

interjú

„Idegen emberek tudatában”

CSEHY ZOLTÁNNAL BESZÉLGET LAPIS JÓZSEF

Utolsó két versesköteted erőteljes zenei-zenetörténeti inspirációval bír, s mielőtt a lírádra rátérnénk, érdemes jelezni, hogy zenekritikusként is tevékenykedsz. 2015-ben jelent meg több mint ezer oldalas „(poszt)modern operakalauz”-od (Experimentum mundi). Hogyan lettél szakértője, szakírója a zenének? Miként hallgatsz, értelmezel zenét?

Szakértő, szakíró? Ugyan: én szerelmes vagyok a zenébe, és mint a szerelmesek általában, meggondolatlanságokat cselekszem. Szenvedélyből. Az opera a legtökéletesebb ösztönművészeti műfaj: félelmetes ereje van. Rendszerint azzal az előfeltevéssel ülök be egy-egy klasszikus darabra, hogy tisztában vagyok azzal, mennyire természetellenes dolgot teszek (ahogy az sem normális, hogy emberek órákon át énekelve „beszélnek”), és mennyire reménytelenül „szentimentális” vagy „teátrális” lesz, amit látni-hallani fogok (stb.): aztán, amint megszólal a zene, beáll valami egészen különös természetesség állapota, az érzékek visznek, a lélek borzong, fizikai fájdalmat, örömet érzek, és úgy megindulok, hogy a könnyet sem szégyellem. Kihoz a sodromból, velőmíg átjár: és az az édes időburok! Hogy megszűnik minden: ott vagy idegen emberek tudatában. Ezt az érzést többször is megpróbáltam versbe önteni. Sőt: ez a térátlépés megszállottan foglalkoztat.

Amúgy a klasszikus „leigázó” mellett a gondolkodó operát szeretem, a gondolkodó rendezést: az opera nemcsak érzéki, de intellektuális műfaj is. Az *Experimentum mundi* szerelemgyerek: a kisebb-nagyobb lemezkritikáim, recenzióim célirányosan átstrukturált és bővített változata, az objektívól a szubjektívba tartó ív. Elmondom a szokásos alapadatokat, ismertetem a „cselekményt”, és megpróbálom értelmezni a darabot mint potenciális drámai és zenei teljesítményt, mint intellektuális és érzéki kihívást. Egy irodalmár kalauza ez Csodaországba, és nem egy zene-tudósé a jól ismert háttországba. Külön tapasztalatot jelentett az is, hogy tavaly az én magyar fordításomban énekelték a Zeneakadémián *A sárga hercegnő* című operát, és hogy jelenleg is írok egy operalibrettót egy zeneszerző barátomnak.

Nagyon fontos nekem a zene kendőzetlen, leleplező érzékisége: a zene első sorban időtapasztalatnak tűnik, de ahogy Suzanne Cusick írta, zene és szexualitás „fizikai értelemben szomszédok”. Ez a fizikaiság különösen izgat engem. Sokáig berzenkedtem, hogy bevalljam, de most már teljesen biztos vagyok benne, hogy bizonyos zenei preferenciáimnak egyszerűen pszichoszexuális okai vannak. Nagyon találónak érzem Jeanette Winterson a szexualitás szemiotikájáról írt tanulmányának operával foglalkozó részét, mely a határok valós és képzelt átjárásáról, a hang érzéki szabadságáról szól: „A zene androgün módon erotikus, és ugyanolyan

érzéki határozottsággal hatol férfiba és nőbe egyaránt. Feltéve persze, hogy nem állunk ellen.” Majd ezután felteszi a leglényegesebb és legokosabb kérdést: „És abban a hazugságban, hogy »Nem szeretem az operát«, mennyi szexualitással szembeni ellenállás bujkál?” A költészet szeretetével kapcsolatban is meg lehetne kérdezni ugyanezt.

Az 1993-as pályakezdő verseskötet, a Nút más versnyelvet mutat, mint a radikális archaizmus jegyében született Csehy Zoltán alagyaí, danái és elegy-belegy iramatai vagy a Pacificus Maximus maszkjában költött, disztichonos Hecatelegium. Milyen hatások jelölték ki eddig tartó költői pályádat?

Az első kötet idején húszéves voltam, ösztönös és mániákus Kassák-, illetve avantgárdrajongó. Ekkor még túl érzéketlen voltam ahhoz, hogy az észre sem vett bezártságból átlássak a metaforikus kerítésen, hogy mégis értsem, mit csinálnak odaát (nem mintha nem fúrogattam volna azért lyukakat vagy keresgéltem volna hasadékokat), ha meg mégis sikerült felkapaszkodni a kerítésre, akkor azonnal olyan akartam lenni, mint az odaátiak. Ezek a szélsőségek meghatározták azt az időszakot. Első komolyabb verseimet a *Nő* című magazinba küldtem el (anyám rendszeresen olvasta), ahol akkor épp Szigeti László, a majdani Kalligram Könyvkiadó igazgatója volt a versszerkesztő, aki nyilván komoly, korosabb embernek hitt, sőt költőnek, mert azt írta: „versei sajátos énontológiát delejeznek”. Mondanom sem kell, nagyon megijedtem, hogy mit követhettem el. A delej még Jókaiából csak megvolt, na de az énontológia? Ez az a korszak, amikor az ember balettezte-ti a szavakat, néha van koreográfia, néha nincs.

A második kötetemben jött a fegyelem: ennek számos oka lehet, részint az is, hogy Tózsér Árpád „a formára vonatkoztatott formátlanságot” tartotta érdekesnek az első kötetemben, amit én úgy dekódoltam, hogy azt hiszi, nem tudok formában írni. Elképesztő formákkal kezdtem kísérletezni: például a leoninus olyan válfajjával, melyben rímpozícióban palindromrímek szerepelnek, vagy saját gyártású antik sorkombinációkkal gyötörtem a nyelvet. És amikor Vörös István a „filológus éji énekének” nevezte a könyvet, meg is nyugodtam. Tózsér–Vörös 1:1.

Szóval: a formaérzékem tanulmányaimnak köszönhetően „túlfejlődött”. A latin-görög szerzők olvasásának java része metrikus recitáció is, néhány hét kiadós Vergilius- vagy Ovidius-szeminárium után az ember a hentesnél is hexameterben kéri a párizsit. Az antik kultúrát világlátássá fejlesztettem. Belakhatóvá teszi a világot, a párbeszéd alapszik, és nem tűz ki irreális, emberfeletti célokat, nem kíván megmagyarázni olyasmit, ami megragadhatatlan. Az emberi lépték végső határaiig hatol ugyan, de a többi bölcsen az istenekre bízta. Ebben a kötetben olvasmányaimmal vitatkozom a magam módján, erős hagyománytudattal, amely a deákosokig megy vissza: Virág Benedek szószövése akkor kivált fontos volt nekem, ráadásul egy irodalmi őszömhöz, Csehy Józsefhez két különösen intim ódát is írt (az egyik az ún. nagy szapphói strófa egyetlen példánya a magyar lírában!), én pedig sokkal többet képzeltem a barátságuk mögé. Kényes ízlés (mint amikor a gimiben *von* Csehynék hívtak) és az azt szétrobbantó intellektuális „durvaság”.

A harmadik egy humanista költő pózában, személyében megírt metrikus kötet lett (poszt)reneszánsz stílusban. Pacificus Maximus tényleg létezett, de munkáinak

akkor nem volt elérhető kiadása (a párizsi könyvtár pedig csak igen nagy összegért bocsátotta volna rendelkezésemre a szükséges másolatokat), ezért fordítás helyett inkább megírtam a műveit. Ekkor már ambiciózusan műfordítottam is: Catullus-átköltéseket írtam, epigrammákat magyarítottam, erotikus verseket szóltaltattam meg a magam módján. A *Hecatelegium* száz játékos elégiájában részint ez a műfordítói tapasztalat ötvöződik a reneszánsz-humanista költészet általam is bőszesen kutatót sémarendszerével. És ráadásul benne volt a prózaírók kiváltsága: a karakter- és a sztoriteremtés lehetősége. Ráadásul ebben a könyvben mindenkin elverhettem a port: sokan fel is ismerték magukat egy-egy antik név vagy leírt karakter mögött. Noha az ősterv az volt, hogy elképezem, mi lett volna, ha Janus Pannonius magyarul ír.

