

A Márquez-analógia mégis fennáll, hiszen a név mindenkorai viselője nem kerülheti el az abban lakozó sorsszerűséget. A névadás alapja a regényben egy családi tragédia: Pipás Pista tanúja volt öccse öngyilkosságának. A megrázó élmény elől menekülve folytonos lakhelyváltoztatása során minden fiút, akivel kapcsolatba kerül, öccse emlékére Éliásnak nevez. Köztük egyetlen fiát is, akit csecsemő korában magára hagy. Mivel az eredeti Éliás önkasztással vet véget életének, nevéhez az akasztás árnya rossz ómenként társul. Nem véletlen, hogy a regény egyik meghatározó figurája, Kujeda Éliás is egy életen át apja öngyilkosságának álcázott megölése elől menekül. E gyilkosság kivitelezésében Pipás Pistának kulcsszerep jut. A regényben tehát folytonosan váltakoznak a helyszínek, a történetek, és az Éliások gyarapodó száma miatt szinte követhetetlen, hogy ki kivel áll kapcsolatban.

A szereplők közötti szálak kibogozásánál a névazonosság mellett a sorozatos névváltoztatások okozhatnak további nehézségeket. A névbe rejtett sorsszerűség különösen igaz, hiszen az akaratlagos, vagy akaratlan névváltoztatások egy másik sorsba való belépés zálogává válnak. Azonos szereplők új név által más szerepben való feltűnése fokozza a bizonytalanságot a regényben. A névbeli kettősség egy személyiségbeli pluralitást hoz létre. Az új név minden esetben identitásbeli változást idéz elő. A regényben olykor a névcsera a tudatos sorsváltoztatás eszköze, amely Pipás Pista esetében még nemi identitásbeli bizonytalansággal is jár. Pipás Pista születését tekintve nő, mégis férfiruhát öltve, férfimunkát végezve ismeretes a Szeged környéki tanyavilágban. Éppen ezért a környezete sem tudja eldönteni nemi identitását, így Pipás Pista vagy Lóránt Mihályné, alias Rieger Pál, Rieger Pálné, Földi Viktor, vagy Földi Viktóriaként ismeretes. A tudatos névválasztás másik példája Kujeda Éliás, aki a regény elején Orsoják Tóniként jelenik meg. Később nevelőszülőkhöz kerülve kapja a Kujeda nevet, mellyel egyidejűleg maga indítványozza a keresztnévcsereét is. A tudatos névcsera, amely a korábbi akaratlan események akaratlagossá tétele, az egyéni sors uralhatóságának szimbólumává válik. A szereplők névbeli kettőssége sokszor a bennük lakozó személyiség dualitását jeleníti meg. Az elfeledett név magában hordozza a személyiség rejtett vonásait, amelyek időnként a felszínre törnek, így a szereplők jellemrajzában is tetten érhetőek. Kujeda Éliás figurájában jól érzékelhető ez az ambivalencia. Értékelhető pozitív figuraként is, hiszen Jolánt megmenti a deportálástól, továbbá az '56-os forradalmat követően közreműködik a magyar értelmiség disszidálásában. Viszont a Börös Tóni korszakában átélt agresszió nem tűnik el nyomtalanul, jól bizonyítja ezt Jolánnal való bánásmódja, hiszen megerőszkolja a lányt, majd megkísérli foglyul ejteni.

