers kopár tájain jut el. Látszólag magányos, azonban időről időre, versről versre felbukkan az az általános, körvonalazhatatlan megszólított, aki lehet maga a költő, a mindenkor olvasó, de akár Isten vagy maga a nyelv és/vagy a költészet is. Celan beszélője az apokaliptikus tájakon, a nyelv dzsungelén, pusztaságán, sziklás hegységein és hófödte tajgáin ke-

resztül elérhet mind az olvasóhoz, mind Istenhez, mind pedig önmagához. Az út végén ott várja a lélegzetkristály, mely már önmagában, *megdönthetetlenül* tanúsítja, hogy a viszontagságokkal és kétkedéssel teli költői utazás voltaképpen célhoz ért. Csak rajtunk, olvasókon múlik, követjük-e a költőt e viszontagságos útra, engedjük-e, hogy a legbizarrabb tájakon át végül elérjen hozzánk, illetve akár mi magunk elérjünk hozzá, általa pedig közelebb kerüljünk önmagunkhoz is.

Összegző megjegyzések

Paul Celan e huszonegy rövid, ciklusba rendezett verse, mint láthatunk, különös és meghökkentő költői utazásra hív minket. Ezen utazás folyamán a költővel együtt keresztülvághatunk a világ és a nyelv legvadabb, legbizarrabb tájain, ám az utazás izgalmaiban is bővelkedik. A geológiai metaforák⁵⁰, a precízen egymásba láncoló szavak és új asszociációs horizontokat megnyitó, radikálisan tömörítő összetételek által közelebb juthatunk mind a látszólag magányos, útját egyedül járó költőhöz, mind pedig önmagunkhoz. Habár a ciklus számos versében megkérdőjeleződni látszik annak lehetősége, hogy ember egyáltalán szólhat még a másik emberhez akár mindennapi szavak, akár versek által, olvasás közben mégis azon kapjuk magunkat, hogy e versek néhol halkán ugyan, de mindenképpen szólnak hozzánk, s rajtunk múlik, a monológból lesz-e dialógus. A hermetikus költészet mindenképp igényli az olvasó aktivitását, hiszen nem didaktikusan közöl valamit, pusztán megnyit bizonyos asszociációkat, melyeket továbbgondolva az olvasó mintegy maga is alkotóvá, a szöveg társszerzőjévé válik, a versek világában barangolva pedig nem csupán a mögülnk szóló költői szubjektumhoz, de önmön mélységeihez is közelebb jut.⁵¹

⁵⁰ Paul Celan költészetének geológiai utalásrendszeréről bővebben lásd: Rochelle TOBIAS, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2006, 14–41.

⁵¹ A hermetizmus fogalmának meghatározása, meghatározhatósága kapcsán vö. SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, Literatura, 1995/2, 192–203.

A kommunikáció, a szubjektumok közötti kapcsolat megteremtésének lehetősége és/vagy lehetetlensége úgy vélem, kulcskérdése az *Atemkristall* ciklus verseinek, melyeket akár a celani életmű egyfajta csúcspontjának is tekinthetünk. Habár Celan beszélője több helyen kételkedni látszik a két szubjektum közti kapcsolat kialakításának lehetőségében, és a dolgok leírhatóságába, mondhatóságába vetett hitben való megrendülés végig ott pulzál a versek mélyén, a költő mégis szólni próbál a befogadóhoz – *szólni*, tartalmakat és önmagát közvetíteni a másik felé, mert létmódjából kifolyólag nem tehet mást. A költő még akkor is megkísérel kapcsolatot teremteni a másik szubjektummal, ha e vállalkozás eleve reménytelennek tűnik, s a vállalás ténye maga talán nem több mint a költészet lényege. E huszonegy vers esztétikai szervezőelve olybá tűnik, nem más, mint a *dialogicitás*, a másik szubjektum felé törő közlési vágy, a párbeszéd iránti megtörhetetlen akarat, egy mindenekfelett humanista irodalom- és művészeteszmény jégében.

A kozmikus képek, világmetaforák, filozófiai és teológiai igazságok mellett, melyek áthatják az *Atemkristall* számos versét, s melyek által a ciklus költeményei talán egyetemes igazságokat is képesek kifejezni, megfigyelhető a versekben egyfajta mély intimitás is, mely beszélő és megszólított között versről versre kialakul. A versek sokszor metafizikus, kozmikus képeinek világában *én* és *te* egyedül marad a nyelvi pusztaságban, ám ezen egyedüllét által külön világot is képesek alkotni. Ezen intimitást, mindentől való elkülönbözödést erősíti, hogy számos versben, de akár az összesben a megszólítás önmegszólításként is értelmezhető, így bár az olvasó döntésére van bízva, de megszólított és beszélő akár egygyé is válhat, egymással azonos is lehet.

Paul Celan e huszonegy verse egyszerre képvisel látomásos, valamilyen módon tehát személytelen, általános metaforákban és igazságokban megnyilvánuló, és személyes, a másik szubjektumot szinte közvetlenül megszólító költészetet. A monumentális, nyomasztó költői világok térül szolgálnának beszélő és megszólított párbeszédének, már ha e párbeszéd létrejöhet egyáltalán, ám amennyiben létrejön, a versek beszélője és (általános) megszólítottja között a lehető legszemélyesebb kapcsolat alakulhat ki. A versek

egyszerre mozognak gigantikus költői terekben és teremtenek kapcsolatot a szubjektumok között, melyek az apokaliptikus, olykor lidércnyomásszerű versvilágokban látszólag véglegesen eltávolodtak egymástól.

A versciklus által lazán felvázolt költői utazás végpontja a ciklus címe, a *lélegzetkristály*. E paradox költői összetétel látszólag kristályrácsba sűrűsödött, megfagyott lélegzetvétel – a légnemű formában belélegzett levegő kilégzéskor már szilárd halmazállapotban, kristályként tér vissza a világba, kristályként, mely jóval keményebb, időtállóbb, tapinthatóbb, ugyanakkor talán hozzáférhetlenebb és titokzatosabb is, mint a tapinthatatlan, szinte anyagtalan levegő. Talán éppen a szavak azok, amelyek az alkotás folyamatának végén *kikristályosodnak* – a költő képletesen a mindennapok nyelvéből lélegzi be őket, ám a tüdőben, azaz az alkotás folyamatában az egyébként alaktalan, képlékeny szavak formát és szilárdságot nyernek, s a versbe már kristállyá keményedett lélegzetként térnek vissza.

A kristály azonban olyan kemény anyag, mely a feltárásnak, tehát voltaképp a megértésnek valamilyen módon ellenáll. Az *Atemkristall* ciklus hermetikus versei is ilyenek – egyszerre képesek szólni a szenzitív befogadóhoz a lehető legközvetlenebbül, akár a közvetítettség lerombolásának igényével, és zárkóznak el a teljes, maradéktalan megértés, az utolsó értelemegységig való mélységes feltárás elől. A ciklus e kettős természetéből fakadóan a versek természetesen nem csupán annyit képesek velünk közölni, amennyit egy-egy olvasat magában foglalhat. Az *Atemkristall* versei lényegében szinte kimeríthetetlen szöveg univerzumot képeznek, így nyilván értelmezésüket is lezáratlan folyamatnak kell tekintenünk. Az értelmezést természetesen nem képesek lezárni a fenti rövid verskommentárok sem, s nem is kívánnak többek lenni, mint egyetlen olvasó versértelmezései. A talán végtelenbe nyúló további interpretáció, a versek mögött meghúzódó további világok felfedezésének feladata a mindenkori olvasókra hárul.

KORÁNTSEM ZÖLDSÉGEKET TARTALMAZÓ ELEKTROMOS ZÖLDSÉG

Bevezetések a *Villanyspenót* című elektronikus irodalomtörténeti kézikönyvről

Amennyiben a *Villanyspenót* néven ismertté vált elektronikus irodalomtörténeti kézikönyvről beszélünk, egyvalamit nem árt leszögeznünk: a digitális szöveggyűjtemény semmiképp sem tekinthető egyszerűen azonosnak az elődjével szolgáló, *Neospenót* néven közismert *A magyar irodalom története* című háromkötetes, Szegedy-Maszák Mihály professzor főszerkesztésével jegyzett irodalomtörténettel. Ebből kifolyólag a *Villanyspenóra* nem feltétlenül érvényesek azok a kritikák sem, melyeket annak idején nyomtatott formában megjelent elődje, a *Neospenót* kapott.

Habár a *Villanyspenót* eredetileg valóban a *Neospenót* digitalizált változataként kezdte meg pályafutását, elég hamar el is különbözött a nyomtatott könyv formájában napvilágot látott irodalomtörténettől. A *Neospenót*tól való első szembeötlő különbség, hogy míg a megjelent háromkötetes irodalomtörténet lezárt, immár bővíthetetlen szöveg, addig annak hálózati verziója folyamatosan bővülő, lezáratlan irodalomtörténet-folyam, melybe voltaképp bárki küldhet fejezetet elbírálásra. Ilyen folyamatosan bővített és bővíthető irodalomtörténet eddig nem nagyon létezett a magyar irodalomtörténet-írás folyamán, főként nem a XX. században, mikor az irodalmi művek kanonizációjába és az irodalomtörténeti narratívák kialakításába nagymértékben beleszólt a politika.

A rendszerváltás után végre megadatott a lehetőség, hogy az addigi, marxista ideológia által áthatott irodalomtörténet-írásról másként gondolkozzunk, az addig uralkodó elképzeléseket és kánonalkotási irányelveket megváltoztassuk. Részint a mára hazánk egyik vezető irodalomtudósává emelkedett Kulcsár Szabó Ernő, részint más irodalomtörténészek ezt meg is tették, azonban a nyitott irodalomtörténet koncepciójának megszületése váratott magára. E késlekedésben persze a technológiai fejlettség, illetve hazánkban annak

hiánya is nagy szerepet játszott, hiszen egy folyamatosan bővíthető, virtuálisan létező irodalomtörténetnek előfeltétele az internet, mint technikai médium.

Úgy hiszem, a nyitott irodalomtörténet megszületésének első lépéseként mindenképpen meg kellett jelennie egy olyan volumenű és olyan szerkesztési elveken alapuló irodalomtörténetnek, mint *A magyar irodalom története*, azaz ismertebb nevén a *Neospenót*. Ez volt ugyanis az első olyan vállalkozás a magyar irodalomtörténet-írás folyamán, amelynek egyenesen koncepciója volt, hogy egy kis túlzással ne legyen semmiféle konkrét koncepciója, ne hassa át valamiféle ideológia. A fejezeteket a legkülönbözőbb idősebb és fiatalabb, régebbi vagy újabb iskolákhoz tartozó irodalomtörténészek írták, teljesen eltérő nézőpontokból kiindulva. A *Neospenót*ot ért negatív kritikák többek között azt rótták fel a könyv hibájaként, hogy az első ránézésre mozaikszerű, azaz nélkülöz mindenfajta szerkesztői koncepciót, és tulajdonképpen úgy hat, mint vaktában összehordott magyar irodalomtörténeti tárgyú tanulmányok gyűjteménye. Ez így ebben a formában nyilván nem teljesen igaz, hiszen a *Neospenót* által kitűzött irodalomtörténeti vállalkozásnak fontos szempontja volt, hogy a fejezetként beválogatott tanulmányok valamilyen dátumhoz, a magyar irodalomtörténet egy-egy fontosabb eseményéhez kötődjenek. Nem véletlen a könyv címe sem: az ugyanis *a magyar irodalom története*it igyekszik elbeszélni, nem pusztán egyetlen, valamiféle központilag előírt, ezáltal nyilván mesterséges narratívát létrehozni. A magyar irodalom története, amennyiben létezik ilyen, mint valamiféle lineárisan haladó narratíva, nyilvánvalóan több nézőpontból is elbeszélhető, napjaink legújabb átfogó irodalomtörténeti kézikönyve pedig ha másra nem is, de az értékpluralizmusra mindenképpen törekszik. Ha pedig az értékpluralizmusnak egyfajta mozaikszerűség, széttöredezettség a feltétele, úgy maga az ilyen elveken nyugvó irodalomtörténet is mozaikszerű. Úgy vélem, bizonyos nézőpontból kiindulva természetesen kritizálható a *Neospenót* széttöredezett volta, *soknézőpontúsága*, amennyiben feltételezzük egyfajta felettes, objektív módon elbeszélhető narratíva létezését. Ám mivel napjaink szellemtudományi gondolkodásában egyre inkább megfigyelhető az a tendencia, mely szerint a nagy narratívákba vetett hit többek között

Lytard nyomán megrendülni látszik, talán nem járunk tévúton akkor sem, ha az objektíven elbeszélhető, töretlen irodalomtörténeti narratívák létezését valamennyire fenntartásokkal kezeljük. Fenntartásokkal, miként tette, teszi ezt a *Neospenót* is, kísérletet téve annak kimutatására, hogy amit húsz-harminc éve még valami töretlen, egyfelé mutató, kizárólagos és objektív eszközökkel megragadható történetnek hittünk, az voltaképpen nem más, mint párhuzamos történetek sorozata. A párhuzamosság jegyében kerültek egymás mellé különböző nézőpontok. Amennyiben e néha (negatív felhanggal) egyszerűen *posztmodernnek* aposztrofált jelenség okait keressük, úgy talán ráébredhetünk, hogy többek között a *Neospenót* irodalomtörténeti koncepciója (?) is egyfajta válasz volt a marxista irodalomtudomány önnön kizárólagosságát hirdető, valamennyire még a rendszerváltás irodalomtudományi gondolkodására is kiható örökségére. Egy 40-50 éven át uralkodó gondolkodási rendszer aligha tűnik el a porondról egyik percről a másikra pusztán azért, mert a politikai viszonyok megváltoznak. Habár az 1990-es évek elején viszonylag gyorsan megtörtént egy horizontváltás és egy újra-kanonizáció a magyar irodalomtudományban, a marxista irodalomszemlélet olyan örökség, melytől a mai napig nem tudunk megszabadulni. (Persze félreértés ne essék, az értékpluralizmusba természetesen még a marxista irodalomszemléletnek is helye van, pusztán a kizárólagosság az, amiről le kellett, hogy mondjon.) A magyar irodalom történeteinek lehetséges jelentősége többek között abban állhat, hogy képes volt lemondani a kizárólagosságról, valamiféle irodalom-ideológia explicit megfogalmazásáról. S bár mint minden irodalomtörténet, nyilván fellép a kanonizáció igényével, számol azzal is, hogy a kanonizáció szempontjai az idők során viszonylag gyorsan változnak, épp ezért nem kíván kizárólagos kánonalkotóként funkcionálni, inkább csak afféle irányelveket fogalmaz meg a magyar irodalom története során relevánsnak tartott szerzők és művek kanonizálását illetően.

Szó, ami szó, *A magyar irodalom története*i persze minden nyitottsága ellenére lezárt egész, mely immár megkapta a maga kritikáit, részint indokoltan, részint talán indokolatlanul. A *Villanyспенót* ezzel ellentétben egy olyan irodalomtörténeti kézikönyv (már ameny-

nyiben egy hálózati szöveggyűjteményre még szabad a *könyv* szót használnunk), melynek szerkesztése nem zárul le. A benne helyet kapott fejezetek száma folyamatosan nő, ebből kifolyólag egyre kevésbé tekinthető pusztán a *Neospenót* digitális verziójának. A *Villanyспенót*ot a legkevésbé sem érheti példának okáért az a vád, hogy a szerkesztői önkény vagy hanyagság okán egyes szerzők visszavonhatatlanul kimaradnak belőle. Amennyiben valaki megfelelő színvonalú tanulmánnyal keresi fel a szerkesztőséget az adott, számára addig hiányzóknak ítélt szerzőről, úgy könnyedén lehetséges, hogy az a tanulmány egy folyamatosan bővülő, a nagy, egységes narratívákat valamennyire elvető, ám a párhuzamos narratívákban és az értékpluralizmusban annál inkább hívó irodalomtörténet-folyam részévé válhat. Talán az egyetlen kritérium, hogy az adott cikk az irodalomtudományi tárgyú szakmai elvárásoknak megfelelő legyen, illetve tényleg azzal foglalkozzon, ami a *Villanyспенót* tárgya: a magyar irodalom történetével. A *Villanyспенót* nem hozta létre a maga lezárt kánonját, a kanonizációt folyamatosan zajló, soha meg nem álló, végtelenített eseményláncolatnak tekinti. Éppen ezért nem csupán meghatározott szerzőkről vagy művekről szóló cikkeket hajlandó fogadni. Jelentősége megítélésem szerint éppen ebben a folyamatos bővülésben, illetve korábban megvalósíthatatlan nyitottságban áll. Az idő előrehaladtával még az is lehetségessé válhat, hogy egyes korábban elfogadott fejezetek is lekerüljenek az online repertóriumból, hiszen mint említettük, a kanonizáció és a rekanonizáció voltaképp végtelen folyamat. Teljességgel elképzelhető, hogy a korábban jelentősnek ítélt szerzők és/vagy művek irodalomtörténeti jelentőségének megítélése az idők során változik, csak úgy, mint az irodalomtörténet-írás koncepciói és módszertana is. A *Villanyспенót*, és ebben minden valószínűség szerint Magyarországon egyedülálló irodalomtörténeti szöveggyűjteményről van szó, képes alkalmazkodni a legújabb irodalomtörténeti iskolákhoz és módszerekhez, hiszen a benne szereplő szövegek formája, tartalma, összetétele bármikor megváltoztatható. Ami a mobilitást, flexibilitást illeti, e téren meglehetősen jól követi azokat a gyorsan változó elvárásokat, melyeket az internet és az elektronikus technikai médiumok kora az irodalomtudományal szemben folyamatosan támasztani látszik. Megjegyzendő, hogy

már *Neospenót*ban is szerepelnek olyan tanulmányok, melyek az irodalomtudomány egyre inkább interdiszciplinárisává váló jellegét hangsúlyozva kitekintést tesznek az irodalomból a társművészetek, a színház, a festészet vagy a zene irányába, az irodalomtudományt lassanként egy átfogóbb diszciplína, a kultúratudomány részeként kezelve. A jövőben a Villanyspenót ezt az utat is jó eséllyel követni fogja, amennyiben a nyugati szellemtudományos gondolkodáshoz képest naprakész kíván maradni.