Általában alteregóként és maszkként értelmezték ezt a figurát, pedig nem az. Nem a verbális világot reneszánsz zsarnokként uraló költő akartam lenni: én sokkal inkább vagyok otthon az egészet rekonstruáló filológus vagy a hasadt tudatú, önmagában a poétát kivéreztető „műfordító” szerepében. Pacificus Maximus eredetileg egy portréhármastár első tagja lett volna. A triptichon harmadik darabja szintén elkészült, csak ezúttal valódi irodalmi életet szántam a karakternek, s ezért álnéven, mindenfajta filológiai visszautalás vagy elbizonytalanítás nélkül jelentettem meg a kötetét. Egy második (sikeresebb!) költői indulás lehetősége lett. Vagyis: elengedtem, lemondtam róla, hogy nélkülem létezzen. Ő talán a legsikeresebb művem: iszonyú lelkesen fogadta a kritika. Amint elkészül a teljes oltár, visszafogodom. Persze, Pacificus Maximus is bizonyos értelemben értékelhető kortünetként: keletkezése idején tombolt a szerepverspoézis, volt, aki egyszerre tudott provanszál trubadúr, antik neoterikus, izlandi sagadalnok, beat dalszövegíró és haiku-költő lenni, s én csodáltam is érte. Ugyanakkor azt is látni kell, hogy ennyi nyelvben nem lehet létezni: csak a nyelvek árnyékában, azaz a fordításokban. Az ilyen sokféleség a legtöbbször a kölcsönnyelven, a magyar fordításon alapult, és nem az ősmintázatokon. És e felismeréstől kezdve sokkal inkább a „megrabolt” fordítóval kezdek el szimpatizálni a „pajkos”, de élősdű alak- és kultúraváltó költővel szemben. Nos, Pacificus Maximus ebben a legtöbb elődjétől elütött: ő tényleg a latin nyelv szelleméből és a humanista iskolás poézis kaptafája mellől bújt elő, és ő tényleg az antikok speciális fordítójaként tör költői babérokra – persze hiába.

A „zene érzékiségét”, az irodalom és a zene viszonyát több aspektusból bejáró Homokvihár és a legutóbbi (2013-as) Nincs hová visszamennem kötetekben már érezhetően nem a transztextualitás lehetőségei foglalkoztatnak (a transzmedialitásé, a zenei inspiráció okán, azonban továbbra is igen). Hogyan látod utólagos távlatból az elmozdulásokat, vagy akár a folytonosságot?

A *Homokvihár* személyesebb könyv lett: itt hasznosítottam azokat a zenepoétikai megoldásokat, melyeket részint a pozsonyi Melos-Étosz kortárs zenei fesztiválon, részint koncerttermekben, partitúrákból, lemezekről lestem el, tanultam meg vagy értettem félre. A *Hecatelegium* csak két formát használt: hexametert és pentametert (és még ez is sok, ha belátjuk, hogy Homérosz az egyetlen hexameterrel is beírta), s ezek mint egy rejtett, de szabályos vérkeringés átjárták a szöveg teljes

testét. Itt a szabálytalanabbul indázó gondolathoz kerestem zenei nyelvet: így jött a Weber-féle atonalitást fétiszáló epikus vers, a szeriális játszadózást szimuláló, brutális, helyenként barokkos kombinatorika, a „chance music”-szerű, a Cage nyomán kidolgozott időzárás költemény ötlete (egy pozsonyi előadása ihlette). Elhagytam mindent, amit a *Hecatelegium* büszkén vállalt: megszületett a tökéletes ellenpont.

Borbély Szilárd pontosan vette észre, mivel akarok szembeszállni, amikor azt írta: „A magyar költői nyelvnek kihívás ez a könyv, hiszen nincs egyetlen intertextus sem, amely visszavezetne bennünket önkörünk szűk, belterjes dagonyáiba. Semmi olyan kapaszkodó, amit a nagy és erős magyar költői szótárak felől olvasva kötni tudnánk sorskérdéseinkhez, belterjességeinkhez.” Ez azért is esett jól, mert a kritika amúgy lelkesen sorolt be az „intertextuális” posztmodernbe... Hangzsképletek viszont vannak, de ezek máshová vezetnek át: az intermedialitásba és hozzám, a mélybe, a kiismerhetetlent örvénnyé mélyítő retorikába, mely talán már tényleg „énontológiát” is „delejez”. És Borbély meglátta azt az otthontalanságot is, melyet egyre-másra érezni kezdtem, és amit mára szerzői identitássá fejlesztettem. Mindig ódzkodtam a kisebbségi minősítéstől, aztán rá kellett ébrednem, hogy bizony én született kisebbségi vagyok, csak hogy a kisebbségiség nem politikai vagy földrajzi kategória, hanem lelki. Hogy mindig van benned annyi másság, hogy toleráns tudsz maradni, hogy felfedezd az alternatív szépség varázsát, hogy nem vetkőzöl ki felületi identitáskategóriák kedvéért önmagadból, nem vagy kategorikus és kirekesztő, hogy nem a fősodor vagy, hanem a perem, ezért viszont cserébe Mercurius téged többször meglátogat, mint azt, aki középen van és egyféle. És a *Homokvíhar* tele van kriptogrammákkal, geometriai-matematikai-zenei háttérmin-tázatokkal is: ezt, persze, csak az látja, aki jártas az ilyesmiben vagy kedveli az ilyesmit. Mindig lenyűgözött az antik szerzők számmisztikus verskomponálási stratégiája: hogy vannak arányok, van aranymetszés, van zenei rend. Ha véletlen, akkor isteni csoda. De a csodát ki kell provokálni.

A *Nincs hová visszamennem* is tartalmaz rejtett zenei megoldásokat, de itt a zenei feloldódik a retorikai közönséges, természetes indázásban, ennek finomságai érdekelték jobban, és bizonyos fokú nyelvi „antiintellektualizmus”: ahogy az idegenségemre ránő az a kifejezésrendszer és világlátás, mely segítségével beszélni tudok róla. Illetve, hogy hol a határa annak, amiről lehet beszélni. Például hogy egy a teljes szexuális felajzottság retorikai állapotában írt szöveg pornográfiája hogyan fordul át a legnagyobb intimitásba, leplezi le saját teatralitásunkat, vagy hogy egy szó mellékjelentése hogyan viheti félre a gondolatot, hogyan fojtható bele egy szonett a szövegelésbe úgy, hogy felismerhető marad, hogyan válik egy triviális érzéktapasztalathból groteszk teatralitássá. Ezt a könyvet jobbra Németországban írtam (*Solitude-ösztöndíjas* voltam): a távolsággal való játék zeneisége ezért is hallatszik ki belőle jobban. Én nem tudom ugyanazt csinálni: problémáim, kérdéseim vannak, és mindig szenvedélyesen keresem a választ. Most a színek költészete érdekel, és egy Derek Jarman-mintázatokkal kiegészülő opuszon dolgozom.

Hajlamos vagy magadat elsősorban „versificator”-ként megnevezni – milyen tere és szerepe lehet ennek a fogalomnak a jelenkori költészetben? Mit gondolsz, a poszt-

modern érában mit jelent „verscsinálónak”, s nem „költőnek” lenni? Milyen összefüggésben van ez a hagyományhoz fűződő (tudatos) viszonyal?