A regényben megmutatkozik azonban az iménti névváltás ellenpéldája is, mikor az emberi akarattól független események járulnak hozzá az egyéni sorsokban bekövetkező változásokhoz. A regény első terminusában Hitler oldalán feltűnő Kuczor Fanni esetében a névcsera kényszer következtében megy végbe. Így válik az eredetileg Kuczorból Ruckner Fanni. Ez esetben a névváltozás egyben az egyéni sors feletti uralhatóság elvesztése,

hiszen az új név egy új világba való belépésre kényszerít: a közös zsidó sors vállalására kötelez. Ezen a ponton válik izgalmassá a cím, hiszen a szerepköri viszonyokban tapasztalt állandó mozgásból eredő feszültség bizonytalanságot ébreszt az olvasóban, mely Ruckner Jolán karakterébe ágyazottan éri el tetőpontját. Jolánnak Fanni lányaként egyrészt szembesülnie kell egy, a vallását érintő instabilitással. Másrészt származása is kétségbe vonható, hiszen a regényben mindvégig kérdéses marad, hogy Fannit Hitler vagy Vukán Balázs *spermái termékenyítették-e meg*. Annak az abszurd volta, hogy egyáltalán elképzelhető, hogy a Führer lánya zsidó, ráadásul majdnem a deportálások áldozatává válik, bravúros csavar Csaplár részéről. A szerepközi viszonyokba rejtett sokrétű jelentésszintek ugyancsak egy tudatos szerzői munka eredményeként értékelhetőek.

A párhuzamos szerkesztésmód, valamint az egymásba csúsztatott síkok, regényterek jelenetszerűvé teszik a mű részeit, fejezeteit. A filmes eszközök alkalmazása nem áll távol a szerzőtől, hiszen korábban írt már forgatókönyveket, sőt a *Vadregény* című művéből filmet is fogattak. Csaplár a különböző szálakat művészi snittekkel illeszti össze. Jellemzőek továbbá a filmes készséggel megalkotott monológok (pl. mikor Hitler a vegetáriánus étkezés előnyeiről szónokol) és dialógusok (melyek a Kasztner-féle zsidómentő akció tárgyalásaira érvényesek). A filmszerűség iskolapéldája a regény – brazil szappanoperák világát megidéző – zárómotívuma, melyben Kujeda Éliás halálát ösztönszerűen megérezve Jolán vasalás közben a szívéhez kap: „Kujeda teste vonaglott egyet, majd mozdulatlanul, holtan feküdt a pamlagon. Újpesten a konyhában Csiliz Lajosné Ruckner Jolán a mellkasához kapott. Abbahagyta a vasalást. Eddig azt se tudta, merre van a szíve. Legalább hármat mellé vert.” (287) A vizualizációra is alkalmas elemek alapvetően a regény konstruktív elemeiként tarthatók számon, ennek ellenére a regény befejezése talán érzélesebbre sikerült.

A mű szerkezeti hiányosságaira vonatkozó megjegyzések nem vonnak le a regény értékéből, hiszen egy rendkívül olvasmányos, izgalmas könyvet tart kezében az olvasó, melyben amellet, hogy a szerző tartózkodik bárminemű állásfoglalástól, a szenttelen hang ellenére olykor megenged magának egy-egy mosolyt.

Nagy Bernadett

Ez a ház nem otthon

(Krusovszky Dénes: *Elromlani milyen*. Kalligram, 2009)



Vannak szerzők, akik nem tagadhatják le magukat. Biztosan nem ők például Spiegelmann Laura vagy Király Odett. Elolvastam a könyvet, és azt hiszem, most már minden kétséget kizáróan felismernek egy Krusovszky-verset – ha esetleg a későbbiekben valamiért úgy döntene, hogy álnéven vagy név nélkül ír, bár ezek után eszem ágában sincs alábecsülni a költő képességeit (ráadásul:

tudomásom szerint a Krusovszky is félig-meddig *ál-név*). Azt, hogy ez jó-e, vagy rossz, már nehezebb megmondani, viszont magáról a kötetről is éppen sajátos és állandósult hang-, kép- és színvilága miatt lehet általánosságban beszélni: nagyon egyben van. „Szabálytalan részek” egymásutánja, és mégis egységes koncepció alkotja az új, második könyvet.