Még ha nincs is teljes egészében vége a Gutenberg-galaxisnak, és a nyomtatott könyvek továbbra is egyfajta presztízst élveznek az online, csak elektronikus formában létező szövegekkel szemben, akkor is tagadhatatlan, hogy információs társadalmunkban a digitalizált szövegek iránti igény hihetetlen sebességgel nő. A Villanyspenót ebből a szempontból méltán nevezhető XXI. századi irodalomtörténetnek, hiszen nemcsak szerkesztési elveit, de technikai kivitelezettségét illetően is megfelel minden olyan elvárásnak, melyeket korunk egy magát tudományos szövegek (elektronikus) gyűjteményeként definiáló szöveg univerzummal szemben támaszthat. Ami pedig talán a legfontosabb: a *Villanyspenót*, mely már jelen állapotában is jóval több, mint elődje, a *Neospenót*, a nyomtatott formában megjelenő könyvekkel ellentétben teljes mértékben ingyenes és bárki számára hozzáférhető. Még ha valamelyest kezdeti stádiumban is, de megvalósítani látszik azt a néhány éve még utópisztikus elképzelésnek ható gondolatot, mely szerint a szellemi javak mindenkit megilletnek, nem csupán azt a kiváltságos értelmiségiekből álló réteget, mely megengedheti magának a legújabb tudományos eredményeket tartalmazó, esetenként meglehetősen drága szakkönyvek megvásárlását. Amennyiben elfogadjuk, hogy a tudás mindenkié, nem csupán az egyetemeken és kutatóintézetekben dolgozó felsőértelmiségé, és minden ember megválaszthatja, kíván-e belőle részesülni, úgy a világ bármelyik országából, bármilyen internetkapcsolaton keresztül teljesen ingyen elérhető *Villanyspenót* mindenképpen ebbe az irányba mutat.

Nem kell persze olyan illúziókat táplálnunk, hogy csupán azért, mert egy irodalomtörténeti tanulmányokat tartalmazó, az irodalomtörténet lezáratlanságát és értékpluralizmust hirdető szöveggyűjte-

mény mindenki számára elérhető, úgy a Villanyspenótot meglátogató felhasználók száma egyik percről a másikra százazrekre emelkedik. Mint minden hasonló munka, ez is főleg bölcsészhallgatók, irodalomtörténészek, írók, újságírók, kritikusok és egyéb humánértelmiségek számára lehet érdekes, és az oldalra látogató felhasználók is főként ebből a viszonylag szűk rétegből került és kerül ki. Ezen potenciális felhasználók száma azonban még mindig jóval magasabb, mint azoké, akik képesek és/vagy hajlandóak tíz és húszezer forint közötti összeget rászálni egy, *A magyar irodalom történetei*hez hasonló volumenű szakkönyv megvásárlására. Az ő számukra pedig a Villanyspenót, mint egy bárhonnét elérhető, az ingyenes tudás lehetőségét kínáló médium mindenképpen áttörést jelenthet a tudás, mint közös szellemi kincs elvének irányába.

Mindezek után talán csak apró adalékként érdemes megjegyezni, hogy a jelenleg kissé alvasközeli állapotban leledző *Villanyspenót* egyébként az ELTE BTK egykori vagy jelenleg is aktív magyar vagy irodalom- és kultúratudomány szakos hallgatói, illetve doktoranduszai szerkesztik, mintegy társadalmi munkában, nulla forint honoráriumért, a Horváth Iván professzor szakmai felügyelete és útmutatásai mellett. A projekt mögött nem igazán állnak jelentős anyagi források. Ennek ellenére, még ha lassan is, de biztosan működik, mint egy, a jövő irodalomtörténetét előkészítő vállalkozás. Még ha napjainkban nem is érezzük ennek az irodalomtörténet-írási vállalkozásnak a jelentőségét, mindenképp úgy gondolom, a jelenség több figyelemre érdemes, mint amennyit eddig kapott, és okvetlenül úgy kezelendő, mint egy a huszadikból lassan a huszonegyedik századba átlépő, Magyarországon is fokozatosan teret nyerő, új irodalomtörténeti szemlélet kezdete.

A VERS ÉL, A SZERZŐ NEM KEVÉSBÉ

Esszé-kísérlet egy versfogalom kialakítása céljából

Annyian próbálták már meghatározni a vers ismérveit, funkcióját, lényegét, hogy tulajdonképpen talán felesleges bármit is leírni e témában, újat mondani pedig végképp nehéz vállalkozás. Sok minden függ persze attól, hogy az ember irodalomtudósként, alkotóként, vagy csupán (átlag)olvasóként közelít a vershez, mint olyanhoz, és próbálja meg valamiképpen megragadni, meghatározni azt. Ahány ember, annyi (vers)olvasási/írási módszer, és persze annyiféle vers-definíció. És persze ahány vers, annyszor végtelen, de legalábbis szinte megszámlálhatatlanul sokféle, egymással összeegyeztethető és egymásnak ellentmondó, különböző szintű olvasat, interpretációs lehetőség.

A spanyolviaszt nyilvánvalóan a jelen esszé-kísérlet sem fogja feltalálni. Annyira vállalkozik csupán, hogy szubjektív, ugyanakkor szándéka szerint józan véleményt közöl arról, mi is lehet az a vers, hogyan működik, illetve mi kellene, hogy a célja legyen, azt is főként inkább a hivatásos olvasó, a kritikus, az irodalomtörténész, s valamivel kevésbé az időnként versszerű szövegeket előállító szubjektum (nevezzük mondjuk költőnek?) perspektívájából.

Annyi mindenképpen bizonyos, hogy a vers nyelvi produktum. Ritmikus szöveg, mégpedig olyan ritmikus szöveg, amely tömörítve, metaforákon, áttételes jelentéstartalmakon keresztül közöl valamit. Amennyiben *élő*, tehát működőképes, esztétikai értelemben véve értékes versről beszélünk (le kell szögeznünk, hogy ennek meghatározása is igencsak szubjektív, s természetesen léteznek nem működőképes, urambocsá rossz versek is, melyek ugyan versek, de nem sokat érünk velük – sőt, a születő verseknek talán többsége ilyen), akkor a vers olyan szöveg, amely a prózánál tömörebben, s általában rövid terjedelemben nyilatkozik meg, mégpedig oly módon, hogy a mindenkori olvasóra többé-kevésbé hatást gyakorol. Jó esetben a vers nem didaktikus. A prózával ellentétben műfaji sajátossága kellene legyen, hogy csak annyit mond el és annyi szóban, amennyit

feltétlenül szükséges, a mindenkori befogadót pedig továbbgondolkodásra, értelmezésre készíti. Általában rövidebb terjedelmű szövegekről beszélünk, persze nem feltétlenül kell a verset terjedelme alapján definiálnunk. A vers a kommunikáció egy igencsak magas szintű és komplex, kódolt formája – verset általában különösen szenzitív, a puszta szavak mögé látni képes emberek olvasnak és értelmeznek, így sajnos talán el kell vetnünk azt az állítást, hogy a magasabb szinten megszólalni képes versek mindenki számára érthetőek lennének. Léteznek persze az értelmezésnek különböző rétegei, illetve léteznek alkalmi, adott esetben propagandacéllal íródott versek, ám abban talán majdnem mindenki egyetért, hogy ezek esztétikai színvonala igencsak kétes lehet, igaz, ezt a műfajt is lehet igen magas szinten gyakorolni.

Mi határozza tehát meg a verset? A téma, a forma, a tartalom? Minden valószínűség szerint egyik sem, hiszen bármilyen témában, formában és tartalommal lehetséges remek verseket írni – sokkal inkább a nyelv eredeti, egyéni, kreatív módon történő használatáról beszélhetünk. Erre pedig nincs bevett, száz százalékig érvényes recept, még akkor sem, ha a versírás sok technikai eleme köztudottan tanulható. Léteznek panelekből, közhelyekből építkező versek is, ezekről azonban úgy gondolom, vajmi kevésbé érdemesek arra, hogy beszéljünk róluk. A jó versek – persze hangsúlyozottan különböző szinteken – olyan módon szólalnak meg, ahogyan előtte addig egyetlen szöveg sem szólalt meg, úgy, olyan költői képek, szófordulatok, szókapcsolatok által közölnek valamit, amit addig más abban a formában nem közölt. Ezzel persze még mindig vajmi keveset mondtunk – a gyakorlatban a versek sikeressége szinte mindig az egyéni esetektől, illetve egyéni befogadói reakcióktól is függ. Bevett módszer tehát semmiképp sincs arra, miként kell jó, eredeti hangon megszólaló verset írni. Erre a költő vagy képes, vagy nem, annyi azonban mindenképpen igazolódni látszik a gyakorlatból, hogy nem az számít, *miről* írunk, hanem hogy *hogyan* is tesszük mindezt, és a nyelv adott vers keretében általunk megteremtett egyéni használati módja mennyire képes megszólítani valaki mást, akiről feltételezzük, hogy viszonylag magas szinten képes műalkotások befogadására.

De hogyan is keletkezik a vers, ha már nagyjából van valamiféle vázlatos elképzelésünk arról, voltaképpen *micsoda* egyáltalán? Minden valószínűség szerint erre is többféle válasz létezhet, a legracionálisabb, legpóriasabb megfogalmazás azonban valahogy így szól: a költő, a nyelv egyéni és kreatív használatára képes ember a külvilág általa észlelt jelenségeiből, saját életélményeiből, az őt foglalkoztató problémákból kiindulva valamilyen módon tollat, pontosabban a mai technicizált világban inkább laptopot ragad, és viszonylag tömör, zárt, áttételes jelentéselemeket tartalmazó szöveget produkál, saját gondolatai/érzései rögzítésének, illetve azok másoknak történő továbbadásának céljából. Az így keletkező szöveg optimális esetben bír egy esztétikai funkcióval – tehát gyönyörködteti a befogadót; illetve egy *didaktikai* funkcióval, azaz „tanítja” a befogadót, no nem a szó erőltetett, negatív értelmében didaktikus, miként azt fentebb leszögeztük, mindenesetre ha nem is tanítja meg valami új ismeretre az olvasót, de legalább megkísérel feltárni előtte valamiféle magasabb összefüggéseket, amelyek megismerése, a szöveg továbbgondolása által az ember több lesz, mint azelőtt volt. Az esztétikai és a *didaktikai* funkciók persze adott vers esetében nem feltétlenül egyenlő arányban vannak jelen. Előfordulhat, hogy adott versszöveg inkább szép, azaz gyönyörködteti a befogadót, de nehezebb megmondani, voltaképpen mit is közöl, miről is *szól* nekünk, máskor pedig megtörténhet, hogy egy vers inkább viszonylag explicit módon közvetít felénk valamiféle üzenetet, súlya pedig inkább valamely igazság erőteljes nyelvi megfogalmazásában áll, ugyanakkor kevésbé gondoljuk, érezzük a szöveget *szépnek*, esztétikusnak, mint inkább súlyos, erőteljes kijelentésnek. Amikor pedig azt mondjuk, a vers *tanít*, üzenetet közvetít, ismételten csak nem kell feltétlenül csupán aktuális jelentéssel bíró alkalmi, adott esetben politikai tartalmú lírára gondolni, habár hangsúlyozottan képviselői, közéleti költészetet is lehet nagyon magas szinten, maradandó érvénnyel üzni, úgy, hogy az a befogadó számára általános igazságokat közvetít, nem csupán valamiféle aktuális, aktuálpolitikai jelentésréteget képes átadni. Csupán annyiról van szó, hogy a vers mindig olyasmit igyekszik közölni velünk, amiről talán már tudunk, csupán még jobban megerősít bennünk valamely, a világról alkotott meggyőződést, vagy pedig olyan

összefüggésre világít rá, amely minden bizonnyal addig is ott volt a szemünk előtt, csupán egy palackpostaként feladott, véletlenül célba talált szöveg – a hasonlatot Oszip Mandelstamtól kölcsönöztük – kellett hozzá, hogy észrevegyük azt. Ez lehet akár politikai tartalom, akár valamiféle általános életigazság, akár egy érzelmi állapot, akár morális megállapítás, akár valamiféle traumatikus élmény, a sort gyakorlatilag a végtelenségig folytathatnánk. A lényeg mindenképpen az, hogy a költő, a verset megíró, létrehozó szubjektum mindenképpen a külvilágból, illetve saját érzéseiből, élményeiből táplálkozik, s mikor megszólal, talán joggal feltételezi, hogy a mindenkor befogadó a valóságról erősen hasonló ismeretekkel rendelkezik, mint ő maga. A jó versnek talán egyik ismérve, hogy olyan tartalmat, érzést közöl, olyan helyzetről, észrevételről számol be a maga metaforikus jelentéssíkokkal átszőtt létformájában, amellyel a befogadó jó eséllyel valamilyen módon azonosulni tud. Ebből kifolyólag mindenképpen elmondható, hogy a vers semmiképpen sem a semmiből, a nyelv szubjektumán keresztül jön létre, hanem nagyon is egy ember érzéseiből, élményeiből, elméjéből származó produktum, tehát a szerző, mint személy műve, tőle egy bizonyos szintig, mint önálló, a nyelv által létező entitás, elválasztható, ám bizonyos fokig tőle elválaszthatatlan. A vers nem egyéb, mint a szerző életének, érzéseinek, világképének nyelvi lenyomata, mely azonban kétségkívül az *övé*, s egyúttal persze mindenki másé is, aki olvassa, befogadja, továbbgondolja, értelmezi azt.

Természetesen mindez korántsem jelenti azt, hogy vissza kellene térnünk a versek pusztán életrajz alapján történő, leegyszerűsítő értelmezéséhez. A befogadás, a szöveg megértése mindenképpen elsősorban a szöveg, az élő szöveg felől történik, azonban talán kevesen szállnának vitába azzal az állítással, mely szerint egy irodalmi szöveg teljesebb megértéséhez nem árt valamilyen szinten ismerni a szerző életrajzát, lehetséges élményeit, motivációit, valamint a történeti kontextust, melyben a szöveg született. A szerző tehát nem egészen halott, miként azt a mára klasszikussá vált, s talán kiüresedett irodalomtudományi közhely állítja – a szerző nagyon is *él*, mégpedig benne él a szövegben, miként jobb esetben maga a szöveg is önálló életet él, és képes szinte önálló szubjektumként megszólítani a meg-

szólításra érzékeny befogadót. S miként azt Szigeti Csaba frappáns megfogalmazásában olvashatjuk, a vers maga is *élő* szöveg: mégpedig olyan szöveg, mely vagy eleve értelmes, vagy értelmét veszített szöveg, vagy pedig éppenséggel túl van az értelmesség felvethetőségének határain.¹

A spanyolviaszt, miként azt már az elején is megjegyeztük, persze most sem találtuk fel. Nem tettünk egyebet, mint leírtunk néhány állítást a vers mibenlétéről, funkciójáról, keletkezési módjáról, melyekkel valaki vagy egyetért, vagy pedig homlokegyenest az ellenkezőjét gondolja. Talán éppen abban áll a szerencsénk is, hogy a vers olyan szöveg, olyan nyelvi műalkotás, melyről igencsak nehéz bármit is száz százalékos érvényességgel mondani, megállapítani, éppen ezért mindig aktuálisnak tűnhet az irodalommal valamilyen formában foglalkozó emberek számára, hogy megkíséreljen a vers lényegét definiálni, megragadni, megérteni. Még ha ez száz százalékban nem is lehetséges, hiszen a vers nem valamiféle természettudományos keretek között, objektív igazságformulákkal leírható, mérhető jelenség, talán minden róla tett állítással, állítás-kísérlettel közelebb jutunk ahhoz, hogy megértsük, valójában miféle szövegekkel is állunk szemben. S ugyanígy, amikor jó, értékes versekkel találkozunk, talán képesek vagyunk kihallani belőlük a bennük elrejtett üzeneteket, ezáltal pedig minden alkalommal közelebb jutunk ahhoz, amit voltaképpen mindig keresünk: a vers, mint szöveg, mint nyelvi műalkotás lényegéhez.

¹ SZIGETI Csaba, *Néhány szó a radikális archaizmusról*, Nappali Ház, 1992/2, 65–71.

VERSVÍZCSAPOK

Vitriolos jegyzet a kortárs magyar költészet egyes tendenciáinak margójára

Vajon posztmodernnek hívjuk (azt is), amikor a szavaknak nincs többé jelentése, az irodalom nem hordoz többé valami felettes üzenetet, pusztán öncélú játék a nyelvvel? Igen. S bár sokan örülnek annak, hogy mostanság, főként kicsiny országunk meglehetősen provinciális irodalmában, főként lírájában, lehet a zavarosban halászni – az esztétikai értéket immár semmi sem garantálja, így közepes tehetségű vagy rosszabb szerzők is kanonizálttá válhatnak –, néhány régimódibb, konzervatívabb, a nyelv médiumának kifejezőképességében valamennyire még hívő olvasót és irodalmárt mindez elkeserít.