A humanizmus idején volt egy költői ranglétra: ennek csúcsán állt a vátesz, a jósköltő géniusza (Vergilius!), utána jött a derék poéta, majd a halványabb versificator, végül a verstannal se boldoguló ún. syllabicator, azaz a „szótagoló” költő. Azt hiszem, ma csak különösen beteg költő képzelheti magát vátesznek. A poéta a standard forma, a versificator pedig még szalonképes, és nem csak a posztmodernben. A technikai ügyesség, a szakma mesterségbeli része különösen az 1990-es években értékelődött föl, s ez mintegy felszámolta a költészet későmodern ezoterizmusát is. Pacificus Maximus valóban versificatornak tartaná magát: mindent tud, amit a korban meg lehet tanulni, amivel túl lehet élni, biztosra megy, a hordalékból építkezik, patchworkvarrogató, olvasmányaiból él, és azok nyelvén mondja el a magát. A *Homokvihar* szerzője nem ilyen figura: ő felül akar emelkedni a szövegen, meg akar bizonyosodni saját erejéről, és ennek érdekében bevállalja az ál-Archimedes szerepet is, vagyis a konstrukció kudarcát. Ugyanakkor ő is szereti a hozott anyagot, sőt, időnként ácsokat alkalmaz.

A hagyomány felől most a privát hagyomány felé araszolgatnék: a hagyomány csak a jelenben van, ott él, és akkor máris jelen idejű, mint a világirodalom Homérosztól máig, ahogy Ezra Pound mondta. A posztmodern ezt a jelenné tevést fejlesztette tökélyre, miközben elvesztette a történelmet. Ezt én is későn ismertem fel ebben a formában. Nem akarok itt sokat okoskodni, csak jelzem, hogy míg az avantgárd és a későmodern csak az előítélettel és a múlt objektív szemlélésének korlátaival szembesült, a posztmodern egyszerűen mindent turkálónak és bazárnak nézett. Legalábbis így tűnt. Az átírat, a parafrázis, átnyelvezés minden valóban izzasztó rekonstrukciót nevetségesnek látott: és nem érdekelt az eredeti. Engem most már feszélyez, hogy tudom, van valahol egy eredeti vagy annak látszó, hogy van a szövegnek történeti és filológiai igazsága és ideája. A használat nem elhasználást jelent, hanem párbeszédet. A posztmodern szövegalkotás egy túl nagy sebességgel dolgozó, időutazó darabolós gyilkos és egy démoni ügyességű plasztikai sebész kombinációjára emlékeztet. Akkor már inkább ácsoljunk kiismert, tiszta és megbízható alapokra: ez áll hozzám közelebb. A múzeumból valóban nehéz visszatérni a múltba, de meg kell kísérelni megérinteni a tárgyat, és megpillantani azt a közös emberit, mely egyáltalán fontossá vagy élvezhetővé teszi azt. Léteget kell a szöveg köré teremteni, nem kulisszaáradatot. Nem azt mondom, hogy a költő vagy fordító rigolyás teremőr legyen, de azt sem, hogy vandál.

Nemrégem lettél a Kalligram folyóirat szerkesztője, a lírával kapcsolatos közleményeket gondozod. Am nem ez az első lapszerkesztői munkád, dolgoztál az Irodalmi Szemlénél, a Szőrös Kőnél, és már korábban is a Kalligramnál. Hogyan határozták meg ezek a színterek az irodalmi szocializációd? Mennyiben jelentett és jelent ma speciális igényeket, kondíciókat az említett folyóiratoknál a felvidéki közeg?

egy lapszámban, egy szellemi környezetben szerepelni Tandorival, Mészöly Miklóssal, Parti Nagy Lajossal, Hraballal, Vilikovskýval, Gombrowicz-csal... Észlelni, hogy mit jelent a pozsonyi megfigyelőállás esztétikai felelőssége, hogy milyen létezésesztétika kerekedik ki a hibrid közép-európaiságból, az összmagyar irodalom egymáshoz emancipálódásából, a párbeszéd és a nyitás kultúrájából. Szigeti Lászlónál kevesen tettek többet a magyar irodalomért: és mivel mind a kiadó szervezeti, fizikai, mind szellemi létében a fokozatosan felszámolódó, de intézményileg és geográfiaileg felszámolhatatlan kisebbségi irodalom jelentős szerepet játszott, mindennél ügyesebben és spontánabban emancipálódott (mármint az arra alkalmas rétege). Az igazi kincs az érvényes párbeszéd kontextusának, egy bizonyos intellektuális kapcsolati tőkének a megteremtése volt.

A *Szemle* vonalas kommunista tradíciójával nehéz volt mit kezdeni: a szokványos koloncok kényszerű cipelése örök gondot jelent. Noha visszaemlékezésekben találkozni olyan utalásokkal, melyek a kommunista ideológiai fertőzöttségéből való kitorrés ősgórgánusaként néznek erre a folyóírra, a mi nemzedékünk ezeket a finomságokat nem látja: a korabeli szlovák irodalmi lapokhoz képest is vonalasabbnak tűnt. (Még 1989 novemberében is kommunista hitvallást közölt vezércikként!) A *Kalligram* volt tehát a „tisza” lap, miközben tovább éltek a régi beidegződések is, a szlovákiai magyar irodalom intézményes koncepciói és a régi, megharcolt, tankönyvekbe is beleírt „kánont” képviselők előjogainak érvényesítése. Emlékszem, ahogy ott ülök a szerkesztőségi asztal mellett a *Szemle*ben, egy köteg (kb. 80) verssel, és ki „kell” választanom azt a kettőt-hármat, amely közölhető. Az első háború utáni csehszlovákiai magyar verskötet, a *Magra vár a föld* szerzőjének opuszait legszívesebben a kukába hánytam volna. Végül, mivel minden szöveg egyformán, több-kevesebb szirupban oldódó Tóth Árpád volt, sorshúzással döntöttem.

A *Kalligram*nál nem volt szükség önigazolásokra és alkukra, történelmi önkorrrekciónak, mert nem pocsolyaúszó papírhajókban gondolkodott: a szöveg beszélt, mindenki a szöveget akarta elsősorban hallani, és minden szervesen, a magyar irodalom egységességének illuzórikus és eufórikus terében formálódott, alakult sikerre vagy kudarcra. Önáltatás helyett tisztességes „versengés”: kollektív álláspont helyet intellektuális párbeszéd és egészséges alkotói individualizmus! Aztán, persze, minden lohadt, ernyed: a közép-európai (politikai) gondolat nem formált meg egy jól körvonalazható esztétikai tudatot, az individuális teljesítmények vívómesterei nem tudtak megküzdeni a jól szervezett dilettantizmussal hadosztályaival.

Pozsonyban születél, ott jártál egyetemre, s jelenleg is ott élsz, tanítasz (bár a doktori tanulmányaid Budapesten végezted). Milyen szellemi közegben éltél, dolgoztál? Milyen változásokat érzékelsz az ún. „csehszlovákiai” (felvidéki, szlovákiai) magyar irodalomban és irodalomtudományban? Milyen értelemmel töltődnek föl számodra a „felvidéki” vagy „szlovákiai” fogalmak?