Azért beszélek egyelőre inkább csak részekről, mint egy egészről, mert korántsem magától értetődő, hogy a sok, össze nem illő – de éppen ezáltal még inkább kitüntetett – apró részlet („mindenhol ott vannak körülöttem / ezek az apró darabok” – 62), hogyan állja meg egészként a helyét ebben a kompozícióban. Úgy tudjuk követni, mi is történik pontosan, ha észreveszünk, hogy a szerző először egy meglévő egészet szed darabokra. Ez mindig izgalmas folyamat, főleg annak fényében, hogy mit és milyen módon bontunk részeire. A részek újra-összeillesztése szintén egy végtelen variációs lehetőséggel kecsegtető feladat, a cél egy új harmónia megteremtése. Krusovszkynál ez utóbbi akció először önkényesnek, öncélúnak hathat, mert szándékosan ütköztet olyan részeket, melyek nem illenek össze: „néhány részlet, ha akarod, összefüggenek.” (73) Persze ez a kísérlet is, mint minden igazi kísérlet, magában rejtja a kudarc lehetőségét, de Krusovszky mintha tudatosan utazna erre. Ő két nem passzoló részlet csődjére akar rámutatni: „A legkisebb tévedés is hosszabb, / mint bármelyik részem.” (53) Olyan téglákból építkeznek, melyek sehogy sem illeszkednek egymáshoz, aztán végignézi, ahogy ráomlik az egész tákolmány, és akkor, ott, abban az omlásban van jelen egy pillanatig az a „rend”, amit meg akar fogni.

A kötettről egyébként is elmondhatjuk, hogy ház-szerkezetű. Ha röviden össze akarom foglalni, arról van szó, hogy a házigazda az olvasót mint látogatót invitálja be („bekopogok egy idegen ajtón [...] és tényleg kinyitják”), vezeti körbe, közben eltársalog vele, majd udvariasan kikíséri. A leghétköznapibb gesztusnak tűnik ajtót nyitni egy vendégnek, ám ezt a mozdulatot most mégis belengi valami borzongató homály, ami aztán végig jelen van, és ami a kötet záróversének utolsó soraiban teljesedik ki végképp. A költő csapdába ejti az amúgy sem gyanútlan látogatót. Bezárja őt a korábban bemutatott képek közé, saját sorsát kényszeríti

tudatára: „én meg azt / a szűk rést figyeltem, ami kinyílt, / jött át rajta a fény, de nem ajtó volt, / legfeljebb levélrés, vagy még az sem, / nem tudom, de nem lehetett több, ebben / biztos vagyok, egyszerűen nem lehetett kijarat.” (91)

A művek által megidézett ház tele van (eredeti céljukat tekintve) funkciótlan ajtókkal, ablakokkal. Mindenhol ezek a keretek, és mindenhol elrekesztelt nyílások. A költő ösztöne, hogy az olvasót csapdába kerítse, saját bezártságából, illetve bezárkózásából ered: „nem mozdulok” – írja (83). Néhol esélyt adna magának: „Ha például elkezdeném követni / a vezetőkeket a falban, vajon kijutnék innen?” (86) Máshol azonban egyértelműen vetíti előre a rá (önmagára?) kiszabott börtönszerű elszigeteltséget: „[...] de beszélni, / azt már nem tudok, és kihajolni / sem, a bordák közül, tapogatni csak, / milyen érzékeny ez a hideg ablakrács.” (81) Itt a feltételezhető azonosság bizonyossággá változik: a börtönszerű ház nem csak a Krusovszky-kötetre vonatkozó allegória, hanem a költő lelkére is. Ez mintha már kissé közhelyes és erőltetett is lenne, pláne ha figyelembe vesszük, amit szerzőnk egyik ars poetikájában közöl: „ne legyen ablak, a vers, / átlátszó ne legyen.” (16) A másik, saját költészettani alapállását firtató művében, a kötet kellős közepén tovább sulykolja a ház-allegóriát: „Négy lépés az ablak, négy / az ajtó, kettő az asztal és / három az ágy. Egy unalmas / rendszerből próbálsz kimozdulni.” (43) Krusovszky egyébként általában ragaszkodik ehhez a rendhez. A versekben többször is említést tesz szimmetriáról, geometriáról és szabályosságról („egy repedés lehet-e szabályos” – 75) Ezek szögletesítik azt a teret, melyben ábrázol, alapot nyújtanak ahhoz a „betonszürkület”-szerű hangulathoz, amivel szintén több helyen találkozhatunk. Önmagát ugyanebben a világban abszurd alakként ábrázolja, aki amúgy jól illeszkedik környezetébe: „mi a közös bennem és ebben / a pusztában falból kimeredő rozsdás csőben?” (51), „Kiáll belőlem egy tárgy.” (54)