Ha végiglapozom a magyar irodalmi folyóiratsajtó akár csak 10-20 legpatinásabb, legnívósabbnak tartott lapjainak adott havi számaikat, az eredmény elkeserítő. A sok száz abban a hónapban – idősebb, kanonizált, valamint fiatal, pályakezdő szerzőktől egyaránt – publikált versből talán ha négy-öt emlékezetes, említésre méltó szöveget találok, habár ez a megállapítás nyilvánvalóan szubjektív. Véleményemmel talán nem vagyok egyedül. Ahhoz ugyanis, hogy valaki úgymond befusson, de legalábbis közölje egy-két nevesebbnek számító lap, aztán kötete is megjelenjen valamelyik aránylag jónak számító kiadónál (ma már sokszor persze önköltségre, ha az ember nem óhajt éveket várni, míg esetleg részesülhet a meglehetősen szűkös, s a kanonizált idősebb szerzők között igencsak felosztott állami támogatásból), nem kell átütő tehetségnek lenni. Elég, ha az ember úgymond trendi, azaz érzi a kortárs magyar költészet irányait, és sokat olvasva elsajátítja azokat a lírai magatartásformákat, amelyekre a szerzők, a kiadók és a szerkesztőségek harapnak. Persze nem kell illúziókat táplálni, már évszázadokkal ezelőtt is sok volt a középszerű, feledhető, jelentőséget elérni nem tudó költő és egyéb tollforgató, de az információs társadalom robbanásszerű fejlődésével az évente megjelenő versek és verseskötetek száma ugrásszerűen

megsokszorozódott. Magyarországon, kis közép-kelet-európai mili-
őnkben halmozottan ez a helyzet. Egyik jeles irodalomtörténész ba-
rátom, Szigeti Csaba professzora ezt a jelenséget nagyon találóan
versvízcsapnak nevezte el¹, s megállapítása szerint évente körülbelül
tízezer (nem tévedés!) vers lát napvilágot csak és kizárólag a folyó-
iratsajtóban. És akkor még nem beszéltünk a megjelenő versesköte-
tekről, antológiákról, egyéb formájú publikációkról.

Objektív szűrő nem létezik, az olvasóhoz, ha még van ilyen, egy-
re kevésbé jut el a nívós szellemi portéka, miközben „a szakma”
jóformán csak magának ír, a díjakért, ösztöndíjakért, állami támoga-
tásokért pedig egy szint felett eszeveszett harc folyik. Talán nem
mondok újat, ha azt állítom, olykor a jeles irodalmi díjakkal kitüntet-
tett, több lapnál rendszeresen publikáló, nívós kiadóknál megjelenő
szerzők között ugyanúgy akad kétes esztétikai értékeket létrehozó,
adott esetben közepes tehetségű, de akár még szinte teljesen dilettáns
alkotó is. Olykor bőven elég, ha az ember érzi, most épp milyen sze-
lek fújnak, milyen lírai beszédmód a menő, milyen nyelvi csőrcsava-
rok, szójátékok melyik szerkesztőségnek jönnek be, esetleg egy-két
ajánló, támogató azok közül, akik már benne vannak a brancsban, s
kész a posztmodern költői karrier. Milliomos persze senki nem lesz
belőle, de idővel egy állami díjat vagy szerkesztői állást kijárhat
magának, aki jó hajóra száll. Termékeny kis hazai talajunkon virág-
zik az a sokszínű, ám gyomnövényekkel jócskán benőtt kert, amit
posztmodern magyar lírának nevezünk.

A posztmodern költészet kétes esztétikai értéke, a fércművek, de
legalábbis feledhető, közepes kvalitású versek hihetetlen magas szá-
ma persze nem csupán öngerjesztő folyamat, hanem nagy valószínű-
séggel kéz a kézben jár a kortárs magyar irodalomtudományi és
kritikai diskurzussal. Nem kell a lehetséges jelentésekkel foglalkoz-
ni, nem kell valami felettes tartalmat közölni, nem kell társadalmi
problémákra reflektálni, de még csak filozófiai vagy érzelmi mélysé-
gekbe sem kell merülni. Elég, ha az ember az adott kis szemétdom-
bon trendi, az már mindenképpen félsiker, ha valaki a farvizeken
evezget. Még csak megsaccolni sem lehet ugyanakkor, hány esztéti-

¹ Vö. példának okáért: SZIGETI Csaba, *Egy Geographica Poetica (Költői
Atlasz) esszéisztikus tervezete*, Pompeji, 1990/3, 97–111.

kailag értékes, mély tartalmakat közvetítő, őszinte hangvételő iro-
dalmi alkotás sikkad el, mert nem kap megfelelő figyelmet vagy
támogatottságot, mert a szerző esetleg nincs benne a brancsban, és
nem olyan alkat vagy nem olyanok a körülményei, hogy bekerüljön a
sűrűjébe. A posztmodern poézis pedig virágzik tovább, terjed, mi-
ként a középkorban az a bizonyos fekete ragály terjengett mindenfe-
lé, beterít könyvlapot, folyóiratsajtót, online irodalmi portált.
Szegény olvasó pedig, akinek napjaink rohanó világában úgymint any-
nyira kevés ideje jut a versolvasásra, találja meg azt a száz-százötven
kortárs magyar poétát, akit egyáltalán érdemes olvasni a sok említés-
re méltatlan középszerű, vagy egyenesen rossz irodalmi alkotás kö-
zött.

Meg lehet persze magyarázni, hogy aminek se eleje, se veleje, az
miért jó, miért érdemes olvasni, miért leszünk tőle gazdagabbak, ha
drága időnk és pénzünk nem kímélve elolvassuk, magunkévá
tesszük. Az irodalomtudomány és a kritika-ipar sok esetben meg is
teszi, hiszen annyira nem is kevés ember abból él, de legalábbis idő-
ről időre honoráriumot kap érte, hogy megmagyarázza a tudatlan,
bugris, a kor szavára értetlen olvasónak, miért is érdemes elolvasni
bizonyos zavaros, érthetetlen, vagy csak egyszerűen öncélúan játsza-
dózó, ám semmi mélységet nem tartalmazó irodalmi szövegeket.
Megteszik, mert őket sem feltétlenül az esztétikai értékek érdeklik –
az esztétikai értékítélet amúgy is meglehetősen szubjektív fogalom –,
hanem a szakmai előrejutás, de legalábbis az, hogy az esetek legna-
gyobb részében bölcsészdiplomával ne kelljen elmenni gyári mun-
kásnak, önkormányzati tisztviselőnek, de akár tanárnak, hogy el
tudják tartani magukat vagy a családjukat. Megteszik, mert féltik az
esetek többségében igen szerény, de egy munkásemberéhez képest
mindenképpen kényelmes értelmiségi életüket. Megteszik, mert nem
tehetnek mást. Kezek kezeket mosnak, s már meg is van a lehetőség
a lehető legközepesebb vagy nívótlanabb irodalmi (?) szövegek legi-
timációjára, kanonizációjára, az olvasóval való megetetésére.

A posztmodern lényege szerint toleráns, tehát nem állít fel stabil
értékeket – ez az értékpluralizmus pedig más szóval azt jelenti, hogy
voltaképpen mindent lehet, hiszen ki mondja meg valamiről, hogy jó
vagy rossz, értékes vagy értéktelen? Még ha az egyik kritikus lemi-

nősíti is az adott művet, majd akad másik egy ugyanolyan nívójú, legfeljebb más politikai irányultságú vagy más érdekszférába tartozó irodalmi lapnál, aki az egekig magasztalja. Akit egyik helyről kirúgnak, az önkritika nélkül keres másikat, valahol csak el lehet adni azt a posztmodern költészetet, aminek esztétikai értékét senki nem hivatott megítélni, ugyanakkor paradox módon mindenki egyformán kompetens, hogy megítélje.

S mi marad a végén? Egyre több vers íródik és jelenik meg, az olvasó pedig egyre kevesebbet olvas. Ez hát a posztmodern poézis, amikor minden lehetséges, ugyanakkor semmi nem érdekel senkit, legfeljebb az úgynevezett szakmát. Az a pár ember, aki pedig még OLVASÓNAK meri magát nevezni, továbbra is lapozgatja a folyóirat-sajtót és a frissen megjelent köteteket, hátha akad közöttük még valami emészthető, használható, esetleg értékes. Pontosan, mint mikor a guberálók keresnek a lomhalomban valami hasznosíthatót, esetleg véletlenül kidobott értéktárgyat. Az eredményhez mindenképpen gratulálunk kis közép-kelet-európai szemétdombjainkon továbbra is kapirgáló poéta és kritikus urainknak, akiknek csak további sok sikert kívánhatunk. Ez az ítélet persze szubjektív és korántsem kollektív, hiszen nincs okunk azt gondolni, hogy manapság kevesebb értékes vers születik, mint mondjuk száz, vagy kétszáz évvel ezelőtt. Az értékes művek száma vélhetően ugyanakkora, a gond inkább az, hogy sokkal több kevésbé értékes vagy egyenes értéktelen szöveg kap publicitást, ismételten, sok esetben nem zuglapoknál, hanem a nívónak számító folyóiratsajtóban és kiadóknál, az a pár aranytallér pedig bizony-bizony elveszni látszik az őket körülvevő és elnyelő olcsó rézpenzек tengerében...

AZ EMBERI NYOMORÚSÁG RETTENTŐ ANATÓMIÁJA

Esszékritika Borbély Szilárd

Nincstelenek – Már elment a Mesijás? című regényéről

Borbély Szilárd első és egyben utolsó, *Nincstelenek* című regényéről¹ nehéz érvényes állításokat tenni. Az elsősorban költőként ismert, tragikus hirtelenséggel elhunyt alkotó olyan súlyos és ellentmondásokkal teli prózaművet hagyott hátra, amely mindenképpen hosszas gondolkodásra és önvizsgálatra készíti az olvasót, beleértve a kritikus is. A *Nincstelenek* deklaráltan félig-meddig önéletrajzi regény, mely elemekkel van átszőve ugyan, de mégiscsak a szerző gyermekkorának dokumentumaként olvasandó.

Az 1970-es évek elején járunk, valahol Fehérgyarmat közelében, egy isten háta mögötti és minden szempontból elmaradott Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei faluban, melyre a szerző-elbeszélő is csak a fülszövegben olvasható GPS-koordinátákkal utal. A település a valóságban is létezik, és aligha van okunk kételkedni afelől, hogy a '70-80-as években valóban hasonló gyászos közállapotok jellemezhetők. A 7-8 éves gyermek perspektívájából megszólaló, ám voltaképpen felnőtt módjára megnyilatkozó, szinte mindentudó elbeszélő egy TSZ-paraszt házaspár második gyermeke, akik szinte minden szempontból számkivetettnek számítanak a falujukban. Az anya egy egykori horthysta katonatiszt lányaként osztályidegen, a súlyosan alkoholista apa pedig egy egykor majdhogynem kuláknak nyilvánított, valaha módosabb parasztcsalád fia, ráadásul a bizonytalan családi legendárium és a közszájon forgó pletykák szerint a faluban egykor élt, gyakorlatilag egyetlen zsidó család fejének, Mózsinak, azaz becsületes nevén Mózes Józsefnek a törvénytelen gyermeke, ez pedig még a világháború és a deportálások után mintegy harminc évvel is rányomja bélyegét a férfi és családja megítélésére. A faluban gyakorlatilag megállt az idő, a szocialista rendszer vívmányaiból

¹ BORBÉLY Szilárd, *Nincstelenek. Már elment a Mesijás?*, Budapest–Pozsony, Kalligram, 2013.

szinte semmit nem érezni, a helyi parasztek ugyanolyan merev és zárt közösséget alkotnak, mint a Horthy-korszakban, akit pedig valami miatt nem érznek maguk közé valónak, azt kíméletlenül kiközösítik. A háromgyermekes család egy közművesítetlen, szobakonyhás vályogházban éli nyomorúságos mindennapjait, helyzetük pedig teljesen kilátástalan, nem csupán a szó anyagi-egzisztenciális értelmében. A kiközösítés elsősorban a zsidók és a cigányok, pontosabban annak tartott emberek ellen irányul, akik nem csupán valamely etnikai-kulturális kisebbségek tagjai, de gyökeresen *más* emberek, mint a hagyományos paraszti kultúra merev normarendszerét reflektálatlanul elfogadó falubeliek, ily módon minden szinten megvetett és kirekesztett lakosok.

Az elmaradott közösségben még a '70-es években is erősen jelen van a rasszizmus és antiszemitizmus. Vannak, akik még harminc év múltán is jóleső nosztalgiával emlékeznek vissza a Holokausztra, az 1944–45-ös deportálásokra, s persze főleg arra, amennyit ők ebből személyesen megtapasztaltak: falu egyetlen zsidó családja, Mózesék csendőrök általi elhurcolására, majd végül házuk és üzletük kifosztására, ez pedig a prózaműnek egyik igen fontos momentuma. Az elbeszélő családja főként az apa vélt vagy valós zsidó származása miatt minősül kirekesztettnek, érinthetetlennek, a *zsidó* szót pedig nem is csupán tradicionális, vallási-kulturális értelemben használják. Miként azt az elbeszélő anyja az egyik fejezetben hosszasan ecseteli: a falubeliek szemében *zsidó* az, aki másként gondolkodik, mint ők, aki egyáltalán gondolkodik a világról, akinek vannak tervei, álmái, és aki esetleg máshol, a falu zárt közösségén kívül szeretne új életet kezdeni... A *zsidó* szó egyébként szinte tabunak számít, mintha minden negatív emberi tulajdonság benne testesülne meg – a szereplők legtöbbször nem is mondják ki, pusztán körülírással utalnak valaki vélt vagy valós zsidóságára, azaz másságára. A legfélelmetesebb éppen az, hogy az értelmetlen, irracionális gyűlölet már nem valamely vallási, kulturális vagy etnikai kisebbség tagjai, valamilyen konkrét tulajdonságaik által meghatározható emberek ellen irányul, hanem bárki ellen, akin akár csak apró jelét tapasztalják annak, hogy nem fogadja el teljes mértékben a paraszti közösség évszázadok óta változatlan normarendszerét. Miként azt az elbeszélő anyja kiemeli, a

helyzetet súlyosbítja, hogy a parasztek egyébként egymást is gyűlölik, irigy, rosszindulatú, az ösztöneik szerint cselekvő és gondolkodó, olykor már-már félállati szintre lealacsonyodó emberek, akiktől gyakorlatilag idegen mindenfajta tolerancia, empátia, emberség. Ebben a könyörtelen és kilátástalan világban él és él túl valahogy az elbeszélő családja – s egyébként ugyancsak tragikus módon olykor maguk sem nyilvánulnak meg külön módon, mint az őket gyűlölő és megvető, többségi közösség tagjai, ez pedig leginkább az apa féktelen alkoholizmusában és számtalanszor megismétlődő, részeg méltóságvesztéseiben nyilvánul meg. A család kirekesztettsége egyébként nem egyedi – hasonlóan viszonyul a falu a vallását immár rég nem tartó ifjabb Mózes Józsefhez, aki egyedüli túlélőként jött vissza a koncentrációs táborból családja deportálása után, és a sugalmazás szerint az apa féltestvére. Hasonló a helyzete továbbá az ott élő cigányoknak, akik közül az általa viselt szakáll miatt Mesijás gúnynévvel illetett, szerencsétlen és jámbor férfi, afféle falubolondja, ugyancsak a történet egyik emblematikus figurája, aki a könyörtelenséggel és állatiassággal szemben. Voltaképpen ő a regény alcímében – *Már elment a Mesijás?* – emlegetett megváltó szimbolikus megtestesülése, s alakján keresztül értelmeződik is az alcímben feltett kérdés – bár Jézus Krisztus kétségtelenül meghalt a kereszten az ember bűneinek bocsánatára, s ez okot adhat a hívő embereknek a reménykedésre, a falu nyomorúságos és zárt világát mintha elkerülte volna a megváltás, s valamiféle újabb, plusz megváltásra volna szükség. Még szomorúbbá és nyomorúságosabbá teszi a szereplők élethelyzetét, hogy a falu többsége által megvetett emberek néhány apró gesztustól eltekintve még egymással sem tartanak kapcsolatot, egymás iránt sem szolidárisak, hanem akarva-akaratlanul a teljes elszigetelődésre törekednek.

A regény hagyományos értelemben vett cselekményét egyébként gyakorlatilag lehetetlen rekonstruálni, mert bár az egyes fejezetek jórészt kronológiai sorrendben látszanak követni egymást, a szereplőkkel szinte nem történik semmi olyan, ami jelentős fordulatot hozna a sorsukban. Az olvasónak már a kötet elején az a benyomása támadhat, az eseménytelen hétköznapi és az egyre növekvő kilátás-

talanság – az elbeszélő apjának még a termelőszövetkezetben sem nagyon adnak munkát, más településeken kénytelen alkalmi munkákat vállalni, a családnak ezért gyakorlatilag semmi pénze nincsen még a betevő falatra sem – valamiféle statikus, megváltoztathatatlan, evilági kárhozat, földi pokol, ahol az emberek időtlen szenvedésbe vetve tengődnek, miközben látszólag nincs több bűnük, mint bárki másnak ezen a világon. A szereplőknek egyébiránt úgy tűnik, még nevük sincs – az elbeszélő gyakorlatilag sem önmagát, sem legközelebbi rokonait nem nevezi néven, csupán annyit tudunk meg, hogy az apa családjának vezetékneve Bobonka, az anyáénak pedig minden bizonnyal Alecska. Ez a névtelenség is arra utalhat, hogy ezek az emberek még attól is megfosztottak, ami minden ember sajátja – az őket minden más embertől megkülönböztető nevüktől és emberi méltóságuktól, így, névtelenül pedig már a szó minden értelmében *nincstelenek*, akiknek már identitásuk sincs. A család identitása egyébként nemzetiségi szinten is teljesen bizonytalan – az apa állítólagos zsidó származása mellett számos alkalommal szóba kerülnek még a család különböző ágainak magyar, román és rutén gyökerei, ezek azonban egymással ellentétben állnak és nem generálnak stabil identitást a család egyetlen tagjának sem. Az élethelyzetek tragikumát pedig igazából nem valamely külső, leírható, megragadható tragikus esemény, hanem az időtlenség illúzióját keltő statikus eseménytelenség adja.