Sajnos a magyar irodalmi képzés akkoriban épp stagnált a pozsonyi egyetemen: nem tudott elemi erővel inspirálni (talán egyedül Zalabai Zsigmond fergeteges verstan- és irodalomórái voltak kivételek). Vagy a marxista „fertőtől” megtisztított perverz pozitívizmus tombolt, vagy egy speciálisan modernnek érzett, de minden

elmélyültség nélküli álfilozofikus „hermeneutikázás” és „derridázás”. Ez nyilván az akkori pesti trend helyi kertitörpésítése lehetett: az elméleti bomba amatőr, házi változata nálunk is felrobbant. Komolyan gondolkodtam, hogy lecserélem a magyar szakomat, mondjuk olaszra. De a kudarcos magyar irodalmi oktatással szemben szerencsére ott volt a latin-görög világ észvesztő és univerzális labirintusa és – nem intézményesen – a kortárs zene utánozhatatlan energiabombája. Egyetemista éveimtől kezdve rendszeres résztvevője vagyok a Melos-Étos nevű fesztivál kortárs zenei programjainak. Óriási előadók és zeneszerzők jártak Pozsonyban és tartottak előadást, koncerteket. Pl. Cage, Ligeti, Messiaen, Kancheli, Eötvös, Saariaho és még sorolhatnám. Ez tényleg egy második egyetem volt.

Abban az időben nálunk szinte minden ügyesebb kritikus vagy értelmiségi magyarországi vonalzót használt, és párhuzamosokat rajzolgatott, vagy középpontos tükrözést végzett. Végre megvan a hazai Parti Nagy, a hazai KAF, a hazai Méyszóly! Ez a követő-versengő alapállás senkit se hozhat ki győztesen, viszont kényelmes és biztonságos terep kritikusnak és alkotónak egyaránt. A hazai kritika nem szerette nagykorúsítani a „kisebbségi” környezetben keletkezett műveket: kölcsönvilágok prizmáján keresztül értelmezte őket, ahelyett, hogy időnként saját anyagukból építette volna az értelmezésüket.

Emlékszem az alapiskola nyolcadikos tankönyvére: közel a fele szlovákiai magyar szerzőkből állt. Mindenkiről fotó, mindenkitől szemelvény, mindenki ugyanolyan módon tálalva, mint a klasszikusok. Ez a vers- és szöveganyag József Attila, Nemes Nagy Ágnes, Weöres Sándor és Juhász Ferenc után különösen kiábrándító volt, talán Zs. Nagy Lajos egy versét leszámítva. Noha kezdetben berzenkedtem ellene, amíg fel nem tárult munkáinak zenei értelmezhetősége, Cselényi László aleatórikus versnyelve kompozicionálisan, szövegszervezettségében ragadott meg. Németh Zoltánra, akit sok tekintetben irodalmi testvéremnek érzek, még a szemlélés időszakomban találtam rá. Engem a közvetlen inspiráció szintjén valahogy mindig a világirodalom vonzott a legjobban: Homérosz, Pindarosz emberi istenközelsége, Ovidius időtlen kecsessége és intellektuális humora az *Atváltozásokban*, Petronius egyszerre hiperrealista és „queer” tárgykezelése, Kavafisz prózához közelítő takarékos kifinomultsága, Sandro Penna enigmatikussága (sajnos magyar kötete még mindig nincs!), Jannisz Ritszosz hatalmas poémái! És Eliot meg Pound szimultán hagyománykezelése!

Én soha nem tudtam szlovákiai magyar kategóriákban komolyan gondolkodni, mindig csak pót-, hiány- vagy kényszerterminusként használtam a fogalmat, illetve földrajzi-intézményi megnevezésként. Egyszerűen nem ezen alapul az életem, legalábbis ezt szeretem hinni. A kisebbségi mentális kategória, sokszor és intenzíven megélhető: éppen ezért rengeteg inspirációt és kreatív energiát szabadít fel. Ma már nem választható le a magyar irodalomtudomány egészéről az itteni: vagy helytáll abban a diskurzusban, melyet az adott kutatási eredmény megcélzott, vagy elbukik. És ez így helyes: a szlovákiai vagy felvidéki magyar az én szakmámban önmagában se nem etikai, se nem érték kategória.

A mi nemzedékünk eleve a csehszlovákiai magyar irodalom gettósítása és „politikai” mankószerű használata ellen lépett fel. Hogy a szöveg otthon legyen a teljes magyar kultúrában, és ott érvényesüljön, ahol életképes, hogy ne gyártsuk

tovább a leltárosi pszeudokanonokat, hogy ne legyen „kettős könyvelés” (mi már nem akartuk feltétlenül megírni A Csehszlovákiai Magyar Regényt). Nem akartunk egy 1918-tól datálható múlttudatot sem. Az ún. (cseh)szlovákiai magyar irodalom noha megteremtett egy szociokulturális történeti narratívát, az nem bírt olyan esztétikai érvénnyel, hogy hagyományként viszonyulhassunk hozzá. Ráadásul majdnem minden alkotója magyarországi normákhoz, elképzelésekhez inklinált, így a sokféleség eleve nem tudott felvidéki tudattá összekovácsolódni. De miért is kellene a mindenkori politikai határok átmenetiségéhez igazgatni a magyar irodalmat? Ami egyedül fogható, az a nyelv. Ugyanakkor lehet holt nyelven is írni, mégsem lesz feltétlenül hontalan a szövegünk. De akkor az adott holt nyelvi kultúrában „emancipálódik”, és abban a viszonyrendszerben él. Ökszüz Dede török janicsárköltő gyönyörű verse Budáról része lehet a magyar irodalomnak, de valójában a török költészet retorikájában és poétikájában releváns. Lehet tehát csehszlovákiai magyar vers: de az a magyarhoz viszonyítva lesz az, ami. Vagyis: a viszonypont vonzásában nyeri el értelmét.

Kisebbségi ideológiák és programok mindig is voltak: gondoljunk csak Győry Dezső messianisztikusan groteszk, váteszképző Kisebbségi Génuszára, vagy az ún. szocialista hídszerepre, mely ennek az irodalomnak a közvetítő szerepet szánta a cseh, szlovák és a magyar kultúra között. És akkor ott a nyelv kérdése: van-e saját, jellegzetes, regionális köznyelve ennek az irodalomnak? A nyelv gyakorlati használata és irodalmi megkonstruáltsága két radikálisan különböző dolog: egy szöveg mindig valamilyen nyelven belül nő ki magát műalkotássá. Ebben lehetnek tipikusan szlovákiai magyar vagy kétnyelvűségi jegyek, de azok esztétikai értelemben semmiben sem térnek el egy olyan szövegtől, melyben ezt az idegenséget például egy szubkultúra vagy régió, esetleg egy nyugati vagy migráns nyelv jelenti. Ebben az értelemben mi itt deterritorizáltak vagyunk: a magyarországi magyar nyelv egyes regisztereitől el vagyunk rekesztve (gyakorlott műfordítók tudják, miről beszélek!), de irodalmi megnyilvánulásainkban (hiszen tudatos nyelvhasználatról van szó) továbbra is elsősorban az esztétikai választás a döntő. Mivel a nyelv a miénk is: alakítjuk, formálgatjuk mi is, és az író nem nyelvi janicsár, de nem is föltétlenül finnyás illemtanár.

Mennyire figyelsz oda a szlovák nyelvű irodalom történéseire? Milyennek látod (akár a magyar nyelvűhöz viszonyítva) a szlovák irodalmat, irodalmi életet, könyvkiadást? Mennyire unikális a „kétlaki” Kalligram Kiadó, hogyan látod a szerepét a kortárs szépirodalmi és kritikai szcénán?