Hiába azonban a sok ajtó és ablak mellett a bútorok, a szokásos lomok, a rossz lift, hiába az előszoba, a konyha, a pince-lépcső, „a fehér falon a szegnyomok”, a kések, villák, és kanalak. Ez a ház nem otthon. Maga a fogalom is csupán egyszer merül fel, a kötet záróversének kezdősoraiban, de itt sem a melegség és a biztonság érzetét hordozza, inkább csak a megszokás otthonosságáról beszél. Ez inkább keserű beletörődés egy újabb hiányba, mintsem a klasszikus hazatalálás-motívum: „Van valami hirtelen otthonosság / abban, ahogy a fűtetlen helyiségek / jutnak eszembe, borotválkozás, / öltözködés közben.” (88)

A bezártság elől menedéket legfeljebb emlékei nyújtanak számára (folyókról, tavakról, csónakokról, hegyekről, völgyekről és kirándulásokról mesél), esetleg egy kert jöhet szóba, vagy ha eszébe jut, időnként erkélyt épít versből:

Vagy kihajolni legalább,
két sor közt egy
erkélyen,
és nem húzódni vissza.
(*Kihajolni legalább*)

Itt magának a strófának a konstrukciójában látjuk a „balkont” (11) és a merész nyújtózkodást. A versben ott a tényleges, látható *kép*, a szó pedig a szoros értelemben vett építőanyag. Ez a trükk Krusovszkynál a már említett emlékképekkel kezdődik: tájat idéz, aztán vizuálisan is bekapcsolódik ebbe a tájba és személyessé teszi azt. A szöveg értelme átmenetet képez, felhívja a figyelmet a szöveg testére: „kiállsz az / utolsó sor végére, a mélyben / sétálóknak innen integetsz.” (42) A vers ráadásul nem csak kétdimenziós táj (pl.: „fekete-fehér erdő”), látvány lehet, hanem például tér is, jó akusztikával (lásd a *Valahol zene* című verset).

A menekülésnek ez a sajátos formája inkább csak jelzésszerű. Nem megoldás – mint ahogy ezt a szerző már magának a módszernek a kiválasztásával is belátja, hisz nem kevés játékosságot bújtat benne –, mégis kellőképp egyértelmű szándékot fejez ki: tudatosan és elszántan kutat a kivezető út után (annak bizonyosága nélkül, hogy ez az út létezik/létezhet számára).

Úgy tűnik tehát, hogy ez a játék nem elég markáns. Egy másfajta intenzitással Krusovszky mégis hitelt tud adni a mozgólatainak úgy, hogy közben ne forrósodjon át a szöveg, vagyis ne lendüljön túl a magának diktált, jellemző, lassú ütemen. A tagadás szolgáltathoz ehhez eszközt. A „nem”-ek beérik a bevallott kudarcra és hiánnyal („A hiány / egyenletét számolod, de nem / ismersz hozzá megoldóképletet” – 43), a valami helyett mindig a valami mással, az „utolsó dolgok”-kal is. Meg kellett értenem például, milyen sok minden befér egy „nem tudom”-ba (vagy hogy pontosabb legyek, inkább ezekbe a gyakori „nem tudom”-okba), „hogy erről mondjak valamit”. Nem volt könnyű belátni azt sem, hogy egy költő hogyan hivatkozhat állandóan arra, amire nem emlékszik, amit nem ismer, nem ért, vagy ami egyszerűen nem létezik, illetve hogy hogyan érheti be ennyivel.