A regény szimbolikájának egyik központi elemét a prímszámok alkotják. Az elbeszélő szinte mindig, mikor valamilyen időtartamra, évszámra, vagy éppen valakinek az életkorára utal, hozzáteszi, hogy ez vagy az a szám is prímszám, s csupán eggyel és önmagával osztható. Gyakorlatilag ezekkel a számokkal írja le a valóságot a maga képzeletbeli koordinátarendszerében. A prímszámokkal, miként csupán elvont, mentális entitások, egy gyermeknek sokkal könnyebb utalni a falubeli külső valóság dolgaira, szereplőire. Egyrészt nem tapad hozzájuk vér, könny, nyál, fekália, vagy bármi más emberi-állati testnedv, nincsen színük, hangjuk, szaguk, másrészt – s talán ez még fontosabb –, a prímszámok még a matematika absztrakt univerzumán belül is magányosak, páratlanok és oszthatatlanok, azaz tulajdonképpen ugyancsak *nincstelenek*, csak úgy, mint az általuk

mintegy rejtjelesen, a rideg valóságtól elvonatkoztatva leképezett emberek. A prímszámok tiszta, személytelen és racionális világa szöges ellentétben áll az általuk leírt brutális, irracionális, nyers erőszakkal, öncélú szadizmussal, gyűlölettel és állatias viselkedéssel átítatott fizikai világ mocskosságával és irracionalitásával, melyben az emberek többsége talán már az *ember* névre sem méltó, szájalmas ösztönlényként viselkedik önnön embertársaival, de adott esetben még önmagával is. Szembetűnő a szereplők szegényes, korlátozott nyelvi kompetenciája, a kifejezőképesség hiánya – a faluban élő emberek nagy része számára adott esetben még a nyers fizikai erőszak is egyfajta kommunikáció eszköze, hiszen amit a méltóságától megfosztott ember a nyelv által nem tud, vagy nem akar elmondani, azt a testével fejezi ki. A regény bizonyos szereplői nem csupán anyagi értelemben véve *nincstelenek*, hanem emberi mivoltukat szinte teljesen maguk mögött hagyva mentálisan és spirituálisan is.

Hangsúlyoznunk kell, hogy Borbély Szilárd regénye szándékosan elidegeníti a mindenkori olvasót önnön szövegvilágától. Az emberi nyomorúság, szenvedés, kiszolgáltatottság és aljasság a lehető legszélsőségesebb szinteken jelenik meg, a legrészletesebb és legnaturalistább leírásokkal. Vér, hányás, genny, takony, nyál, verejték vagy bélsár, esetleg az oszló és büzlő állati tetemek – a szereplők számára teljesen megszokott, hétköznapi dolgok, melyek túltengésén legfeljebb a külső szemlélő szörnyülködik. A regényt olvasva olykor az a benyomásunk támadhat, hogy a regény a valós reménytelenség, szenvedés és kilátástalanság pontos, tárgyilagos, ugyanakkor megdöbbentő és megható leírásain túl bizony túlzásokba esik – nem feltétlenül indokolt például, miért kell olyan borzalmas eseményként leírni egy vidéki környezetben teljesen természetes jelenségnek ható dolgot, példának okáért egyes háziállatok levágását és feldolgozását. A *Nincstelenek* naturalizmusa olykor kissé túlhajtott, az embereket testi megnyilvánulásaik, hiányosságaik és szenvedéseik leírásával legtöbbször pusztán fizikális, majd hogyanem állati létezőként ábrázolja, környezetük nyomorúságának és mocskosságának részletes leírásával ugyancsak erre utal, e túlhajtott naturalizmus pedig példának okáért Móricz regényeinek és novelláinak parasztábrázolásait idézi. Az emberi nyomorúság számtalan különböző megnyilvánulá-

sai formájának anatómiai pontosságú megjelenítése kétségtelenül hiteles és átélhető, azonban a kevesebb némely esetben talán több lenne e regény esetében is. Még ha a hétköznapi borzalmak részletezése által generált elidegenítés szándékos is, az extrém naturalizmus illetően túladagolása helyenként visszafelé sülhet el... A regény túlhajtott naturalizmusát egyébiránt sikeresen ellenpontozza a történet zárlata – váratlan drámai fordulat ugyan egy-két hétköznapi tragédiát, például az elbeszélő tizenegy hónapos kistestvérenek korai halálát leszámítva nem következik be sem pozitív, sem negatív értelemben a család végül is annyi hányadtatás és nélkülözés után elköltözik a falu fojtogató és kilátástalan közegéből a legközelebbi városba. Életkörülményeik, bár továbbra is szerények, de a teljes nincstelenséghez képest jelentősen javulnak, illetve a városban, ahol senki nem ismeri őket, immár nem kell a számkivetettséggel szembenéznüök, új életet kezdhetnek. Fontos szimbolikus momentum, hogy az elbeszélő immár évekkel a költözés után, 16-17 éves fejjel megtalálja a család egykori szobakonyhás vályogházának a tervrajzát, s afféle családi emlékként elviszi bekereteztetni, de vissza már nem megy érte. Arra a következtetésre jut, hogy a tervrajz csupán egy darab papír, nem azonos azzal a hellyel, ahol a gyermekkorát töltötte, tizenegynéhány év leírhatatlan nyomorúságát, szenvedését és kilátástalanságát pedig nem lehet és talán nem is érdemes keretbe foglalni, hiszen az emberi élet folytonos, s ha egy időszakot meg is kísérelünk végérvényesen lezárni, az emlékeinktől akkor sem szabadulhatunk meg.

Minden felróható hibája és elidegenítő elbeszélés-technikája mellett Borbély Szilárd egyetlen ránk maradt regénye a kortárs magyar próza egyik súlyos darabja. Az általános emberi nyomorúság és szenvedés pontos és mélyreható ábrázolásán túl egészen konkrét társadalmi-politikai vonatkozásokkal is bír. Metsző éllel, kíméletlenül mutat rá a kommunista diktatúra hazugságokon alapuló egyenlőségeszményére és arra a súlyos tényre, hogy ha nem is volt országos szinten általános, de a mélyszegénység a Kádár-korszak látszólagos, a propaganda által mindenütt hangsúlyozott konjunktúrájában is létezett, sokak által tapasztalható módon jelen volt, a mindenkori államhatalom pedig pár látszatintézkedésen túl nemigen tett semmit a felszámolása érdekében. Még súlyosabb és aktuálisabb üzenet lehet,

hogy a műben leírt szélsőséges mértékű mélyszegénység és kilátástalanság, a *nincstelenség*, bár a történet az 1970-es években játszódik, korántsem ismeretlen vagy elszigetelt jelenség a 2010-es évek Közép-Kelet-Európájának és Magyarországnak bizonyos régióiban sem – felmerülhet tehát a kérdés, hogy a nincstelenség univerzális emberi vonatkozásain túl, konkrétan szinten fejlődött-e valahová egyáltalán a minket körülvevő társadalom? S végül: létezhet-e még napjaink posztmodern embere számára valamiféle megváltás, különösen akkor, ha egy olyan régióban él, ahol a reménytelenség és a kilátástalanság, a *nincstelenség* – nem csupán gazdasági-egzisztenciális értelemben – a mindennapok részét képezi, vagy pedig már valóban *element a Messiás*, végérvényesen magára hagyva az embert minden testi-lelki nyomorúságával együtt?

AZ IRODALMI HASONMÁS IRODALMI HASONMÁSA?

Személyes hangvételi esettanulmány
Nyerges Gábor Ádám *Sziránó* című prózakötetéről

Három, az irónia alakzata által erősen áthatott verseskötet és többéves, intenzív költői pálya után Nyerges Gábor Ádám, a fiatal magyar irodalom egyik jeles szerzője novelláskötettel/kisregénnyel jelentkezett. Ez persze korántsem meglepő, hiszen a *Sziránó*¹ címet viselő elbeszélésfüzér darabjai köztudottan nem a semmiből és nem is egyetlen nap alatt születtek, hiszen az elmúlt években többségük – mondhatni, még novellakorukban – megjelent a magyar folyóiratsajtó hasábjain. Nem előzmény nélküli produkcióról, hanem többéves munkáról van tehát szó, mely most végre könyvformát öltött.

Koncepciója szerint a *Sziránó* – miként azt értő fülszövegében Darvasi Ferenc is kiemeli – afféle nemzedék- és iskolaregény, vagy legalábbis annak látszó, azzá összeálló novellafüzér (a műfaji behatárolás nem egyszerű feladat – a kötet alcíme szerint *színfónia*), melynek főszereplője egy általános iskolás éveiben járó kamaszfiú, aki minden bizonnyal a szerző, Nyerges Gábor Ádám alteregója. A helyszín az 1990-es/2000-es évek Magyarországa, Budapestje, a központi történések pedig olyan események, amelyek erre a korszakra és erre a miliőre jellemzőek (voltak?). Mivel jórészt önálló, lazán összefüggő történetek füzére alkotja a könyvet, aligha volna érdemes megkísérelni összefoglalni a (klasszikus értelemben nem létező?) cselekményt, sokkal inkább érdemes jellemezni azt az atmoszférát és nézőpontrendszert, amelyben/amelyből a *Sziránó* íródott.

Először is, miért pont Sziránó? – Így, magyaros, fonetikus átírással –, miért is lesz egy általános iskolás kiskamasznak az alteregója a rendszerváltás utáni Magyarországon az egyébként a valóságban is élt, ám Edmond Rostand róla írott újromantikus drámája nyomán világirodalmi alakká emelkedett, tragikomikusan nagyorrú, XVII.

¹ NYERGES Gábor Ádám: *Sziránó*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, Hortus Conclusus Könyvek 31., 2013.

századi francia költő és párbajhős, Cyrano de Bergerac? A választ erre a kötet egyik bemutató estjén maga a szerző adta meg. Az elbeszélésfüzér mottójául a francia drámahős ismert mondatát választotta, mely egyébként nem a kötet szennycímlapján, hanem kissé hátrébb, a 11. oldalon szerepel: „*Mert magamat kigúnyolom, ha kell, / De hogy más mondja, azt nem tűröm el!*”. Mindennek a kulcsa tehát, s nem csupán Nyerges költészetében, de prózájában is az irónia, azon belül is főként a fanyar önirónia. A szám szerint huszonnyolc rövid, olykor önállósuló, olykor egymásra előre- és visszautaló elbeszélés/fejezet hangvétele a főszereplőt érő negatív tapasztalatok tömkelege ellenére – hiszen kit ne érnének negatív tapasztalatok, fájdalmas csalódások általános iskolás gyerekként – alapvetően pozitív, derűs. A konfliktushelyzetek nem annyira drámaiak, legalábbis a prózakötet nyelvezetén keresztül eléri, hogy a mindenkori olvasó számára ne tűnjenek olyan végzetesnek, még ha a főszereplő számára azok is. A tétek persze látszólag jóval kisebbek és komolytalanabbak, mint a felnőttek véresen komoly és könyörtelen világában, a főhős perspektívájából szemlélve mégis elnyerik a maguk súlyát. Személyes konfliktusok barátokkal, osztálytársakkal, vagy éppen kollektív ellentétek fiúk és lányok, diákok és tanárok között – a maguk kontextusában, a maguk idejében, légyen is a főszereplő a külső szemlélő nézőpontjából bármennyire védett helyzetben, adott esetben halálosan komolynak és vérre menőnek hatnak, ám az esetek nagy részében persze korántsem megoldhatatlanok. S valahogy mintha jelen lenne e történetekben valami emberen túli gondviselés is, hiszen Sziránó minden negatív helyzetből szinte sértetlenül, sőt, olykor számára kedvező módon, győztesen kerül ki, erre pedig látszólag nincs is logikus magyarázat. A szereplő valahogy egyedi konfliktuskezelő képességgel rendelkezik, olvashatnánk ki a különböző általános iskolás bonyodalmakat a maguk ironikus komolyságában elénk táró történetekből – elég, ha például az osztályfőnök Vivien néni és az osztály fiú tagjainak nagy konfliktusát és szinte drámai szócsatáját említjük. Mondhatnánk, talán egy kis túlzással, de a *kisszác* már ilyen fiatalon is remek diplomatának bizonyul. S úgy vélem, itt találjuk meg a megoldást arra a kérdésre, miként tud úrrá lenni egy látszólag tapasztalatlan és meglehetősen éretlen kamaszfiú a számára

igenis nagy kihívást, adott esetben komoly traumát jelentő, váratlan élethelyzeteken.

Kitűnik Nyerges Gábor Ádám elbeszéléseiből, hogy alteregója, Sziránó már egészen kis korában is afféle igazi *nagydumás*, aki szinte minden helyzetben képes érvelni, vagy éppenséggel úgymond *rizsázni*, s adott esetben, miként XVI. században élt – Rostand interpretációjában sokkalta drámaibb kontextusban fellépő – irodalmi alteregója, Cyrano de Bergerac is, *magát kigúnyolni, ha kell*. A kis általános iskolás Sziránó maga is nagy párbajhőssé válik az olykor szomorkásan mulatságos történetek folyamán – melyek egyébként, ha mást nem is, de látszólag kronológiai sorrendben követik egymást, ily módon pedig megengedik, hogy feltételezzük az igencsak fiatal főszereplő jellemfejlődését –, csak éppen kevésbé vére menő, ám számára mindenképpen komoly próbatételeket jelentő duellumait nem karddal vagy tőrrel, hanem szavakkal vívja meg. Elsődleges fegyvere: a nyelv. Az a nyelv, amelyre az író, jelen esetben az önnön ifjonti énjét újratereztető író – s ezt a ténytet akkor sem hanyagolhatjuk el, ha igyekszünk eltekinteni a referenciális/biografizáló olvasat igencsak nagy korlátokat elénk állító, az értelmezés határait leszűkítő módszerétől is – feltette életét, de legalábbis tollát/klaviatúráját. S itt van az a pont, ahol nem tekinthetünk el a tárgyalt kötet metairrodalmi reflexióitól és attól a ténytetől, hogy a történetfűzér főszereplője igenis egy élő kortárs író-költő alteregója.

Miként arra ismételtlen csak Darvasi Ferenc utal szokatlanul tömör, lényegre törő fülszövegében, Sziránó nem más, mint „Karinthy Frigyes első számú földi helytartója”, a regény pedig „egyben iskola- és nemzedékregény”. Két elsődleges magyar irodalmi előzménye és kapcsolódási pontja tehát Karinthy *Tanár úr, kérem!*, illetve Ottlik *Iskola a határon* című sokat elemzett, paradigmatis regényei. No persze mindezt akár Darvasi Ferenc fülszövegének irányítási szempontjai nélkül is érezheti a kellően szenzitív olvasó, ugyanakkor e két nagynak bizonyult, az idő próbáját kiállt irodalmi műhöz mérni egy fiatal kortárs magyar szerző első prózakötetét igencsak jóindulatú laudáció a fülszöveget jegyző irodalmár részéről. Megítélésem szerint – nem csupán az önironikus alaptónus, de szereplők életkora és a történet (általános) iskolai kontextusa miatt is sokkal több köze van

Karinthy, mint Ottlik prózakötetéhez, előbbihez viszont egészen konkrét, szándékos intertextuális utalások is kötik. Kissé leegyszerűsítve azt mondhatnánk: Sziránó szinte ugyanolyan *nagydumás* kiskamasz, aki ugyanúgy képes *megmagyarázni a bizonyítványát* bárkinek, mint Karinthy *Tanár úr, kérem!*-ének diákjai. Mint említettem, igazi párbajhőssel van dolgunk, akinek fegyvere persze nem a tőr vagy a pisztoly, de még csak nem is az ökle, hanem mindig, minden körülmények között a nyelv. Ez pedig arra is enged következtetni, hogy már a kis – a kötet utalásai szerint a történetek folyamán mondjuk 8-14 éves – Sziránó meglehetősen ifjú kora ellenére is predestinálva van arra a sorsra, hogy később íróvá, irodalmárra, esetleg valamiféle humánértelmiségivé érjen, s olyan pályát válasszon, ahol elsősorban a neki adatott nyelvi tehetséget használja fel, hogy túléljen és érvényesüljön későbbi élete során. Elég, ha csupán a szerző – ugyancsak egyik kötetbemutató estjén tett – azon kijelentésére gondolunk, mely szerint a *Sziránót* idővel szeretné prózatrilógiává bővíteni, melynek második kötete a főszereplő gimnáziumi éveiről, harmadik pedig az egyetemi tanulmányok és a felnőtté válás éveiről szólna. Persze az, hogy Sziránó, akinek polgári nevét, már van neki ilyen, a regényből egyelőre még hangsúlyozottan nem ismerhetjük meg, végül az életrajzi szerző személyéhez hasonlatos módon a bölcsészkarra nyer-e felvételt, illetve ezzel párhuzamosan maga is íróvá/költővé érik-e, a megfelelő módon kamatoztatva a már kiskamasz korában is megmutatózó, neki adatott verbális kompetenciákat, még kérdéses, a jövő zenéje – de egyúttal mindenképpen a kritikus szubjektív feltételezése is.

Kissé csapongó és olykor-olykor általánosításokba hajló kritikánk vége felé essék végre szó a *Sziránó* című kisregény karakterformálásáról és írói nyelvhasználatának erényeiről, illetve hibáiról is.