Mondhatni, természetes érdeklődésből figyelem a szlovák és a cseh irodalmat, főleg a lírát (a cseh könyvek szinte maradéktalanul beszerezhetők Pozsonyban, hiszen a cseh és szlovák nyelv nagyon közel áll egymáshoz, és a szlovák értelmiség máig rendszeresen olvas csehül), de csak személyes meglátásokról beszélhetek. Van egy erőteljes nyelvfilozófiai, nyelvi finomságokra, elmozdulásokra épülő vonal, melyet kivált kedvelek: ezt Ján Gavura versei képviselik a legmarkánsabban. Az ironikus-groteszk hang is erős, például Michal Habaj most épp a „poszthumán” irány felé elmozduló szövegeiben, erős a szerepjátszó, színváltogató kaméleonlira

és az identitásköltészet is. Idén a Könyvfesztivál vendége Szlovákia lesz, ez felfokozta a szlovák irodalom iránti érdeklődést: magam is rengeteg verset fordítottam, sőt Derek Rebro *A becsapódás előtti pillanat* című enigmatikus kötetét is átültettem. A legtöbbször az a benyomás alakul ki az olvasóban, hogy Rebro kötetében egy, alapvetően a létértelmezés egészére kiterjedően tragikus traumaelbeszélés foszlányait észleli: elsősorban a hiányt, az elhallgatást és az anomáliát. Időnként egyenesen a görög vagy római költészet töredékekben fennmaradt versfoszlányait idézi, máskor mintha Ezra Pound palimpszesztusjátékai érvényesülnének. A véletlennek ható versgenerálás azonban egy erőteljes antropológiai komponenssel egészül ki: a kimondhatatlansággal. Rebro a *Glosolália* című szlovák, hangsúlyosan irodalmi genderfolyóirat főszerkesztője: a nyelveken szólás (glosszolália), az „azonosítatlan nyelven” való megszólalás „zavara” egy nyelven belül is érvényesülhet, főként, ha kényes identitáskérdésekről, az énelmosódás speciális formáiról és a társadalmi szerepek mögötti, nemileg is determinált „nyelvekről” van szó. A nyelvhasználatnak és éppígy a megértésnek vagy félreértésnek is van misztikuma.

A cseh költészet annyiban izgalmasabb, mint a magyar vagy a szlovák, hogy nem annyira elitista. A cseh lapkultúra is változékony: amíg tart, működik egy-egy irodalmi csoportosulás, addig él egy-egy fórum. Nincs a folyamatos történeti újjáélesztés kényszerének akkora szerepe, mint például nálunk. Az író önreprezentációja se olyan merev: amikor a *Kalligram* egyik általam szerkesztett Hrabal-számában hoztunk egy fotót, melyen a nagy író egy szál kopott alsógatyában mossa ki a söröskorsóját a csap alatt, többünkben megfogalmazódott a kérdés, hogy vajon ilyen keresetlenül természetes és stilizálatlan képet melyik élő klasszikus magyar író hagyna közölni magáról. A cseh irodalomban máig van erős underground: vagyis örömirodalom, mely nem a kanonizálásról vagy az intézményesülésről szól. 1989 után egy sereg olyan életmű bukkant elő, mely addig csak szamizdatban létezett. És hány kiváló szerző élt úgy, hogy eleve szamizdatban publikálta könyveit, és egyetlen hivatalos sort sem adott ki! Na, ilyen példátlan művészi aszkézis a magyar kultúrában alig van. Nagy élményt jelentett nekem Jiří Kuběna vagy Bořivoj Kopic verseinek felfedezése. Kuběna egy egzotikus vár gondnokaként teremtett maga köré erotikus mitológiát, feltalálta a cseh (hangsúlyos) hexameter egy különlegesen sajátos hangzasmintázatát, szétrobbantott minden klasszikus formát, ötvözte az antikvitás és a keresztény transzcendencia erővonalait, Kopic, a „cseh Pásolini” pedig a szocializmus idején írt elképesztő vallásos és homoerotikus verseket.

A *Kalligram* mindig nyitott volt a szlovák, a cseh és a lengyel irodalom értékei iránt is: ez szinte a profiljába vágott, s volt (van) egy szlovák szerkesztősége is, ahol például a szlovák irodalom klasszikusai is megjelentek patinás sorozatban (egy úgy-mond kisebbségi kiadóban!). Szlovák-magyar közös szerzői estek zajlottak, működött az egymás iránti érzékenyítés technikája. És, ami nem mellékes, a *Kalligram*nak sikerült lerombolni azt a rettenetes falat, melyet annak idején a Madách Kiadó cseh és szlovák szerkesztőségében zajló szocialista fordítógyár emelt a magyar olvasó elé. Ez a műhely iszonyatos példányszámban és sokszor rettenetesen lapos fordításban zúdította rá a magyar kultúrára a szocialista realizmus szlovák és cseh „remekeit”, olyannyira, hogy az értékes szlovák vagy cseh művek is belefelladtak ebbe a kátrányos ragacsba. Miközben a legtöbb Hrabal- és Kundera-könyv az

Európánál jelent meg. A *Kalligram* jelenleg strukturálisan átalakul: új pozíciója azonban remélhetőleg a folytonosság jegyében szilárdul majd meg.

Irodalomtudósi munkásságod jelentős része az antik, valamint a régiséghez tartozó szövegek tanulmányozását érinti, gondolhatunk mindenekelőtt A szöveg hermaphrodituszi teste és a Parnassus biceps. Kötetkompozíciós eljárások és olvasási stratégiák a humanista, neolatin és a régi magyar költészetben című köteteidre. Hogyan látod a klasszika-filológia helyét és szerepét a jelenkori magyar és nemzetközi tudományosságban? Számodra milyen személyes téttel és érdekeltséggel bír szűkebb szakterületed?

Én elsősorban humanizmussal, illetve neolatin irodalommal foglalkoztam: ezek mostohagyerekeknek számítanak. Ez a totális senkiföldje: olyan nyelven író szerzők verbális „sivataga”, melyet ekkor már senki sem beszél anyanyelvként. Egy rendes humanista pedig olyan szót le sem ír, amelynek nincs ókori referencialitása. Olyan szerzők lépnek fel, akik maguk is konstrukciók. Ma szinte felfoghatatlan a verbális és kulturális fetisizmus ilyen foka. Nos, mivel ezek a szerzők választott nyelven írnak, melynek nincs tulajdonképpeni „nemzeti” hovatartozása, ezért a romantika és a 19. század egyszerűen mint radikálisan eredetiséghiányos, kétoldali mesterkéeltségben és jellegtelen internacionalizmusban szenvedő korszakot egyszerűen kiiktatta a művelődéstörténelemből (bezzeg a „romantikus” középkor nem járt így! – bár azt meg épp a humanisták becsmérelték le már azzal is, hogy középkornak nevezték el, vélvén: az antikvitás és köztük van még egy jelentéktelen átmenet, egy „közép”). Ez a „zsákutca” engem nagyon érdekelt, át tudtam érezni az antikvitás fétis-ként való imádatának érzelmi programját, mert különösen vonzanak a konstrukciók és a szerkezetek.

Janus Pannonius csábított bele igazából: ő egyike a legmodernebb költőinknek, egyszerre intellektuálisan kiélezett és érzékeny, mindig bámulatosan szellemes, és nyelve mindig befogadó és hajlékony. A humanizmus irodalma valójában a mesterséges szépség megdicsőülése: és innen egyenes út vezet például Kavafiszhoz. Kutatóként is lenyűgöztek a kötetszerkesztés mániái, hol misztikus, hol metaforikus vagy kiszámított beütései. Beccadelli például úgy alkotta meg *Hermaphroditus* című könyvét, hogy a kötetet metaforikus testként képzelte el, s a női (Aphrodité) és a férfi (Hermész) princípium kettősségében kibomló szexuális csatározások átvitt, metapoétikus értelmet is nyertek. A kötet ugyanakkor velőtrázó Vergilius-paródia is, úgyszólván az *Aeneis* (melyet Vergilius Homérosz két eposzából „szerelt” össze, azaz hermaphroditizált) priapikus (obszcén) átírata. A megteremtett kötettest végül eljut a Parnassusra, azaz a firenzei örömtanyára, ahol azonnal kilenc antimúzsza veszi kezelésbe. Ez a hermaphroditizálás ugyanakkor kulturális fenoménként, a szövegalkotás egyik létmódjaként is értelmezhető. A humanista gondolkodás részint megújít, felújít, rekonstruál, úgymond antiknak látszó műtárgyakat hoz létre, részint viszont tökéletesít és kísérletezik, integrálva őriz meg mindent, amit pogányság címén könnyen száműzhettek volna.