A legmegdöbbentőbb azoknak a tárgyakkal a rendszeres jelenléte volt, amelyek „nem fontosak”. Krusovszky a feleslegességek leltárát szerkeszti meg. Sokkal több lényegtelen dologról ír, mint amennyi lényegeset kiemel – ez utóbbi szinte elenyészik a szemétként, de a sok feleslegesnek tűnő szövszólás paradox módon szándékos és nagyon is hatásos. Krusovszky nem akar azonnal rámutatni a szépre, hanem levezeti, hogyan találta meg azt. A töménytelen kacat között ugyanis sokkal karakteresebben mutatkozik meg a lényeges, mintha letisztultan, pusztán önmagában állva mutatná fel. Ez az alkotói elv a kötetben belül főként a *Képeslapok vissza* című fejezetben tölt be fontos szerepet.

A költő – mint ahogy ezt már többször meg is jegyezték róla – állandó, de nem kizárólagosan meghatározó mértékű távolságban tartja magától szövegeit és az egyes szövegek tárgyait („Nincs bennem akkora / távolság, amit érdemes / lenne megmérni.” – 53) Ezzel a helyközzel idézi meg a fentebb említett hűvösséget is, ami a versek hangulatának egyik fő jellemzője. Értéke abban a(z ön)fejelemben rejlik, mely megóvja a szöveget a flegmaságba való átcsapástól, bár a mindegy-szerű megnyilvánulásával (pl.: „most indulok otthonról, / most érek haza” – 9; „hétfő volt, vagy legfeljebb / vasárnap” – 91) súrolja annak határait.

Maga a(z el)romlás, az, hogy a dolgok soha nem olyanok,

amilyenek „lenniük kéne”, gerjeszt csak szorosabb, személyesebb kapcsolatot közte és azok között a jelenségek között, amikről ír. E tekintetben a művek nyíltak, őszinték, csupaszok: „Ezeket a képeket illesztettük össze, / nem logika, hanem elszántság szerint” – mondja. Az ilyen beismerések attól maradhatnak súlytalanok, hogy minden esetben utólagosan hangoznak el, miközben a személyes, tragikus jelleg mégis megerősíti és közel tartja azt, ami az időben távol esik. Így nyilvánul meg a sohasem ríktó, mégis kellő komolysággal fellépő „terhes” férfi. (52)

Acsai Roland

Négy ablak éneke

(Turczi István: *Minden ablak nyitva*. Palatinus, 2009)



Úgy vélem, egy nemzet költészete annál intenzívebb, minél közelebbi viszonyban áll a természettel, minél természetesebb, organikusabb. Ez lenne az irodalom ökológiája.

Szerencsére a magyar költészetnek nincs oka szégyenkezésre, ha az imént említett kritérium felől pillantunk rá: elég csak Petőfi Sándor vagy Arany János tüneményes, élettel

telített tájverseire gondolnunk, József Attila remekléseire, vagy napjaink irodalmából Oravecz Imre illetve Tandori Dezső műveire. Tandori a szokásostól eltérően ellenkező irányú mozgást végzett, amennyiben nem ő ment ki a vadonba, hanem a vadont hozta a szobába légykapókkal, zöldikékkal.

Turczi István fordításkötete négy földrajzilag és kulturálisan egymástól távol eső nemzet kortárs líraterméséből válogat: az ausztráléból, a finnéből, az izraeliéből és végezetül a skótéből.

Nehéz egy olyan fordításkötetről írni, melynek verseiben, ahogy a szerzője is írja fülszövegében, „az a közös, hogy mindegyik más”, de azt hiszem, végül azért mégis sikerült egy közös origót találnom, ez pedig nem más, mint a természethez való közelség.