A címszereplőn kívül gyakorlatilag mindenki más – diáktársak, kamaszkori szerelmek, rokonok, tanárok – kissé kidolgozatlanok, önálló karakterekként olykor érvénytelennek tűnnek, de legalábbis alakjaik minden körülmények között a címszereplő szemüvegén át értelmeződnek, így önállóságuk is megkérdőjeleződik. Az őt körülvevő világot gyakorlatilag csak Sziránó szemszögéből látjuk – még akkor is, ha az elbeszélés nem egyes szám első személyben szólal

meg –, Sziráno maga ellenben halálpontosan, mesterien kidolgozott, élő irodalmi figura. Olykor hiteles, olykor hiteltelen megnyilvánulásokot mutat, csak úgy, mint mi magunk a való életben. Egyszer gyermekhez híven naiv és tapasztalatlan, másszor a legdörzsöltebb felnőttekhez hasonlatos módon cinikus, agyafúrt és céltudatos alak. Ám ettől függetlenül mindig alapvetően jószándékú és jóhiszemű, az a fajta regényhős, aki a benne meglévő egészséges egoizmus mellett azért az esetek többségében embertársaira is igyekszik gondolni, s akit éppen a maga korlátai és esendőségei tesznek emberré. Minde mellett 8-14 éves kamaszfiú léte már-már hihetetlenül koravén, de legalábbis koraérett figura, aki végig hajlamos a nagy igazságok keresésére és a szentenciózus következtetések levonására – erre talán az egyik legjobb példa *A Felültettek Klubja* című fejezet elején olvasható belső monológ-részlet, melyben a főhős a szerelemről elmélkedik, a kötet 91. oldalán:

„Fiatalnak lenni. Az valami olyan, hogy rohangászni a napfényben, nem, nem érdekel, ha giccs, ezt akkor is végig kell gondolni legalább egyszer, rohangászni a napfényben, együtt, sokan és szerelmesen, és nagyokat röhögve egymást fotóztatni, hogy de hülyék és milyen piszkosul is fiatalok (értsd: bohók) vagyunk. Meg különböző helyekre elmenni inni, de aztán nem összehányni magunkat, és aggódni, hogy majd ki hogyan fog hazajutni, meg támogatni azt, amelyik már menni is alig tud, a pórusainkból meg ömlik a cigi és az olcsó pia szaga. Csak bedobunk pár sört, aztán sétálunk a kora nyári, szellős utcákon, ahova odasüt a hold, igen bazmeg, a hold, és nem hűgyoznak a lábunk alá a csövesek, igen, na és ha ez kéne annyira, akkor mi van. (...)

Szerelmesnek is kéne lenni, nem csak úgy ím meg ám, ahogy az ember kiválaszt egy nőt, aki valamilyen szempontból megfelel, szép vagy okos vagy vonzó, hanem ezek mind együttvéve, igen, határozottan kell, hogy legyen ilyen nő is, csak az istennek nem találkozom vele soha. Valamelyikkel. Mert több is van ilyen, és most nem is arra az egy tökéletesre gondolok, hanem azokra, akik az odáig vezető utat kiadják, akik csak majdnem a társaid, de míg rájössz, hogy őket mi-

ért nem – addig meg is tanulsz szeretni. Na, ezek hol késnek már. Meg úgy egyáltalán, ez az egész hol van már.”

Itt mintha a megírt perszóna életkorához képest egy kissé túlzottan homlokráncolós, bölcselkedő melodramatikus hangnemben szólalna meg a címszereplő, ami adott esetben kissé hiteltelenné teheti a kötet egészét amúgy átható gyermeki/kamaszfiúi perspektívát. Persze, és ezt azért a legnagyobb írók hasonló, ifjúsági perspektívából megszólaló regényeiről is elmondhatjuk, mindig átüt, hogy jóval idősebb személy írta a művet, mint akinek a nézőpontjából a történet elmesélődik. Épp ezért talán nem is lehetséges száz százalékig hiteles gyermeki perszónát teremteni – és ezért van az, hogy a világirodalomban még a leghitelesebben megszólaló és megnyilvánuló gyermekszereplők is végső soron nem mások, mint lekicsinyített, irodalmilag kiskorúsított felnőttek, akiknek a nézőpontja csak látszólag különbözik radikálisan a valódi élettapasztalatokkal rendelkező, szinte mindig kellően kisszerű és kellően kiábrándító motivációk által mozgatott felnőttek nézőpontjától. Éppen ezért talán inkább ne is kérjük számon egy első prózakötetes fiatal író gyermeki alteregóján azt, amit a felnőtteknek sem ildomos felróni...

Ami pedig Nyerges prózakötetének írói nyelvhasználatát illeti, megítélésem szerint ez az, ami valójában, ténylegesen élővé teszi és mozgatja a könyvet és annak főszereplőjét. A mű tobzódik a nyelvi regiszterekben, egészen az olykor alpári, ám szellemes '90-es évekbeli diákszlengtől a tényeket megállapító, tárgyilagos elbeszélői stíluson át a legemelkedettebb, már-már patetikus irodalmi nyelvhasználatig, mely helyenként maga is önnön paródiájába fordul át. Megjelenni látszik az a nyelvi fundamentalizmus, mely a kortárs magyar próza jeles képviselői közül mondjuk Zsávolya Zoltán, Darvasi László vagy éppen Esterházy Péter prózai műveiben érezhető. A nyelvi megformáltság és a nyelvvel végezhető játékok tömkelege, a kifejezőkészség határainak feszegetése, az igazi, már-már vonalas posztmodern író szövegalkotási stratégiája ez, aki a referencialitáson és a stabilnak vélt jelentésen túl, vagy éppen azokban kételkedve elsősorban és mindenekfelett a nyelv erejében hisz, s egyúttal ösztönösen a nyelv teremtő erejére bízta magát és irodalmi mondanivaló-

ját. Alapvetően a stílusbravúrok, nyelvi remeklések azok, amelyek igazán élvezetessé, olvasmányossá, s éppen ezért letehetetlenné és nehezen feledhetővé teszik a *Sziránó* című elbeszélésfüzért, melyet meglátásom szerint azért enyhe túlzás *nemzedékregénynek* titulálni. Túlzásnak hat, mégpedig azért, mert bár a korszak, amelyben játszódik, bizonyos utalások alapján azonosítható – példának okáért a kosárlabdakártyák csereberélése a '90-es évek általános iskolás diákjaira volt jellemző, s ekkor még kevésbé volt jelen az internet, az információs társadalom, mint a mai kisdíákok életében –, kétséges azt állítani, hogy az 1980-as években született generációt összekötné valami olyan közös esemény- és élményrendszer, amely alapján ők egyértelműen egy adott nemzedék tagjaiként azonosíthatnák magukat. Mindez persze egyénekenként elég változó lehet, s ha más nem is, közös tapasztalat lehet a rendszerváltás utáni tíz-tizenöt évben felnőtt, általános iskolai tanulmányait akkor végző generáció számára, hogy a '90-es években még osztálytársadalmi szinten nagyobb reményteliség uralkodott, s még az akkori gyerekek-kamaszok is megtapasztalhattak valamiféle létbiztonságot, pozitív jövő felé mutató perspektívát, ha mást nem, a társadalmi-gazdasági fejlődés illúzióját. Talán erre is kíván utalni az a tendencia, hogy a *Sziránó* történetei bonyodalmaktól és csalódásoktól nem mentesek, ám a szereplők helyzetéről és lehetőségeiről alapvetően mégis pozitív képet festenek.

A kötet jövőbeni fontosságát, jelentőségét itt és most megítélni nem tudjuk. Egy ifjú költő-prózaíró debütáló prózakötetét bármiféle potenciális irodalomtörténeti jelentőséggel felruházni túlzó, már-már felelőtlen gesztus volna a kritikus részéről. Annyi azonban bizonyos, hogy a *Sziránó* című könyv a legifjabb kortárs magyar prózairodalom ígéretes, eredeti, friss hangnemben megszólaló, egy bizonyos generációs élményanyagot többé-kevésbé hitelesen közvetítő, s a mindenkor olvasó számára az (ön)íronia alakzata által mindenfajta élethelyzetet elviselhetőbbé tevő darabja. S itt rekesszük is be mind a laudációt, mind pedig a bírálatot. Mivel egy potenciális prózatrilógia első darabjáról van szó: várjuk a folytatást.

TÚL A VERBÁLIS FUNDAMENTALIZMUS POÉTIKÁJÁN

Esettanulmány Zsávolya Zoltán *Fagyosztás* című
verseskötetéről

Hosszú – persze csakis lírai értelemben vett, hiszen a szerző azóta számos prózakötetet és irodalomtudományi szakkönyvet publikált – hallgatás után látott napvilágot Zsávolya Zoltán második verseskötete. A *Fagyosztás – Versváltások, 1988–2013*¹ című munka azért is figyelemre méltó lírai vállalkozás, mert negyedszázad költői tevékenységének lenyomata, amely egészen korai, a szerző első kötetéből kihagyott, ugyanakkor az első, *Könnyű negyed* című kötetben is olvasható, valamint egészen új versek is szerepelnek benne. Tulajdonképpen egyszerre olvasható a szerző *nulladik*, ifjúkori verseket, egy korábban elvetett első kötetbe szánt műveit is tartalmazó, illetve második/harmadik versesköteteként.

Az első, *Nyugati manzárd* című, tizenöt számozott szöveget tartalmazó, a szerző kötetéhez csatolt jegyzetének tanúsága szerint 1992-es keletkezésű ciklus alapján véve nem más, mint egy fiatal költő hang- és énkérésének igencsak érett, intertextuális-metairódmalmi utalásoktól és ironiától már ekkoriban sem mentes lenyomata.

„... *fekszem,*
tovább tehetetlen megadással a sávós, hűvös fény
szobányi részében, mint aki innen végleg sehová
nem akar kilépni; hat emeletnyi magasban a
jócskán keletinek hívható reggel kavarog, a szélben
pordzsinnként induló, egyelőre még távoli zúgás, és
majd, olyan nyolc óra tájban, minden abbahagy.”

¹ ZSÁVOLYA Zoltán, *Fagyosztás – Versváltások 1988–2013*, Budapest, Tipp Cult Kft. P'Art Könyvek, 2013.

– olvashatjuk a *Koszovó utca* című, 15-ös számot viselő versben, hogyan létösszegez az ekkor még ifjú Zsávolya Zoltán. S bár e ciklus nem mentes az önsajnálatra való hajlamtól sem – ugyan, melyik költő fiatalkori versei lennének tőle mentesek –, már itt megmutatkozik a szerző nyelvi fundamentalizmusa, mindent átható lírai humora és (ön)íroniája.

A második ciklus, az *Archaikus vadorzó*, mely már a címben foglalt paranomázia által is nyilván Rilke klasszikus versére, az *Archaikus Apolló-torzóra* játszik rá szellemesen, elsősorban a szerelem tematikája felől olvasható. Ha a helyzet első olvasásra mégoly komolynak hat is – hiszen a ciklus tobzódik az alapvetően szomorú szituációkat, érzelmi konfliktusokat megörökítő szerelmes versektől –, Zsávolya Zoltán lírai beszélője szinte mindig megtalálja az alkalmat a fanyar humor, az irónia használatra, illetve a nyelvi poénok elsütésére.

Beszéljünk a védelemről!

*És egyre több és több a hülyeség.
De azért beszéljünk a védelemről!
Védelemről talán, hisz én védett vagyok.
Csak egyre több és több a hülyeség.*

*Ház, ezért, beszéljünk védelemről!
Hiszen érted én bármit megteszek.
Vagy nem is mindent, mégis sokat.
Beszéljünk hát a védelem hülyeségéről!*

*A védelmed annyi, hogy nem szeretlek.
Épp ezért hülyülök a védelmeddel.
Azaz: könnyen védlek, nem ér a védelem.
Bár egyre több és több, hogy nem szeretlek.*

– így szól a *Beszéljünk a védelemről!* című vers, mely látszólag egy fájdalmas, szakításközeli helyzetet dolgoz fel, ám mivel a beszélő mindent pusztán *hülyeséggé* degradál, a szöveg még ezt a helyze-

tet is képes jó adag iróniával elkomolytalanítani, ezáltal pedig oldottabbá és elviselhetőbbé tenni.

A harmadik ciklus, a *Pannon panzió* már a *Könnyű negyed* című első verseskötetében is szerepel, a változás mindössze annyi, hogy ott angol címen, *Pannon pensionként*. Tematikáját tekintve alapvetően nem más, mint kissé széttartó, sok irányba kalandozó költői meditációk gyűjteménye – többek között anyanyelvről, hazáról, identitásról, az irodalom lehetőségeiről, de olykor még a lírai én privát problémáiról is. Érdekes vonása e ciklusnak, hogy számos alkalommal megjelenik benne Emily Brontë *Üvöltő szelek* című regényének férfifőszereplője, Heathcliff:

A dadogó levente

*Heathcliff, mikor a mocsáron át közeledett,
az volt a legjobb. Akkor – ha fújt a szél –
nem kellett kérdezgetni, mit beszél:
vihár nyeste le szájáról a jeleket*

*jöttében még, mint morzsát, vak rovar,
mely piknik múltán pléd alatt marad;
lett szava olyan, megfejtendő feladat,
miről a zúg-vész magaslégben hadart.*

Heathcliff alakja e versben nem csupán a tragikus sorsú, megke-rederettségekben ördögi bosszúra is képes szerelmes férfi, hanem az emberi nyelv kifejezőképességének, vagy éppen az abban való hit megrendülésének letéteményese, megtestesítője, e téma pedig, az irodalom, a költészet kifejezőképességének határai pedig a kötet során egyre inkább a beszélő érdeklődésének homlokterébe kerül.

A negyedik, *Kozmopolita* gyász című ciklus teljesen eltérő időszakokban keletkezett verseket tartalmaz, s gyakorlatilag csupán címében azonos a *Könnyű negyed* egyik versciklusával, a szerző csupán néhány szöveget vett át első kötetéből, beleértve persze a címadó verset is. A szövegek közötti összefüggés sokkal inkább azok hangvételében, lírai nyelvhasználatában, mint tematikájában kere-

sendő – a meghatározó a versek nosztalgikus, keserűes, olykor már-már valóban gyászosba hajló hangulata és az emlékezés alakzata. Hogy a lírai én mit/kit is gyászol, arra nehéz volna egyértelmű választ találni, talán mindent és mindenkit – önmagát, régi barátokat, elmúlt szerelmeket, az ifjúkor tovatűnt idealizmusát, tágabb értelemben vett pátriája szebb napjait és elszalasztott történelmi lehetőségeit, a költői nyelv mindenfelől felülkerekedő teremtő erejébe vetett hitet. Afféle posztmodern számvetés-gyűjtemény ez, teli a posztmodern korszak emberének, művészeinek sirámaival, a költői beszélő által érzékelt valóság teljes széttöredezésének lírai dokumentuma:

„Szálazó zápor, egy buszmegálló
akkor. Majd újabb kép: villanó vége
sebző, de azonnal szétmálló
fényörtéket gyorsít a télre.
Ott áll (tovább) (halottan) (ébred)
a mozdulatlan hóesésben.”

– olvashatjuk a ciklus *Képzelt emlék* című záróversének utolsó sorait, melyek meglehetősen találóan foglalják össze a *Kozmopolita gyász* ciklus alapélményét – már az emlék(ezet) sem bizonyos, s a lírai én talán már azt is csak elképzelem, amit egykor, a múltban átélt. Egyedül annyi biztos, hogy önmagán kívül másra aligha számíthat.

Az ötödik, *Változások Gyűjteménye* című, a kötetben belül egyúttal önálló, római kettes számot viselő, tematikus egységet képező záró ciklus a kötet legérdekesebb, legsűrűbb versegyüttese, mely a maga mintegy negyvenoldali terjedelmével, hosszú, kísérletező hangvételű prózaverseivel akár maga is képezhetne egy karcsúbb önálló verseskötetet. A tematika itt is meglehetősen változatos, a ciklus-kompozíció szervezőelve sokkal inkább az olykor csapongó, stílusbravúrokkal teli, intertextuális utalásokkal továbbra is átszőtt, alapvetően bölcselkedő hangnemben megszólaló versbeszéd. Zsávolya Zoltán itt mintha egy egészen új hanghordozást próbálna meg kialakítani, kihasználva a hosszú prózavers nyitottságát, szinte korlátlan lehetőségeket. Olyan nagy író- és költőelődök reminiscenciái jelennek meg, mint példának okáért Homérosz, Mikszáth, Petőfi, Shakes-

peare, Beckett, s a sort még persze folytathatnánk. Nyilvánvaló, hogy az olykor széttartó, a széttöredezettség benyomását keltő, első olvasásra nehezen követhető, ám legtöbbször mégis halálpontos költői logikával működő, a kötött formák szerkesztési elveit nyomokban tartalmazó, afféle álstrófákba tördelt prózaversek elsődleges intenciója az irodalmi hagyomány(ok) megidézése és szintetizálása, s a megőrzés mellett egyúttal valamiféle irodalmi értelemben vett újdonság megteremtése.

„Ilyen az ősz: pókhálós bőrrű;szülés-csigavonalas nyálcsík-fénylés
előttünk-mögöttünk. Csak mi születik meg e fékúton? Még jó:
diszkóbalet nem húz ki gyomrunkból belet, az üres légszák...
S a novemberre még gondolunk úgy ahogy, de a decemberre már nem.

Magyarországnak ma is érdeke, ha szomszédja erős, életképes Ukrajna.

Kiemelt partnerség. *Hanem velünk mi lesz?, gyenge gyerekekkel.*”

– így szól *A naptalan Kelet* című prózai hosszúvers, s egyúttal az egész kötet utolsó strófája. Csakúgy áthatják az irodalmi, mint a közéleti-politikai referenciák, eljutva egészen a nem is annyira implicit aktuálpolitikai utalásokig. A líra, bár a posztmodern kor szkepticizmusa és iróniája közepette a nyelv ereje, kreativitása és önreferencialitása (is) élteti, a stílusbravúrok és nyelvi remeklések és az olykor öncélúnak ható játékosság mellett nem mond le a valóság-referenciáról sem – Zsávolya Zoltán, az egyébként ízig-vérig posztmodern költő fanyar iróniával átítatott, a nyelvre már-már fundamentalista módon támaszkodó, szkeptikus, ám korántsem nihilista lírájára pedig mindez halmozottan igaznak bizonyul.