Európa egységesülésekor joggal bíztam abban, hogy a latin stúdiumok megélénkülnek, és a közös, nemzetek fölötti örökség nagyobb súllyal kerül majd elő-

térbe. Nem teljesen így történt. A latinoktatás is visszaszorult; és a magyarországi helyzet sok szempontból elkésérít. És nem csak azért védem és szorgalmazom a latin fénybe állítását, mert csodálatos nyelv, a mi tulajdonképpeni apanyelvünk, hanem azért is, mert ahogy Szerb Antal írta valahol, a magyar irodalom, ha lennének irodalmi „nyelvcsaládok”, akkor mindenképpen a latin irodalom rokona lenne. Vagyis a latin irodalmi otthonosságunk záloga is, a gyökérzetünk. Egy holt nyelv elsajátítása pedig nem egyszerű szellemidézés, hanem a legönzettelenebb hódolat, az európaiság igazi töltete.

Magisztrális monográfiát készítettél Szodoma és környéke címmel, a magyar költészet homoszociális és homoerotikus viszonyait térképezve föl. Miért épp a Szodoma metaforát választottad hívószóként? Mikortól kezdted el a queer irodalommal foglalkozni? Elsősorban tematikusan jelölhető ki a közös platform a szövegek között, vagy beszélhetünk jellegzetes poétikai sajátosságokról, sajátos nyelvhasználati mód(ok)ról, a hagyományhoz fűződő egyedi kapcsolatról is? Bukkantál-e olyan, nem kanonikus életműre, amely feltétlenül megérdemelné a szélesebb körű ismertséget?

Szodoma (noha a bibliai történet eredendően nem erről szól) a szodomia, az azonos neműek közti szexualitás isteni büntetését kiváltó város toposzként rögzült a köztudatban. A magyar kultúrában is Szodomán keresztül jelenik meg a szexuális másság ábrázolása: vagyis helye van a magyar irodalmi-kultúrtörténeti gondolkodás térképén. Ezt a vallásilag is motivált gyűlöletretorikát és annak fokozatos átváltozásait, illetve feloldódását járja körül ez a könyv: a környék tehát arra a mentális és irodalomtörténeti térképre is utal, melyet a metaforikus Szodoma köré rajzoltak, illetve rajzolunk. Rossz cím, mert kegyetlen és agresszív „emlékeket” idéz, és jó cím, mert provokatívan veti fel, hogy ki lakik tulajdonképpen Szodomában, hogy ki a tulajdonképpeni „szodomita”, például egy meleg keresztény vagy az a homofób keresztény, aki őt gyűlöli. A meleg, queer diskurzus is kisebbségi diskurzus, méghozzá elég univerzális: jól modellálja azokat a stratégiákat, melyek minden egyes kisebbségnél megjelennek, az átpolitizáltságot, a kiszolgáltatottságot, a gettósodást, az emancipációs erőfeszítések igényét, az érzékenységet, az internalizálódott, önsorsrontó autofóbiát, a kifinomult humorérzék és önironia fokozott jelenlétét. Bármilyen fura: egy meleg, aki nincs megáldva kifinomult humorérzékkel, előbb-utóbb öngyilkos lesz vagy diliházban végzi. És így van ez a kisebbségi magyarral is. Ráadásul a másság nem csak látható módon, tiszta identitásként van jelen, hanem számos átmeneti formában, s ez még bonyolultabbá és izgalmasabbá teszi.

A Szodoma-könyv azért lett ilyen monumentális, mert részint nagy apparátussal dolgoztam, részint azért, mert az egész munkát megelőzi egy közel száz oldalas bevezetés. Ez a bevezetés azért lett ilyen terjedelmes, mert a téma metodológiai és kutatástörténeti szakirodalma csak kis részben hozzáférhető magyarul. És itt vagy megszerezni kellett a terminológiát, vagy meg kellett alapozni. Christopher Reed képzőművészetre alkalmazott modelljét modifikáltam irodalmi célokra: Reed két tengely terében vizsgálta homoszexualitás és művészet kapcsolatát 2011-es monográfiájában. Az egyik a másság társadalmi megítélésének variánsai képeznek viszonyítási mezőket (normatív vagy természetes viselkedésmód, szexuális ütköző-

tér, önálló identitás, performatív szerepvariáns), a másikon az ábrázolás és a műalkotás viszonyának módozatai (explicit, asszociatív-erotizált, szubkulturális) jelennek meg. Ezek a tengelyek különféle értelmezői mezőket metszenek ki a térből, míg például Nádasdy Ádám verseit az önálló identitás és az asszociatív-erotizált közlésmód erőterébe helyezhetjük, Faludy egyes meleg verseit a szexuális ütközőtér és az explicit ábrázolás metszéspontjába. Amit a kérdésben jeleztél, hogy ez elsősorban talán tematikus közös platformot teremt a szövegek közt, csak részben igaz: számos más módszer is létezik, mint az ún. „homotematika” vagy a biografizmus ezeregy válfaja. Thaly Kálmán szövegvilágának kutatásához elengedhetetlenül fontos volt a Stockinger-féle homotextualitás módszertan, amely a maszkok és jelzések dinamikájából olvassa ki az ún. homoerotikus konstellációt. Vannak kedvelt témák, motívumok, mitológiai utalások, gesztusok, retorikai fogások, melyeket a szerző elrejt a szövegben, vagyis alapvetően maszkot használ, ám a „beavatottak” számára jelzéseket, stigmákat hagy a szöveg testén, vagy örvényeket nyit, melyek más, explicitebb szövegekhez, az íratlan meleg kánon, ízlés megnyilvánulásaihoz vezetnek, ahonnan egyes elemek értelme is megvilágosodik. Így dolgozott a homoerotikával Babits vagy időnként Pilinszky is. Ha például megnézed Gerevich András első kötetében a meleg és a homok szavak szemantikai tereit, világosan látni fogod azokat a mintázatokat, melyek majd a későbbi kötetek tárgyai lesznek.

Izgalmas módszer a homoszocialitás kutatása is, mely nem a genitális vágy, hanem egy hatalmi struktúra gesztusrendszere felől közelíti meg a barátságretorikát. A homoszexuális érzékenység melletti nyílt kiállítás esetében a Susan Sontag-féle camp „ideológia” nyújthat értékes metodológiai-értelmezői segítséget (El Kazovszkij művészete ezen alapszik). Iszonyúan lenyűgözött a kezdetben csak töredetesen elmesélhetőnek látszó korpusz végül kikerekedő világa. Hogy Babits *A csengetyűsfű* című versének erotikája visszaköszön, sőt lelepleződik Gerevich András *Az új kukásfiújában*, hogy az első magyar nyelvű homoerotikus tárgyú verstől (1577) vezet út Faludy világáig. A poétikai sajátosságok megragadása nem univerzalizálható: minden szerző, műfaj a maga vállalta hagyománydiskurzusban érvényesül.

Noha magam nem hiszek a meleg érzékenység költészetének retorikai meghatározottságában (pl. a mellérendelés dominanciája, a dekorativitás, a felfokozott zeneiség, a kifinomult mitológiai allúziótechnika), egyes meleg szerzők tudatosan használják ezeket az eszközöket. Minden szöveg egy kicsit csillagképszerű: mi alkotjuk meg az ábrát, amit látunk, ahogy a jelenséget értjük. A homotematika explicit jelenlétekor már világos mintázatokról is érdemes beszélni. Van konkrét meleg „legendárium” és alapvető motívumkincs, létezik egy sokszereplős „ikonosztáz”, melyet ez a könyv is világossá tesz. Ilyenkor előállnak ugyan vitás anomáliák, például hogy Dávid és Jonathán valóban szerelmesek voltak-e? De itt már nem az a kérdés, hogy ezt az állítást a maga bibliai valóságosságában bizonyítsuk vagy cáfoljuk: a melegek egy része sokáig a történelem során az ő viszonyukban látta meg azt, amit megélt, és ezt a sémát használta a művészi belehelyezkedés legitim formájaként, így céloztak az ilyen jellegű viszonyra a régi magyar költészetben is. A mitológiai, heroikus nagy párosokkal vagy a szentekkel ugyanez a helyzet. Van egy alternatív, felhalmozott tudás és sémarendszer, mely extrém társadalmi viszonyok közt is legitim. És aztán ehhez jön a saját história és a mozgalmotörténet ikonikus képtára.