A *Fagyosztás*, e negyedszázad költő működésének keresztmetszetét magában foglaló verseskötet a kortárs magyar költészet eredeti, formai és tartalmi bravúrokban gazdag, a felismerhető szerzői hang megőrzését és az újítás/megújulás szándékát egyszerre megfogalmazó, fontos darabja. Egyszerre tesz tanúbizonyságot kétségbevonhatatlan eredetiségről és a kivételes mesterségbeli tudásról. Egyrészt e versgyűjtemény Zsávolya Zoltán prózaírói életművére is

oly jellemző *verbális fundamentalizmus* poétikája jegyében íródott, másrészt viszont a költő amellett, hogy kétségtelenül afféle lírai „nagydumás”, nem ártall mély és aktuális üzeneteket is megfogalmazni, s teszi mindezt a helyenként az öncélúságig vitt szellemeskedés és líranyelvi humorizálás mellett. Kivételes, bravúros lírai vállalkozás, melynek jelen sorok írója csupán a folytatását várhatja.

A LEROMBOLT HATÁROK HELYREÁLLÍTÁSA?

Esettanulmány Umberto Eco *Az értelmezés határai* című tanulmánykötetéről

Umberto Eco vaskos, voltaképpen interpretációelméleti monográfiává összeálló tanulmánykötetének¹ magyar fordításban való megjelenése hiánypótló a hazai irodalomtudomány történetében, hiszen, bár a szerző által jóval régebben, jórészt az 1980-as években íródott tanulmányokat tartalmaz, azok jó része egészen a mai napig aktuális és nemzetközi viszonylatban sem egészen tisztázott kérdésekre keresi a választ. A doktríner marxista irodalomkritika örökségét még mindig magán viselő, a posztstrukturalista irodalomértelmezési irányzatokat későn és olykor nem kevésbé eltúlzott eklekticizmussal applikáló magyarországi irodalomtudományi gondolkodás számára e kérdések pedig ugyancsak halmozottan aktuálisak.

A kötet alapvetően négy hosszabb, alfejezetekre, olykor önállóan is olvasható kisebb tanulmányokra oszló értekezésből áll össze. Az első, *Intentio lectoris – megjegyzések a befogadásesztétikáról* (21–56.) címet viselő tanulmány áttekinti a recepcióesztétikai értelmezési hagyomány főbb állomásait és módszertanát, állást foglalva amellett, hogy az irodalmi művek értelmezését elsősorban az *intentio operis*, a mű szándéka felől érdemes megkísérelni, s óva int az interpretáció önkényétől, melyre bizonyos irodalomértelmezési trendek olykor hajlamosnak bizonyulnak.

A második nagyobb tematikus egység, *A hermetikus szemiózis arcai* (58–156.) című tanulmány(sorozat) a hermetikus szövegértelmezési hagyományt és annak ma is használható örökségét tekinti át, mindezt szoros kapcsolatban az alkímiai diskurzussal. A látszólag obskúrus szellemi hagyományok elegyéből, a nehezen felfejthető, csupán beavatottak számára érthető szimbólumok sokaságából és a Nagy Mű idealisztikus elképzeléséből kiindulva a szerző meglepően

¹ Umberto ECO, *Az értelmezés határai*, ford. NÁDOR Zsófia, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2013.

józan és közérthető következtetéseket von le, s konklúzióként ugyan- csak óva inti a mindenkori szövegértelmezőt a szövegek túlmagyará- zásától, illetve a műben jelen-nem-lévő tartalmaknak az értelmezésbe való erőszakos belemagyarázásától. Elismeri továbbá, hogy bár felál- líthatunk bizonyos interpretációs modelleket, ezek nem feltétlenül fognak megfelelni az egyéni olvasás és értelmezés valódi folyamatá- nak.

A könyv harmadik nagyobb fejezete *Az interpretációs munka* (158–329.) címet viseli, és közelről kísérli meg megvizsgálni a min- denkori interpretáció mikéntjét, valamint meghatározni a helyes és helytelen értelmezések felállításának lehetséges kritériumait. Teszi ezt olykor már-már szórszálhasogatásba hajló részletességgel, állítá- sait ugyanakkor rengeteg gyakorlati példával alátámasztva. Eco itt az interpretációra vonatkozó gazdaságossági kritériumokat fogalmaz meg, majd megvizsgálja az irodalmi szövegek értelmezhetőségét mind a mindenkori szerző, mind a mindenkori befogadó lehetséges nézőpontjaiból, felhívva a figyelmet a lehetséges értelmezések, ha nem is végtelen, de igencsak nagy számára, hosszan elemezve az irodalmi szövegek metaforikus tulajdonságait és az általuk generált lehetséges világokat, elsősorban a narratív jegyeket hordozó irodalmi művekben. Mindemellett nagy hangsúlyt fektet az esztétikai értelemben jónak tartott irodalmi műalkotás egyedi és megismételhetetlen voltára – a műalkotás ezen eredetisége Eco megítélése szerint az autentikus értelmezés, az interpretációs munka egyik elengedhetetlen feltétele.

A negyedik, utolsó, mintegy kétszáz oldal felölelő nagy fejezet, *Az értelmezés feltételei* (332–526. oldal) egyrészt folytatja a harma- dik tanulmányfűzér gondolatmenetét, másrészt szintézisszerűen kí- sérli meg összegezni a kötet addigi részeinek főbb állításait. Először is megkísérli meghatározni az értelmezés minimális feltételeit, majd leírni a szemiózist, a jelentésképzés folyamatát, elsősorban a kom- munikációelmélet felől, majd a tanulmány fokozatosan átsiklik a szemantika, a szemiotika és a pragmatika immár félig irodalomtu- dományi, félig nyelvészeti kérdezőhorizontjába. Mivel az irodalmi szöveg elsődlegesen nyelvi termék, értelmezése pedig ugyancsak nyelvi-mentális folyamat, így a jelenségegyüttes nyelvészeti megkö-

zeltése legalább annyira produktívnak bizonyul, mint a pusztán iroda- lomtudományi szempontrendszer felőli vizsgálata. Eco meglehetősen körültekintő, ugyanazt a kérdéskört a lehető legtöbb nézőpontból igyekszik körüljárni a legnagyobb részletességgel. A vizsgálat egyik fő szempontja a mindenkori szerző és befogadó előfeltevései, előze- tes valóságismerete, ezek közös nevezői és kétségbevonhatósága. Mindezek után kitér egy érdekes, viszonylag még mindig új keletű témára, a mesterséges szövegértelmezés lehetőségeire. A kötet vége felé újra előkerül az értelmezések végtelenségének lehetősége – Eco többek között Derrida és Charles Sanders Peirce vonatkozó megállá- pításaival száll vitába, és felhívja rá a figyelmet, hogy Derrida állítá- sa, melyben amellet foglal állást, hogy a szövegen kívül semmi nem létezik, annak jelentése korántsem stabil, egy adott szöveg értelmez- hetősége pedig a végtelenségbe nyúlik, talán kissé túlzónak és pro- vokatívnak hathat. Eco könyvének utolsó fejezetében végül arra a következtetésre jut, hogy az értelmezés végtelenségét feltételezni talán kissé leegyszerűsítő magatartás – ezzel kapcsolatban a posztstrukturalista irodalomelmélet irányzatai közül elsősorban a dekonstrukció gyakorlatával folytat kiterjedt vitát. Megítélése szerint ugyanakkor annyi mindenképpen igaz, hogy egy-egy szövegnek nagyszámú helyes, egymással adott esetben ellentétes értelmezése lehetséges. Felettébb nehéz ugyanakkor megállapítani, mit is tekint- hetünk egy szöveg helyes értelmezésének, ám a helytelennek, ön- kényesnek, a szöveg saját intenciójával ellentétesnek ható értelmezéseket valamiként mindig könnyebb felismerni és kiszűrni. Nem tudjuk tehát pontosan meghatározni, mit is jelent egy adott szöveg „jó”, „helyes” értelmezése, azt azonban viszonylagos bizo- nyossággal megállapíthatjuk, mely értelmezések nem esnek egybe a szöveg által hordozott nagyszámú lehetséges jelentésekkel.

Mindent figyelembe véve Eco tanulmánykötete nem jelent kardí- nális fordulópontot a nemzetközi irodalomelméleti gondolkodás terü- letén, azonban józan, megfontolt, mértéktartó belátásaival megkísérel újra felállítani bizonyos határokat, amelyeket a végtelen jelentésképzés és értelmezés/értelmezhetőség mellett elköteleződött dekonstruk- ció lerombolni látszott. A könyvnek vitathatatlan erénye a közérthető nyelvezet, a jól követhető érvelésrendszer és a szélsőséges állítások

megfogalmazásának kerülése, hibaként róható fel számára ugyanakkor az olykor túlzottnak, már-már öncélúnak ható részletesség, mely némely helyen mintha csupán a szerző valóban óriási műveltségét látszana igazolni. Ezek a tendenciák jól tetten érthetők a magyar fordításban is. Ám az olykor túlzott, szörszálhasogató részletesség és a rengeteg – talán nem minden esetben indokolt – frappáns irodalomtörténeti példa mellett Eco könyvének vitathatatlanul pozitív tulajdonsága, hogy minden elmés eszmefuttatása mellett/ellenére nem kísérli meg feltalálni a spanyolviaszt, és nem lép fel a kizárólagos véleményalkotás igényével. Csupán – kulturált és mérsékelt – vitába száll az irodalomértelmezés bizonyos tendenciáival, józan és belátható következtetéseket levonva a szöveg és az értelmezés általános természetéről, illetve annak lehetséges határaitól, rávilágítva arra, miként érezhetjük meg legalább sejtés szintjén egy adott interpretáció helyességét és/vagy öncélúságát.

A FILOLÓGIAI VISSZATÉRÉSE ÉS A LEZÁRATLAN KÉRDÉS(EK) ÚJRAFELVETÉSE

Kapcsolódó tanulmány Veres András
Kosztolányi Ady-komplexuma című filológiai regényéhez

Veres András filológiai alapokon nyugvó monográfiája¹ olyan kérdést vizsgál, tesz fel és tematizál újra nagy alapossággal és körültekintéssel, mely a XX. századi magyar líratörténet egyik kulcsproblémája: nevezetesen Kosztolányi Dezső első látásra (le)egyszerű(síthető), ám annál komplexebb és tisztázatlanabb viszonyát a század másik jelentős magyar lírikusához, Ady Endréhez, mind életrajzi, mind pedig irodalomesztétikai szempontból. Miként az a monográfia részletes és megalapozott érveléséből kiderül, a két szempont egyébként nem is igazán határolható el egymástól.

A szerző a kötet előszavában kifejti, miért a *komplexum*, nem pedig a kézenfekvőbb *komplexus* szót használja monográfiája címében, utalva arra a valóban *komplex* viszonyra, vagy inkább viszonyrendszerre, ami Kosztolányit Adyhoz, az emberhez és Adyhoz, a lírikushoz fűzte pályakezdő éveitől egészen a haláláig. E bonyolult viszonyoknak a jól ismert, 1929-es *Az írástudatlanok árulása* című², Adyval kapcsolatos kemény és ellentmondásos bírálatokat megfogalmazó pamflet csupán a csúcspontja volt, ám mindennek megvoltak a szövevényes és indokolható biografikus és irodalmi előzményei, és persze később – egészen a mai napig hatóan – a következményei is.

Az előszó után tizenkét fejezetre oszló könyv első tematikus egysége (15–23. oldal) Kosztolányi pályakezdő éveit és Adyval való megismerkedésének történetét mutatja be, a kettejük viszonyát illetően releváns irodalmi alkotások keletkezésének körülményei mellett a

¹ VERES András, *Kosztolányi Ady-komplexuma. Filológiai regény*, Budapest, Balassi Kiadó, 2012.

² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről*, A Toll, 1929/13.

két szerző személyes életrajzának tényeit is végig szem előtt tartva. Utal a fiatal Kosztolányi ellentmondásos viszonyára Ady Endre a magyarságot ostorozva cselekvésre bírni akaró megnyilatkozásaihoz való ellentmondásos viszonyára, valamint azon egészen korán megfogalmazódó véleményére, hogy Ady költészetének egyik alapvető problémája mintha az lenne, hogy megítélése szerint *nem elég mély*.

A kötet második, *Adyval és Ady ellenében* című fejezete (24–46. oldal) azokat az éveket vizsgálja, amikor Ady és Kosztolányi egy rövid ideig újságíró kollégákként együtt dolgoztak a *Budapesti Napló* szerkesztőségében, valamint arra, hogy Ady Kosztolányi 1907-es első verseskötetéről, *A négy fal közöttől* némely helyen elismerő és dicsérő, ám tüzetes olvasás után mégiscsak lesújtónak bizonyuló bírálatot írt, mely már egészen korán meghatározta a két szerző személyes viszonyát is, rányomva arra a bélyegét egy életre.

A harmadik, *Fegyverszünet* című fejezet (47–61. oldal) a *Nyugat* indulásának körülményeit és az új folyóirat szerzői és szerkesztői gárdájához csatlakozó Ady és Kosztolányi a közös cél érdekében való látszólagos békekötését részletezi, kiemelve persze, hogy a perszonális és poétikai feszültség ebben az időszakban is végig ott vibrált a két jelentős alkotó között, és persze ezek után mindig megragadták az alkalmat, ha egymással szemben finomabb vagy éppenséggel keményebb bírálatot fogalmazhattak meg.

A negyedik, *Kegyelmi állapot* címet viselő fejezet (62–71. oldal) azt részletezi, hogyan kovácsolták egységes táborra a *Nyugat* íróit az őket ért esztétikai és politikai támadások, az őszirózsás forradalom zavaros időszaka, valamint azt, hogyan viszonyult – legalábbis látszólag – Kosztolányi Adyhoz akkor, mikor költőtársa 1919-ben, immár súlyos betegen végül elhunyt. Mindezt még beárnyékolta a világháború totális elvesztése, az Osztrák–Magyar Monarchia kezdődő felbomlása és az országban uralkodó anarchisztikus állapotok. Kosztolányi számára 1918 és 1921 között, bármennyire is esztétista alkotói szemlélet vezérelte pályáján, a magyarság sorsa ugyancsak kulcskérdés volt, ekkori megnyilatkozásaiból pedig egyértelműen az Ady iránti csodálat és tisztelet olvasható ki, mind költőként, mind pedig közéleti szereplőként, hiszen egyenesen a *magyar Übermensch*nek titulálta egy 1919-es cikkében. A fejezet kiemeli, hogy

Kosztolányinak akár tudatosan, akár akarata ellenére, de óriási szerepe volt Ady későbbi kultuszának kialakításában, így érthetővé válik, miért hökkent meg és fordult ellene szinte az egész magyar irodalmi és politikai élet, mikor 1929-es pamfletjében szigorú, némely helyen egyenesen rosszindulatúnak ható bírálatokkal illette az immár tíz éve halott Adyt.

Az ötödik, *Múlttá távolítás* című rész (72–90. oldal) azt mutatja be részletesen, hogyan vált Kosztolányi szemében Ady Endre egyre inkább a múlt, egy letűnt kor költőjévé, és hogyan próbálta önmagában elhatárolni a politikai véleményt a szigorú irodalomesztétikai szempontoktól – természetesen jórészt sikertelenül. Politika és költészet egyre összeférhetlenebbnek látszott számára, a *politikai/közéleti költészet* fogalmát esztétikailag egyenesen érvénytelennek kezdte tekinteni, és bár sokszor implicit módon és ellentmondásokkal teli, de ekkoriban keletkezett írásaiban sokszor bírálta Ady verseinek pártosságát, politikai elköteleződését. Lezárult életműnek és egyúttal egy letűnt korszak költészetének könyvelte el Ady líráját. Veres András kiemeli azt is, hogy Kosztolányi utoljára 1924 januárjában mondott ünnepi beszédet Ady emlékére, onnantól kezdve pedig egyre inkább elhatárolni látszott magát Ady Endre emlékének és kultuszának ápolásától.

A következő egység, a *Fejezetek az Ady-kultusz történetéből* részletesen végigmegegy az Ady körül kialakult kultusz jelentősebb állomásain, kiemelve, hogy Kosztolányi 1929-es vitacikke aligha váltott volna ki olyan jelentős recepciót, ha nem áll a bírált szerző mögött egy már-már megbonthatatlan tünő, őt halála után szinte szenté/prófétává avató kultusz. Kiemelt hangsúlyt kap Ady már viszonylag korán felvállalt és megfogalmazott háborúellenessége, amely sokak szemében bűn, sokak szemében érték volt, Veres András többek között kitér Rákosi Jenő, Szabó Dezső és Szekfű Gyula állásfoglalásaira és éles vitáira, melyek inkább voltak persze (aktuál)politikai jellegűek, mint a Kosztolányi pamfletjében megfogalmazott, általa mindenesetre esztétikainak titulált szempontok.

A hetedik, *A pamflethez vezető út* címet viselő fejezet (106–137. oldal) részletesen bemutatja és elemzi az 1920-as évek irodalmi és politikai közállapotait és vitáit, melyek Kosztolányit végül is arra

sarkalták, hogy 1929-ben őszintén és kendőzetlenül, adott esetben az egész kortárs magyar irodalmi élettel szembefordulva vállalja poétikai, esztétikai és irodalomtörténeti elképzeléseit, leginkább Ady Endre és az őt övező kultusz ellenében. A költészetet megújítani szándékozó Kosztolányi számára Ady egyre inkább a múlthoz tartozott, töretlen kultusza pedig a szemében az irodalmi megújulás egyfajta akadályát képezte. Elérkezettnek látta az időt egy tüzetes Ady-revízióra, arra, hogy *A Toll* című liberális folyóirat hasábjain végre felhívja a figyelmet Ady bizonyos szempontból való túlbecsültségére. Veres egyébként arra is ráirányítja az olvasó figyelmét, hogy a revízió intenciója sem volt egészen előzmény nélküli és egyedi elképzelés Kosztolányi részéről, hiszen többek között Hevesi András *Új magyar líra*³ és Halász Gábor *A líra halála*⁴ című esszéi már egy-két évvel *A Toll*-ban megjelent Kosztolányi-cikk előtt hasonló gondolatokat előlegeznek meg a magyar költészet megújulásának lehetőségeit illetően. Halász Gábor többek között az immár elavultnak ható romantikus poézis képviselőjeként értelmezte Adyt, és a költői váteszszerep átértékelésének lehetőségére és a gyorsan változó kortárs európai költészeti tendenciákra hívta fel a figyelmet. Zsolt Béla⁵ egyenesen fölkerítette Kosztolányit, hogy vegyen részt az Ady Endre irodalmi jelentőségének újraértékelését célzó vitában, Kosztolányi pedig úgy vélte, *A Toll* folyóirathoz köthető szerzők javarészt mind egyetértenek abba, hogy elérkezett az ideje egy irodalmi horizontváltásnak, mely egyúttal Ady kultuszának megkérdőjeleződését is magával vonja.

A következő, nemes egyszerűséggel *A vitairat* (138–162. oldal) címet viselő tematikus egység a szövegközeli olvasás, a *close reading* eszközeivel vizsgálja meg részletesen Kosztolányi nevezetes Ady-pamfletjét, ugyanakkor kontextualizálja is mind irodalomtörténeti, mind pedig politikai szempontból, rávilágítva Kosztolányi olykor helyesnek, olykor helytelennek, de legalábbis túlzottan szubjektívnak ható érveléstechnikáira. A szöveg és annak történeti

³ HEVESI András, *Új magyar líra*, Széphalom, 1928. március-április.

⁴ HALÁSZ Gábor, *A líra halála*, in uő, *Halász Gábor válogatott írásai*, 414–416.

⁵ Vö. Zsolt Béla írásával: ZSOLT Béla, *Az udvarképes Ady*, *A Toll*, 1929/6.

kontextusa nem válik el egymástól, Veres pedig kiemeli, hogy – bár a kézirat nem maradt fenn, így ezt mindössze feltételezhattük – Kosztolányi nagy valószínűséggel hasonló műgonddal és technikával komponálhatta meg vitairatát, mint szépprózai műveit. *Az írástudatlanok árulása* voltaképpen gyökeres változást fogalmaz meg Kosztolányi addigi, de legalábbis a nyilvánosság előtt addig felvállalt véleményét illetően, hiszen korábban nem egy méltató recenziót publikált Adyról, a *Vér és arany* című kötetéről írott kritikájában például teljes vállszélességgel állt ki Ady költészete és költői szerepe mellett, ugyanakkor irodalom és politika kapcsolatának lehetőségeitől már viszonylag korán, 1919-ben elhatárolódnak látszott.⁶ Vitairatában Kosztolányi az ellen a szerinte irodalomidegen divatjelenség ellen emel szót, olykor meglehetősen gúnyosan, mely Ady sokak általi reflektálatlan istenítéséhez vezetett anélkül, hogy valóban megértették volna az immár tíz éve halott szerző költészetét és helyén tudták volna kezelni minden megkérdőjelezhetetlen irodalomtörténeti jelentőségével együtt. A kultusz – legalábbis Kosztolányi olvasatában – teljesen elszakadt tárgyától, Ady Endrétől, a költőtől, a közéleti szereplőtől, az embertől, és oly módon önállósult, ahogyan minden bizonnal életében maga Ady sem akarhatta volna. Kosztolányi látszólag árnyaltan és körültekintően mérlegel, elismeri Ady Endre bravúros pályakezdését, ám megítélése szerint ez pályája vége felé túrhetetlen modorosságba csapott át. Veres András értő módon kiemeli, hogy Kosztolányi még ebben az alapvetően kegyetlen bírálatában is helyenként igen óvatos, és egy bíráló megjegyzés után afféle ellensúlyként szinte mindig elismerő szavak következnek. A bírálat azonban alapvetően mégiscsak negatív felhangokkal telített, Kosztolányi például leplezetlenül emeli ki költőtársa emberi gyarlóságát, az Ady Endrére egész életében jellemző hiúságot és küldetés-tudatot. A pamflet nem korlátozódik konkrét Ady-szövegek értelmezésére, a szerző biográfiai énje és gondolatai, valamint az általa létrehozott szövegek egymástól nem választhatók el, Ady mesianizmusát pedig mindenképpen a lehető legnegatívabban jellemzi. Veres András egyébként több helyen kiemeli, hogy hiába igyekszik

⁶ Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *A huszonhét éves költő*, Nyugat, 1919/4–5.

Kosztolányi a lehető legalaposabban és problémaérzékenyebben érvelni, a vitairat bizonyos pontjai kidolgozatlanok, és állításai minden megalapozottsága ellenére nem kerülte, s talán egyszerűen nem is kerülhette el a személyeskedést és a – helyenként túlzott – szubjektívizmust. Mindazonáltal Veres olvasata szerint Kosztolányit nem annyira a sértettség vagy az előítéletesség vezérli, mint inkább az Adyétól egyszerűen radikálisan eltérő világképe és irodalomszemlélete, és persze az a tény, hogy 1919 és 1929 között mind alkotóként, mind pedig közszereplőként és magánemberként nagy utat járt be, Ady költői pályáját pedig a maga egyre átalakuló irodalomszemléletével párhuzamosan egyre inkább afféle hanyatlástörténetként látta, töretlen és talán valóban eltúlzott kultuszát pedig az irodalmi fejlődés, szemléletváltás és megújulás egyik fő akadályaként értelmezte. Megítélésem szerint egyébként *A vitairat* című, tárgyát valóban tüzetes, elmélyült, több szempontú, egyszerre szövegközeli és kontextualizáló vizsgálatnak alávető fejezet a könyv legfontosabb és legmélyebb, legrészletesebb irodalomtörténeti következtetéseket levonó egysége, mely önállóan olvasható tanulmányként is jelentős eredményeket képes felmutatni.

A következő, kilencedik fejezet, az *Egy botrány krónikája* (162–191. oldal) részletesen bemutatja az Ady-pamflet által kirobbantott vitát és azt, valóban mekkora botrányt kavart Kosztolányi vitairata, s mennyire látványosan és lényegében egyöntetűen határolódtak el tőle a korabeli magyar irodalom releváns szereplői. Kosztolányi véleménye, miként az a pamflet alcímében is szerepel, valóban *különvéleménynek* minősült az irodalmi élet szemében, mellyel nagyon kevesen és főként csupán részben voltak képesek azonosulni. Babits, Kosztolányi egyik legjobb barátja és pártolója maga is csak óvatos nyilatkozatot⁷ volt hajlandó megfogalmazni a kérdésben, melyben kifejtette, hogy bár alapvetően nem ért egyet Kosztolányival, szándékát és felvetéseit azonban bizonyos szempontokból mindenképpen helyesli, hiszen a kritika és az általa kirobbantott vita adott esetben

⁷ D. KOCSIS László, *Babits Mihály nyilatkozik az Ady probléma új és szenvedélyes felvetéséről*, Magyarország, 1929. július 18.

mindig termékenynek bizonyul. Móricz⁸ egyenesen a védelmébe vette Adyt, még Kosztolányi által negatív példaként idézett legpocsekább verssorait is, majd erre válaszul jelent meg Karinthy Frigyes cikke⁹, mely szerint nem Kosztolányi adott esetben személyes motívációja, pusztán állításainak érvényessége vagy érvénytelensége (volna) az érdekes. Példának okáért ugyanakkor Zilahy Lajos¹⁰ és Márai Sándor¹¹ vonatkozó cikkei, Veres András megfogalmazása szerint „kétes retorikával élve” foglaltak állást lényegében Kosztolányi érveinek jogossága mellett, mindazonáltal elismerve Ady nagyságát is. A vita végül személyes kérdéssé vált a korabeli irodalmi életben belül: valójában ki a jobb költő, Ady vagy Kosztolányi?

Miként azt a tizedik terjedelmes fejezet, *A vita kilátástalansága* (192–241. oldal) immár címében is sejteti, a vita egy idő után meddővé vált, ellaposodott, s hiába alakult ki egy második Ady-vita *A Toll* körül, az már sokkal gyengébb színvonalúnak bizonyult, mint az előző. Veres kiemeli, hogy az akkor meglehetősen fiatal József Attila is lényegében itt emelkedett irodalmi tényezővé, és rá jellemzően elég határozottan foglalt állást a kérdésben. S bár cikke¹² akkor és ott nem keltett óriási feltűnést, a későbbi József Attila-filológia számára a költő értekező prózája szempontjából jelentős írásnak bizonyult. A fiatal költő Kosztolányi pamfletjét elnagyoltnak és elsietettnek tartotta, s bár elismerte, hogy Adyt valóban egyfajta messianizmus jellemezte, megítélése szerint ez csak afféle *anyaga* a költészetnek, de a cikk lényegében semmit nem mond el Ady szövegeinek művészi értékéről vagy annak hiányáról. Ugyancsak túlzott szubjektívizmussal és személyeskedéssel vádolja Kosztolányit, holott megítélése szerint a kritikus szempontjai csakis színtisztán művésziek lehetnek. Veres András véleménye szerint József Attila megkísérel végig tárgyilagos maradni, s értően világít rá vitapartnerei, így Kosztolányi

⁸ D. KOCSIS László, *Móricz Zsigmond nyilatkozik Az írástudatlanok árulásáról s az új Ady-háborúságról*, Pesti Napló, 1929. július 18.

⁹ *Ady-revízió. Karinthy Frigyes hozzászólása a vitához*. Pesti Napló, 1929. július 21.

¹⁰ ZILAHY Lajos, *Ady, A Toll*, 1929. július 21.

¹¹ MÁRAI Sándor, *Az olvasó nevében*, *A Toll*, 1929. július 28.

¹² JÓZSEF Attila, *Ady-vízió*, *A Toll*, 1929. augusztus 18.

szemléletének korlátaira, hiányosságaira. 1930-ban Németh Andor is írt egy fontosabb tanulmányt Ady védelmében¹³, s bár alapvetően indokoltan látta Kosztolányi megjegyzéseit Ady reflektálatlan és kritikátlan kultuszával kapcsolatban, Adyt mégiscsak az egyik legjelentősebb magyar költőnek tartotta, míg Kosztolányi bírálatát pedig elhamarkodottnak és túlzottan általánosítónak. A vitában látszólag a Kosztolányi által *írástudatlanoknak* titulált Ady-hívók diadalmaskodtak, Kosztolányi pedig Komlós Aladárnak adott nyilatkozatában¹⁴ elismerte, hogy Ady negatívumait csupán a szerinte eltúlzott kultusz miatt hangsúlyozta vitáiratában, célját azonban elérte, hiszen képes volt polémiát keltve felkavarni az irodalmi közvélemény állóvizét, még akkor is, ha véleményével kisebbségben maradt.

A monográfia utolsóelőtti, tizenegyedik fejezete, a *Következők* (242–276. oldal) részletesen ismerteti és elemzi Kosztolányi a pamflet nyomán kialakuló elszigeteltségét a korabeli magyar irodalmi- és közéletben. Veres András kiemeli, hogy férjéről írott életrajzi regényében Kosztolányiné Harnos Ilona még arról is megemlékezik, hogy Kosztolányi nem csupán heves bírálatot kapott az Ady-pamflet miatt, de számos esetben életveszélyes fenyegetéseket is. Kosztolányi számos őt ért kemény bírálatra kimerítően válaszolt, s válaszaiiban megpróbált öngigazolást keresni, Osvát Ernő 1929 novemberében bekövetkezett tragikus halála azonban újra összefogásra ösztönözte a *Nyugat* íróit és szerkesztőit, Kosztolányi pedig újra megkísérelte megtalálni a helyét a lap körül csoportosuló írók között. Az Ady-vitának még pozitív következménye is volt Kosztolányi számára, hiszen személyével immár a *Nyugaton* kívüli irodalmi élet szereplői is számoltak, 1930-ban a Kisfaludy Társaság tagjai közé választották, majd nem sokkal később a Magyar PEN Klub elnöke is lett. Kosztolányi végül 1933-ban vallomásszerű önportrét¹⁵ tett közzé a *Nyugat*-ban, nemes egyszerűséggel *Önmagamról* címen, mely az Ady-pamflet afféle ellenképe volt, mind hangvételében, mind szemléletmódjában. Ezen írásában Kosztolányi már nem annyira művészet

¹³ NÉMETH Andor, *Ady zsenije*, Erdélyi Helikon, 1930. június.

¹⁴ KOMLÓS Aladár, *Kosztolányi mérleget csinál az Ady-revízióról*, Képes Hét, 1929. december 22.

mibenlétéről elmélkedik, sokkal inkább a világban betöltött helyéről és érvényességének határaitól. Véglegesen elhatárolja magát, mint művészt és embert a politikától, az emberi lét erkölcsi és esztétikai vonatkozásait hangsúlyozva, illetve a kollektívizmus bizonytalansága mellett érvel, valamifajta (aktuál)politika felett álló humnaista egzisztencializmust hirdetve. Veres András ezt a mindennapi élettől és politikától való végletes eltávolodást, ön-eltávolítást találóan *Esti Kornél-jelenségnek* nevezi, mivel olvasata szerint Kosztolányi itt is hasonló eljárást követ, mint mikor létrehozta irodalmi hasonmását, Esti Kornélt. Miként az Esti Kornél-történetek bizonyos szöveghelyein, Kosztolányi itt is a vitatkozók igazságának mindenkori viszonylagosságáról értekezik, ily módon pedig implicite Adyról alkotott igencsak sarkos saját véleményének viszonylagosságát és érvényességének korlátait is elismeri.

A monográfia utolsó, *Utóregések* című fejezete (277–301. oldal) amellet, hogy ismerteti az Ady-pamflet Kosztolányi életében még általa is megtapasztalt utóhatásait, egyúttal túl is lép a Kosztolányi halálának 1936-os dátumán. Veres kiemeli, hogy *A Toll* 1933-ban újraközölte az Ady körül kialakult polémia teljes anyagát, ez pedig további termékeny vitákat szült Ady Endre kultuszáról. Példának okáért 1938-ban az akkor még ifjú Weöres Sándor¹⁶ és Vas István¹⁷, akik egyébiránt sokat köszönhetnek Kosztolányinak, úgy fogalmaztak, hogy valamivel többre becsülik Ady politikai és gondolkodói örökségét, mint költészetének esztétikai minőségét. *A Toll* hasábjain folyó újabb vitát végül is Karinthy Frigyes¹⁸ zárta le, véleménye szerint pedig a vita elsődleges tétje nem az volt, Ady milyen költő, hanem hogy *mekkora*. Az akkor még ugyancsak fiatal Faludy György¹⁹ a vita „hivatalos” lezárása után fogalmazta meg felháborodását azt illetően, nemzedéktársai mennyire lekezelik Adyt és mennyire nem látják a jelentőségét, s állítása szerint Ady bármilyen megtámadásához legalább akkora felkészültség kellene, mint amekkorával Kosztolányi bírt. 1938-ban jelent meg Kosztolányiné életraj-

¹⁶ WEÖRES Sándor, *Diákkori olvasmányaim*, A Toll, 1938. május 10.

¹⁷ VAS István, *Ady*, A Toll, 1938. május 10.

¹⁸ KARINTHY Frigyes, *Utóhang az Ady-revízióhoz*, A Toll, 1938. július 22.

¹⁹ FALUDY György, *Ady és a fiatalok*, A Toll, 1938. október 6.

zi regénye, mely bizonyos szinten hozzájárult Kosztolányi Adyhoz való viszonya rekonstruálásának lehetőségéhez. Miként azt Veres András értően hangsúlyozza, a Kosztolányi által kirobbantott Adyvitától immár részben függetlenül, 1945-ben, a háború végeztével gyökeres fordulat következett. 1947-ben Kosztolányi életművét súlyos támadások érték, baloldali körökben pedig felhánytorgatták (szélső)jobboldali újságírói múltját és látens, egyes időszakokban nem is annyira látens antiszemitizmusát. Szabó Árpád klasszika-filológus Kosztolányi ellen megfogalmazott egyoldalú és kíméletlen „vádirata”²⁰ jórészt az Ady-Kosztolányi ellentétre épült. A két szerző kanonizációjának kérdését végül a gyorsan kialakuló állampárt és kommunista diktatúra hatalmi szóval döntötte el, s a korabeli ideológusok mesterségesen alítottak fel egy Petőfi–Vajda–Ady–József Attila irodalomtörténeti fejlődési sort, melybe Kosztolányi életműve jóval kevésbé fért bele. Miként azt azonban Veres András is kiemeli, idővel Bóka László és Sötér István erőfeszítéseinek köszönhetően, a szerző tagadhatatlan humanizmusának hangsúlyozása révén Kosztolányi is kezdte visszanyerni az őt megillető helyet a korabeli magyar irodalmi kánonban. Még ha a pártállam ideológiai okokból egyértelműen Adyt is részesítette előnyben, azért Kosztolányi sem került tiltólistára. Ady kortársai és barátai közül élt még Hatvany Lajos, Lukács György vagy épp Fülep Lajos és Bölöni György, s nem egy közülük jelentős szerepet vállalt az akkor kultúrpolitikában, így egy ideig az Ady-kultusz is töretlenül látszott. Az 1960-as évektől kezdve, a Kádár-korszak viszonylagos konszolidációjának idején Ady kultuszának helyébe lényegében az államilag gerjesztett és támogatott József Attila-kultusz lépett, s bár Adyra továbbra is a magyar költészettörténet jelentős alakjaként tekintettek, kultusza valamennyire háttérbe szorult. A rendszerváltás előtti utolsó két évtizedben már Kosztolányi mellőzöttsége is megtörni látszott, az akkor feltörekvő fiatal irodalmár-nemzedék a posztmodern irodalom előfutárának kiáltotta ki. A rendszerváltás környékén, a prózafordulattal egyetemben – s ebben jelentős szerepe volt többek között olyan teoretikus irodalomtörténészeknek is, mint Balassa Péter vagy éppen

²⁰ SZABÓ ÁRPÁD, *Írástudóknak való*, Valóság, 1947/3.