Külön terepet képezett a szubkulturális sajtó szexuális ütközőtérben betöltött szerepe, mely egy határozott politikai és esztétikai identitás megkonstruálásában is érdekelt volt: egyes szerzők saját nevükön „heteró” vagy „semleges”, álnéven pedig meleg szövegeket publikáltak, aktívan részt vettek a „meleg” irodalom alakításában és emancipációjában, miközben rettegetek attól, hogy életművük esetleg getsodródhat. Faludy viszont noha tudatosan stilizálta kötetéről kötetre „botrányosabb-ra” egyes verseit, elutasított mindenfajta aktivizmust. Ugyanakkor az OSZK-ban két olyan kimondottan meleg irodalmi antológia is van, melyek az ő hagyatékából valók: igaz, a szövegek eléggé dehonesztáló megjegyzésekkel vannak ellátva, viszont evidensen végigolvasta őket. Került elő érdekes életmű, mint a pánszexualitást hirdető Veér Imre munkássága, vagy sikerült felhívni olyan kiváló szerzőkre a figyelmet, mint a *Holmi* környezetéhez sorolható Olty Péter, aki a könyv hatására örvendetes módon újra írni kezdett. Ám a cél inkább az volt, hogy máshogy mondjuk újra az irodalomtörténet egy szegmensét, hogy megsokszorozzuk az érvényes jelentések számát.

Kiterjedt műfordítói munkásságot tudhatsz már most magadénak, s elmondható, hogy elsősorban az ókori irodalom búvópatakaként jelenlévő szövegeit antologizáld és tárod a közönség elé. Ezek egy része „botránykönyv”, erotikus, obszcén irodalom, mint például Antoni Beccadelli Hermaphroditus című disztichonkönyve, a Hárman az ágyban című nagyszabású (görög és latin) erotikus versgyűjtemény, vagy épp Sztraton Kölyökmúzsza avagy a fiúszerelem művészete című kötete. Miért tartod fontosnak ezen szövegek közvetítését, illetve számodra milyen izgalmat, szakmai kibívást jelentenek?

Latin-görög erotikus versek fordításával indultam: ez nem pusztán az életkorból fakadó heves érdeklődés miatt volt így, hanem azért is, mert akkoriban gőzerővel folyt a magyar irodalom nagykorúsítása, a szexualitásról, az erotikáról való normális beszéd irodalmi változataival való kísérletezés. Ennek lett az egyik csúcspontja Esterházy *Egy nője*. Az antik fordítás különösen steril nyelvű volt, már ami az érzékiséget és a szexualitást illette: ennek gyakran (ön)cenzurális okai voltak, de összefüggött azzal a (poszt)romantikus antikvitásképpel is, melyet alighanem a német romantikától örököltünk, azaz a görög bölcsélet abszolút trónra emelésével. A közhelyes felfogás szerint egy antik mű fenséges, magasztos, gondolati, és a szemünk láttára, szinte soronként emelkedik valamiféle isteni létmód magasába. Nos, ezek az erotikus versek a földi létezésről, a testbe zártságról szóltak, illetve ennek megfelelően a halálfélelemlről is. A szexualitás, a gyönyör megtapasztalása kiszakadást jelentett az időből, azaz ízelítőt adott az öröklétből. Ezért a görög-latin erotikus költészet nagyon jelentős része valóban fölötte áll annak a fiziológiai közvetlenségnek, melyet leír. A Babits *Erató*jában közölt Martialis-fordítás magyarul a latinhoz képest templomi ének szelídségű áhítat. De ennél is fontosabb volt az, hogy az antik szövegvilág költői, kifejezetten irodalmi része és humoros-erotikus regisztere kiszabaduljon a muzeális létből. Sok múzeumban még egy megviselt antik márványfütyit vagy aszott lócitromot is áhítattal néznek: a szövegeknek is van ilyen fétisjellegű felfogása, holott ez a világ is ugyanolyan színes és sokféle, mint a mai. Egy antik műfordítás akkor jó, ha életképes a kortárs költészetben is: ha ki tud szabadulni a vitrinből, és megint használati tárgy lesz.

A peremlét a fordításban is izgatott, s persze az először megszólaltatás varázsa. Mostanában gondolkodom valamely klasszikus mű újrafordításán. Az antikvitás nagy művei egyszerűen márványtökéletességűek, nem hiába érlelte, óvta őket annyi század. Ovidius bámulatosan kifinomult verselése és szemantikai, retorikai, poétikai szellemessége szinte visszaadhatatlan. Vergiliusról nem beszélve: az antik irodalom igen „gazdaságos”, csupa parádés sűrítmény, százszor megfontolt és megformált mondat, minden szó oda-vissza érvényes a teljes mű szövetén belül. Egy latin vagy görög szöveg magyarításához nem mérhető egy-egy élő, mai nyelven írt szöveg fordítása sem. Ahhoz képest minden kortárs „könnyű”. Egy antik szöveg, ha „könnyű”, akkor az csak látszat: minden szónak váratlan nehézkedési ereje van, és egy olyan kultúrtudatba van beágyazva, mely érzékileg és gondolatilag igen közel van, ám valóságvonatkoztatásaiban és kontextusaiban nagyon is távol.

A műfordítás egy picit nyilvános olvasónapló is: az ember nyilvánosan olvas, és azonnal meg is mutatja, mit olvasott ki a szövegből. Ilyen értelemben az exhibicionizmus egy kissé visszafogottabb, de nyilvánvaló formája: hiszen végül is magamat mutatom meg másokon keresztül. Megélhetsz másokat, anélkül, hogy a saját bőrdet vinnéd a vásárra: kimondhatod, amit mások mondtak ki helyetted. De ha nem „szeneded” meg őket, akkor feleslegesen fecsegsz helyettük. Ugyanakkor a műfordítás „véglény” is: innen nincs tovább. A fordítás fordítása senkit sem érdekel. Szuperhazafias, önmarcangoló és öngyilkos műfaj tehát. Ahogy egy kedves barokk olasz költő, Marino írja, a költő tanuljon meg „horoggal” olvasni: fogja ki, amire szüksége van. Idegen nyelv idegen zenéje, idegen szószövése, nyelvi habitusa: ez mind beépíthető a személyes költői nyelv regisztereibe. Az idegenség felvillanyozó, kreatív és önismeretre készítő. Szinte minden műfordítóként is tevékeny költőnél látszik ez a saját munkásságon belül is. De költő egynyelvű nem lehet.

Hogyan határoznád meg a (jó vagy a hü) fordítás mibenlétét, milyen kritériumokon múlik a munka sikeressége? Milyen szerepet tulajdonítasz a forrásszöveg formai sajátosságainak, a lírai szöveg hangzóságának az átköltés során? Van-e fordítói ars poeticád?

Az én kedvenc fordításmetaforámat Cervantes fogalmazta meg: valamit fordításban olvasni olyan, mint egy mesés gobelint bámulni – hátulról. Noha ez kétségtelen túlzás, de szellemesen mutat rá a fordítás alapvető lehetetlenségére és a megismerés vágyára. A hűség elsősorban etikai, a jóság esztétikai kategória: a hűség mértékét, fokát rendszerint a fordító belső etikája határozza meg, hogy egy tűréshatáron belül mennyit tolerál, mit tart azonosnak. Ugyanakkor szigorú értelemben elég kevés „azonos” van, mert antropológiai csődünk, hogy még a saját is egy idő után idegenné válik. Egy klasszikus példa: az „alszik, mint a tej” egyes nyelveken gyönyörűséges költői kép lehetne, nálunk közhely. A rómaiak a májukban érezték a szerelmet, mi a szívünkben: mégse jut eszünkbe a „hűség” okán májnak fordítani a májat. Aztán vannak determinált regiszterek is: ilyen a vallásos latin líra liturgikus meghatározottsága. A hús szót ilyenkor ennek megfelelően testnek fordítjuk. Vagyis: minden egyes fordítandó szöveg kihívások és kérdések sorozatát veti fel: szinte azonnal kiderül, mennyire párbeszédképes a mával, mennyire és mire használható.

Át kell tanulmányozni a filológiai, szövegkritikai, önazonossági kérdéseket, a befogadástörténeti ráakódásokat, mítoszokat, azaz a lehető legközvetlenebbül meg kell érteni, végül olyan formát találni neki, mely belakható, de nem megy a szöveggel szembe, és amelyen a leghatásosabban szólal meg. Itt adekvát vagy „jobb” formára egyaránt gondolok: megvádoltak, hogy a humanistákat (pl. Beccadellit) feljavítom, eredetiben ezek sokkal rosszabbak. Nem tudom. Amikor fordítani kezd az ember, szembesül a nagy elődökkel: sőt olyan „elvárás” is kialakul, hogy tagadja meg azokat, és szögezze le, ő miben, miért jobb és igazabb. Ez vonzó retorika, de nem vagyok a híve. Én a fordítóval vagyok: az érdekel, amit tud, és az, miért olyan, amilyen, milyen külső vagy belső körülmények motiválták. Deveserit könnyű szidni, de hiábavaló. Meg kell vele küzdeni, de tisztességgel: először megtanulni, amit tudott. És Faludyval ugyanez a helyzet: ő nem a filológia izompa-csirtája, de a nyelv felszabadításában elévülhetetlenek az érdemei. Néha igaziak helyett cirkuszi súlyzókat emelget, az egész „testnek” mégis fejlett izomzata lesz.

Petronius *Satyricon*-ja kivételt képez minden szempontból munkáim között: egy prózai regény, illetve szatíra verses fordításáról van szó. Térey verses epikájának olvasása közben éreztem meg Petronius aktuális „költőiségét”. A szatíra bámulatosan pontos: a nevetésen, a kényszernevetésen és a kikényszerített nevetésen, valamint a hatalmi struktúrák viszonyán alapul. Mai regény: az idióta, teátrális, torz hagyományfétisben szenvedő perverz hatalomnak való kiszolgáltatottság lélektani és retorikai anatómiája. A hexameteres fordítás mellett két okból döntöttem: a hexameter a magyarban „természetes” nyelven is életképes, ugyanakkor ironikusan benne rejlik a „fenséges” antikvitás képzetköre, s így jó ellenpontja az „alantas” tárgynak. Ráadásul nem a legművesebb, kikezdehetetlen Vörösmarty-hexametereket választottam, hanem a „vaskorét”, azaz Arany Jánosét *Az elveszett alkotmány*-ból, mely most sokkal modernebbnek hat, mint korábban bármikor. A másik ok személyesebb természetű: a fordítói gyakorlat többszólamúságának jegyében ma divat lemondani a zenéről, sőt divat a zenét (legyen az rím vagy metrum) az intellektuális befogadás gátló tényezőjeként beállítani. Holott ez a dimenzió legalább annyi költészetet visz a szövegbe, mint az „értelmi” rész, sőt, ezek egymást támogató erők. Mintha egy térképről le akarnánk radiózni a tengerszint feletti magasságokat: pedig nem mindegy, hogy egy adott útszakasz hegynek felfelé tart vagy sík vidéken kanyarog. A vers zenéje ezeket a szövegtengerszint feletti magasságokat és mélységeket dinamizálja és közvetíti az érzékeinknek. Szóval: az én verses *Satyriconom* ez ellen a zenétlenítés ellen lép föl, méghozzá azzal, hogy kihozza a prózában rejlő epikus zenét: az antik szövegtestbe szabályos vérkeringést és szívritmust csempész. Ez, persze, nem minden művel végezhető el: egyszer tréfából lefordítottam egy erotikus Ginsberg-verset rímes hexameterekben. A szabályos ritmikus lüktetés ugyan fokozta az erotikát, de az agresszív rímes csengés-bongás egyszerűen megsemmisítette a szöveget. Babits *A vándor éji dalát* ógörögre fordította, disztichonban: noha a formai kritériumrendszer viszonylagos adekvátsága jól magyarázható, az eredeti vers stíluseszménye mégis megszenvedi az ilyesmit. A magyar nyelv ritmikái mindentudásának mítoszát én nem akarom gerjeszteni, de abban nem kételkedem, hogy ami Vörösmartynak, Berzsenyinek vagy az eclogaköltő Radnótinak sikerült az időmértékes gyakorlat terén, az folytatható.

Van olyan fordítás is, mely túlértékeli a zenét: Louis Zukofsky Catullusa például a szavak hangtestét fordítja angolra attól függetlenül, hogy a zeneileg legalkalmasabb szó milyen viszonyban van az alakilag megfelelő latin szó jelentésével (pl. *ama-bo* = I am a bow). Egy angol hangzástérképet kapunk a latin nyelvről és ritmikáról. A fordítási stratégiák a metaforikusan érzékelt nyelv más kultúrdimenzióit is mozgásba tudják hozni, mint az „értelmi-gondolatit”. És akkor még az átköltésekről, átiratokról, „megnyelvezésekről” szó sem volt.

Pasolini esetében [a *Korom vallása* című 1961-es verseskötet fordítása – *a szerk.*] az igazi kihívást az adekvát nyelv megtalálása jelentette. Pasolini ugyanis eredendően retorikus poéta, azaz szónokol, sőt prédikál. Áradó, sodró lendülettel és hatalmas erudícióval (intertextusok, allúziók) teszi ezt, de közvetlenül, minden negatív mellékszöve nélkül. Honnan akasszunk le egy ilyen magyar nyelvet? Juhász Ferenc burjánzó „liliomszörny” mondatszerkesztése, Pázmány retorikai hajlékonysága ehhez ad némi támpontot, de nem eleget. Az idegenség inspiratív erejéhez kellett folyamodni, ahhoz az olasz „retorikai tudathoz”, melyen keresztül a jelen állapotokra vonatkoztatva szólal meg nála a „történelem” és azon belül a személyes életrajz.

Ha a magyar vonatkozásokat tekintjük, El Kazovszkij Pasolini-kultusza közismert: életmű-kiállításának záró programjai közé beiktattunk egy *Kazolini* című versszínházat. Én állítottam össze Frenkó Zsolt alkalmi társulata számára a versanyagot: itt nem csak Pasolini került központi szerepbe, hanem az a közös érzékenység, mely összeköti őt El Kazovszkijjal és a görög, valamint a múzeumi kultúrával. A rítussá fejlesztett szertartás során tízenkét szinte meztelen ifjú szavalt különféle szövegrészeket a kiállítás hangsúlyos pontjain, terein megfelelő, zeneszóra kialakított, ismétlődő időbeosztás szerint. A mester pedig végiglátogatta tanítványait: ebben a gesztusban benne volt a létszorogatottság, a megerősítés, a vigasz és az érzéki intellektus által megragadható szépség fétisizmusa. Ez a folytonosan kiújuló szépségfétisizmus éltet engem is.