Kulcsár Szabó Ernő – együtt egyértelműen Kosztolányi értékelődött felül Adyhoz képest, Adyt pedig sokan lényegében a Berzsenyi és Vörösmarty által képviselt irodalmi paradigma lezárójaként könyvelték el.²¹ Miként azonban arra monográfiája utolsó oldalain Veres András kitér, az 1990-es évek elejétől máig bezárólag az Ady-revizió kérdése a mai napig nincsen lezárva, a probléma pedig továbbra is aktuális, Ady Endre költői életművének kortársi megítélésér pedig nem csupán az Ady-recepció van hatással, hanem egyre inkább a Kosztolányi-recepció is. A könyv utolsó mondatai nagy körültekintéssel világítanak rá, hogy Kosztolányi talán joggal kifogásolta Ady egyszemélyes messianizmusát, s joggal félthette tőle az irodalmi közösséget, s bár a szó szigorú értelmében vett poétikai érvelés az 1929-es pamfletben nemigen olvasható, hetven-nyolcvan év távlatában ezt a kortárs magyar irodalomtörténésznek nincs igazi jogalapja számon kérni rajta, hiszen akkoriban még nemigen létezett mai értelemben vett poétikai diskurzus. Megítélése szerint Ady költői és politikai öröksége – mely nem biztos, hogy egymástól elválasztható, s talán nem is kell, hogy különválasszuk – mind a mai napig zavarba ejti az értelmezőket, Kosztolányi pedig 1929-ben pedig inkább csak olyan ellentmondásokra világított rá és olyan irodalmi-eszmetörténeti vitát indított el, mely a mai napig bezárólag aktualitással bírhat, az általa tematizált kérdéseket pedig nem árt időről újra és újra föltenni.

Az utolsó fejezet után Veres András monográfiája – stílusosan – facsimile kiadásban közli Ady *Az írástudatlanok árulása* című pamfletjét (303–317. oldal), hiszen, bár *filológiai regénye* folyamán rengeteget idézett belőle, a lehető legtisztább gesztus az irodalomtörténész részéről, ha kommentárjai mellett az általa oly sokat vizsgált és idézett művet – persze csak ha ennek nincsenek terjedelmi korlátai, hisz az Ady-pamflet esetében egy mindössze 15 nyomtatott oldalról van szó – is egy az egyben a mindenkori olvasó rendelkezésére bocsátja. A kötetet végül, a mű által tett filológiai megállapításokat meggyőzően alátámasztandó, terjedelmes bibliográfia (319–377. oldal) zárja.

²¹ VÖ, BALASSA PÉTER, *Közös igazság-várakozás*, Jelenkor, 1997/3.

Összességében úgy vélem, Veres András monográfiája, vagy ahogyan ő maga nevezi, *filológiai regénye* olyan hiánypótló irodalomtörténeti munka, melyet nem tekinthetünk egyszerűen az egyébként a szerző által, Dobos Istvánnal és Szegedy-Maszák Mihállyal közösen irányított Kosztolányi kritikai kiadás filológiai munkálatai (mellék)termékének, habár a szerzőt kétségtelenül az e munka során szerzett tapasztalatai ösztönözték e komplex, ellentmondásos téma monografikus feldolgozására. A választott téma jelentőségének szem előtt tartása, valamint a filológiai alaposság és aprólékosság, a mindenre kiterjedő részletesség és a lehető legtöbb szempont számbavétele mellett a könyvnek mindenképpen vitathatatlan erénye, hogy nem foglal egyértelműen állást sem Ady, sem Kosztolányi költészete és irodalomszemlélete mellett. A Kosztolányi 1929-es vitairata által tematizált nyitott kérdéseket lényegében továbbra is nyitva hagyja, rávilágítva azok töretlen aktualitására és a magyar irodalom- és esztétörténet e kardinális vitájának napjainkig ható jelentőségére. Ahelyett, hogy bezárná maga mögött az ajtókat, újakat nyit meg, s e nyitottság jegyében készíti a mindenkor olvasót a Kosztolányi Adyhoz való komplex viszonya szempontjából releváns művek újraolvasására és a felvetődő problémák folyamatos újragondolására. Ahelyett, hogy megkísérelne valamiféle végszóval lezárni egy nyolcvan-egynéhány éve lezáratlan irodalomtörténeti diskurzust, inkább újakat nyit meg előttünk. Mindemellett hangsúlyozza azt is, hogy posztmodern korunk olykor igencsak teória- és szövegcentrikus, az életrajzi és filológiai tényeket elhanyagolni magyar irodalomtudományi gondolkodása korántsem teszi jól, ha a szerző biográfiai személyét, életének eseményeit, valamint az adott kor politikai-társadalmi kontextusát mereven próbálja meg elhatárolni az irodalmi szövegektől, hiszen azok egymás által, egymásból sokkal jobban és teljesebben megérthetők, mint egymás nélkül. Márpedig a biográfiai és filológiai tények Veres András monográfiájának legalább annyira tárgyát és működtető mechanizmusát képezik, mint az általa értelmezett szöveg(ek). Még ha nem is ez a könyv elsődleges intenciója, úgy vélem, legalább implicit módon mindenképpen jelentős lépéseket tesz a kortárs magyar irodalomtudományi gondolkodás teóriacentrikus, az irodalmi művek külső valóságreferenciáit és a

szerzők biográfiáját olykor negligálni igyekvő áramlataival szemben, a hagyományos irodalomtörténet-írás nevében, valamiféle egészséges középutat kijelölve. Hangsúlyoznunk kell, hogy a munka sem a túlzott, leegyszerűsítő biografizálás hibájába, sem pedig valamiféle teória reflektálatlan applikációjának vagy a kizárólag a külső valóságreferenciáktól mentes, szűklátókörű szövegértelmezés szélsőségeibe nem esik. Textus és biográfia, textus és kontextus azonos súllyal vannak jelen, nem kizárva, hanem inkább kiegyenlítve egymást. A *Kosztolányi Ady-komplexuma* józan, körültekintő érveléssel, logikus és világos szempontok alapján megírt irodalomtörténeti monográfia, mely mind az Ady-, mind a Kosztolányi-recepció jelentős állomásként, mind pedig a szélsőségekre igencsak hajlamos kortárs magyar irodalomtudományi gondolkodás józan(abb) irányba terelődésének lenyomataként is olvasható.

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 tanulmánykötetében¹ (mely eredetileg kandidátusi disszertációnak készült, ám a szerző végül mégsem ezt, hanem a Balassi-strófáról szóló, verstani tematikájú értekezését védte meg²) 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 találhatóbb, 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 megteremtienie önmagát. Egy ilyen kor

¹ SZIGETI Csaba, *A hímfarkas bőre. A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993.

² SZIGETI Csaba, *A Balassi-vers dekomponálásának költészettörténeti folyamata a XVII–XVIII. században*, kandidátusi értekezés, Magyar Tudományos Akadémia, 1993.

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 részletesen tárgyalja, meghatározza 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 verstani 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 strofikai mélyelemzést Tandori Dezső szonettváltozatairól³, Zalán Tibor egyik versciklusáról⁴, Somlyó György az úgynevezett „mesterséges szonett” irányába mutató kombinatorikus verseiről⁵, 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.⁶ Ezt követi Kemenes Géfin László egyik sestinájának elemzése, majd Csorba Győző fordításai formahűségé-

³ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *Transz: Tandori Dezső szonettváltozatai*, Tiszatáj, 1988/12, 29–40.

⁴ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *Transz: Zalán Tibor szabálytalan szonettjei és a destrukció esélye*, Életünk, 1990/1–2, 156–165

⁵ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *A mesterséges szonett felé: Somlyó György költészetéről*, Jelenkor, 1991/1, 681–689.

⁶ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *Az első magyar sestina: Weöres Sándor: A szegény kis üdülőgondnok panaszzai*, Literatura, 1992/2, 168–184.

nek vizsgálata⁷, végül Csordás Gábor verseinek mélyanalízise⁸. Mérés 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 elemzése⁹, majd a kötet az ófrancia költő, Guiraut Riquier egy versének strofikai analízisével zárul, az általa használt formá(ka)t természetesen a magyar költészet történetében is megjelenő szerkesztési módokkal párhuzamba állítva.¹⁰

Szigeti Csaba első tanulmánykötete/monográfiája (hogymiként 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-/jelentés- központúsághoz való visszatérés tendenciáját, illetve a költészet-történeti tradíció(ka)t, melyből mindez a folyamat táplálkozni látszott.

2. Mint egy elefánt – az *OuLiPo* formaművészetéről

Szigeti Csaba második, 2004-ben megjelent monográfiája¹¹ ugyancsak hiánypótló munkaként robbant be a magyar irodalomtudományi gondolkodásba, ugyanis ez volt az első könyvnyi terjedelmű elemzés a már régóta a nemzetközi irodalomtudományi érdeklődés közép-

⁷ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *Héliand de Froimont ciklusa Csorba Győző két fordításában*, Jelenkor, 1989/12, 1199–1204.

⁸ A tanulmány egy részlete korábban megjelent: SZIGETI Csaba, *Helyzetjelentések versben: Csordás Gábor, Szervác József és Balogh Attila verseskötetéről*, Palócföld, 1980/6, 27–28.

⁹ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *A húmfarkas bőre: Kovács András Ferenc verseiről*, Jelenkor, 1990/5, 31–37.

¹⁰ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *Testvérem, Guiraut: Guiraut Riquier: Be-m degra de chantar tener*, Pompeji, 1991/2, 74–85.

¹¹ SZIGETI Csaba, *Mint egy elefánt. Az OuLiPo formaművészetéről*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2004.

pontjában 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 illetve François Le Lionnais matematikus, fő törekvése 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, olykor 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 munkája, melyben leszámol a világtörténelem fogalmával.¹² Queneau munkásságának elemzése után a könyv az úgynevezett *OuLiPói könyvtár* fogalmáról értekezik¹³, 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 hi-*

¹² A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *A Queneau-i világtörténelem vége*, Publicationes Universitatis Miskolciensis Sectio Philosophica, 2001, 153–162.

¹³ A tanulmány eredeti megjelenési helye: Szigeti Csaba, *Az OuLiPói könyvtár*, in *Szemiotikai szövegter 7.: A multimediális kommunikátumok szemiotikai textológiai megközelítéséhez*, Szeged, Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, 1997, 186–192.

ányzás című regényét elemzi mélyrehatóan¹⁴, 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*.¹⁵ 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 irodalmeszményének bizonyos tendenciával és a műhelyből kikerült konkrét művekkel, végül egyenesen közvetlen intertextuális kapcsolatokat mutatva ki a *Prae* és Roubaud *A nagy londoni tűzvész* című nagyregénye között.¹⁶ A kötet utolsó előtti fejezete ugyancsak egy – bár meglehetősen közvetett – magyar-francia irodalomtörténeti párhuzamra igyekszik rávilágítani: az imbrikáció költészeti alakzatáról (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 fogásáról, szövegszervező elvről, valamint ennek egyik megjelenési formájáról Esterházy Péter prózájában.¹⁷ A lehetséges magyar-francia irodalmi párhuzamok vizsgálata után a szerző visszatér Jacques Roubaud-hoz,

¹⁴ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *A la recherche du sens perdu: Georges Perec: „53 jours”*, Pompeji, 1990/1, 97–111.

¹⁵ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *Bio-bibliográfia Georges Perecnél*, in *Kabdebó Lóránt köszöntése 65. születésnapja alkalmából*, Miskolc, Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kara, Összehasonlító Irodalomtörténeti és Művészettörténeti Tanszék, 2001, 98–102.

¹⁶ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, *Lectures: Jacques Roubaud olvassa Szentkuthy Miklóst?*, Pompeji, 1997/1, 7–25.

¹⁷ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, „Szegény az magyar nyelv”: *Imbrikációs alakzat Esterházy Péter prózájában*, Jelenkor, 1994/6, 517–526.

ezúttal a francia szerző költészetszemléletét jelölve ki a vizsgálódás tárgyául – nevezetesen a két középkori költő, Arnaut Daniel és a Dante Alighieri permutációs technikáinak Roubaud olvasatában való megjelenésére, a költészeti kombinatorika lehetőségei roubaud-i értelmezésének elemzésére tesz kísérletet.¹⁸

Amit Szigeti Csaba az *OuLiPo* igencsak eklektikus, olykor már-már esetlegesnek ható, prokocatív, ugyanakkor meglehetősen produktív irodalmeszményéből 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/műveltek, 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 nővumot képvisel – lényegében először, s megjelenése óta egyúttal utoljára tárgyalta monografikus igénnyel az *OuLiPo*, ezen érdekes és meg-hökkentő irodalmeszményt 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.

3. Magyar versszak

Szigeti Csaba harmadik, 2005-ben megjelent, egyébiránt korábban akadémiai nagydoktori értekezésként is megvédett, terjedelmes

¹⁸ A tanulmány eredeti megjelenési helye: SZIGETI Csaba, „*La destruction est ma Béatrice*”: *Az arnauti és a dantei permutáció Jacques Roubaud olvasatában*, *Literatura*, 1996/4, 438–456.

szakkönyve¹⁹ magyar nyelvterületen első két kötetéhez hasonlóan ugyancsak hiánypótló, nagy újdonságot képviselő irodalomtörténeti szakmunka. Tárgya a nemzetközi költészetkutatás jól ismert, bár Magyarországon meglehetősen kevés szerző által gyakorolt és hátterbe szorított részterülete, a *strofika*.

A *Magyar versszak* címet viselő nagymonográfia/kézikönyv²⁰ a különböző versszakokon belüli vizsgálódását 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 strófaszerkesztési mód a középkorban, főként a trubadúrköltészetben jelent meg, tehát okvetlenül francia eredetre vezethető vissza, ugyanakkor számos európai nyelvvel és kultúrával együtt a kéttömbű versszakok a magyar költészet legelterjedtebb formáivá is emelkedtek.

A könyv szerkezetileg alapvetően két részre oszlik, melyek maguk is három-három nagyobb fejezetet foglalnak magukban. Az első fejezet felvázolja a strófa kutatás lehetséges útjait, majd a második fejezet egy elméleti modellt állít fel arra vonatkozóan, miként is lehet a versszakot a lehető legapróbb mikrostruktúrákra 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, az úgynevezett *Legelső Versszakok Antológiája*.

¹⁹ SZIGETI Csaba, *Magyar versszak*, Balassi Kiadó, Budapest, 2005.

²⁰ A szerző többek között az alábbi, korábban megjelent tanulmányait, illetve azoknak egyes részleteit integrálta könyvébe:

SZIGETI Csaba, *Appendix Balassiana. Kronológia, tradíció, hagyománytudat a XVII. századi Balassi-követő nemesi költészetben*, Irodalomtörténeti Közlemények 1985/6, 675–68.

SZIGETI Csaba, *A Balassi-vers strófikájának lerombolása a XVII. században*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1989/3, 256–266.

SZIGETI Csaba, *Szelíd és vidám megjegyzések a trubadúr Balassi irodalomtörténeti látomásához*, Látó, 1994/5, 70–73.

SZIGETI Csaba, „*La destruction est ma Béatrice*”: Az *arnauti* és a *dantei* permutáció Jacques Roubaud olvasatában, *Literatura*, 1996/4, 438–456.

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 példákon 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 az, hogyan is honosodott meg a magyar irodalmi hagyományban. A kéttömbű versszakok magyar nyelvterületen való megjelenésének legfontosabb állomásainak bemutatása után a kötet hatodik fejezete radikális kitérőt tesz. Immár túllép a kéttömbű strofikán, és a sestina-formáról értekezik, mely ugyan az okszitán és francia vershagyományon keresztül kétségtelenül hatást gyakorolt a magyar költészet formakincsének kialakulására, s külföldi szövegek magyarra ültetéseiként 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* kétségtelenül tekinthetjük Szigeti Csaba (eddig) irodalomtudósi főművének, hiszen egyszerre olvasható strófatörténeti 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 alaposággal és elfogulatlansággal végigkísérve.

A kötet vitathatatlan jelentősége továbbá, hogy 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 részte-

rületére, a strófaelméletre és -történetre irányítja a szakmai figyelmet, szintetikus, összegző szakmunkaként – hiszen hasonló volumenű történeti-elméleti magyar strofika előtte gyakorlatilag nem is létezett.

TARTALOM

A DIALOGICITÁS ESZTÉTIKÁJA. Kísérlet Paul Celan <i>Atemkristall</i> című versciklusának szövegközeli olvasatára	7
KORÁNTSEM ZÖLDSÉGEKET TARTALMAZÓ ELEKTROMOS ZÖLDSÉG. Bekezdések a <i>Villanyspenót</i> című elektronikus irodalomtörténeti kézikönyvről	54
A VERS ÉL, A SZERZŐ NEM KEVÉSBÉ. Esszékísérlet egy versfogalom kialakítása céljából	60
VERSVÍZCSAPOK. Vitriolos jegyzet a kortárs magyar költészet egyes tendenciáinak margójára	65
AZ EMBERI NYOMORÚSÁG RETTENTŐ ANATÓMIÁJA. Esszékritika Borbély Szilárd <i>Nincstelenség – Már elment a Mesijás?</i> című regényéről	69
AZ IRODALMI HASONMÁS IRODALMI HASONMÁSA? Személyes hangvételű esettanulmány Nyerges Gábor Ádám <i>Sziránó</i> című prózakötetéről	76
TÚL A VERBÁLIS FUNDAMENTALIZMUS POÉTIKÁJÁN. Esettanulmány Zsávolya Zoltán <i>Fagyosztás</i> című verseskötetéről	83
A LEROMBOLT HATÁROK HELYREÁLLÍTÁSA? Esettanulmány Umberto Eco <i>Az értelmezés határai</i> című tanulmánykötetéről..	89
A FILOLÓGIAI VISSZATÉRESE ÉS A LEZÁRATLAN KÉRDÉS(EK) ÚJRAFELVETÉSE. Kapcsolódó tanulmány Veres András <i>Kosztolányi Ady-komplexuma</i> című filológiai regényéhez.....	93
TUDOMÁNYOS TRIPTICHON. Egy irodalomtudósi életmű három állomása. Megkésett megjegyzések Szigeti Csaba három paradigmaticus irodalomtudományi szakkönyvéről	106