A nagyszerű ausztrál Murray mezőtüzétől és a Judith Wright által megidézett halott kengurutól eljutunk a finn nyár világos éjszakáig, melyeket Arto Melleri zizegő selyempapírhoz hasonlít. Hogy aztán az izraeli sivatagba kiránduljunk („a halálfejú kígyó / sorsvonalakat ró tovább / a sivatag csupasz tenyerébe” – írja Jákov Besszer, de erre felé még a napfény is homokszemként hull az arca Rikva Mirjám verse szerint: „A nap utolsó szemcséi, / akár kihűlő homokszemek, / arcomba hullottak”). Majd végül képzeletbeli utazásunkat a skóciai Kilpatrick dombjainál fejezhetjük be a számomra néhány helyen az amerikai Robert Lowellt idéző Edwin Morgan klasszikusan modern elégiájának,

a *Szamócáknak* köszönhetően („Hadd tűzzön le a nap / feledékenységünkre / egyetlen órára / legyen fullasztó hőség / és nyári villámlás / a Kilpatrick-i dombok felett // hadd mossa le az eső a tányérokat”).

A verseket olvasva folyamatosan és intenzíven érzékelhető az a környezetet, mely körbeveszi a szövegeket, a táj, amiben születtek, még akkor is, ha városi versről van szó, és csak egy kávéház ablakán át téved a tekintet egy magányos virágra, hogy az urbánus díszletek közé helyezett természeti kép az ellentétnek köszönhetően még erősebbé és jelképebbé váljék.

A kötetet lapozgatva nem győztem kapkodni a fejem, hogy mennyi nagyszerű költő, mennyi lehetséges Nobel-díjas alkotó kapott helyet benne. Legutóbb Tandori Dezső fordításkötete, a *Hatholdas Rózsakert* olvastán volt ilyen érzésem. Ezt az érzést a fordítói munkán kívül azzal indokoltam meg magamban, hogy az elemek közelében születő költészet szükségszerűen elementáris.

Írásom kezdő gondolatát a fordításra alkalmazva elmondható: egy nemzet fordításirodalmának eredményei annál számottevőbbek, minél érzékenyebbek annak műfordítói más országok természetére, helyi színeire, atmoszférájára. A jelen gyűjteményes munka alapján határozottan állítható, hogy Turczi István műfordítóként kivételesen érzékeny mindezekre.

Amikor a költő egy idegen országba utazik, és elkezd arról a helyről írni, akkor gyakorlatilag műfordítást végez: megpróbálja az adott országot, annak hangulatát, kultúráját a saját nyelvére lefordítani. De ez már talán nem is műfordítás, hanem természetfordítás.

Ez a természetfordítás az, ami engem költőként különösen izgat. Erre a jelenéségre a kötetben is számos példát találunk. Gondolok itt Thomas Shapcott *Ebéd egy szentendrei teraszon* című versére, melyből megtudhatjuk, milyen a folyó, mely országunkat átszeli, és milyenek vagyunk mi: „A Duna nagyon gyorsan / folyik. A magyar olyan nyelv, / amely izolál, elválasztja a dolgokat. / Ezek az emberek keményen dolgoznak és nagy-lelkűek.” Vagy a Pulszky Károlynak írt himnuszra, melyben a Budapest szót ízlelgeti a költő: „Mintha / megroppant volna a nyakam, minden szótag egy agancs.” Különös eposzról van itt szó, az embernek az az érzése, mintha Eliot *Átokföldjének* magyar kulturális utalásokra épített átíratát olvasná: „A feldobott kő visszahull a földre.” Aztán itt van Éjál Megeed, izraeli költő finoman tragikus *Balaton* című alkotása is: „A Nap szegélyén a nyárutó vöröslő rojtjai. / Hirtelen beborul és mintha takaró alá / kerülne a Balaton, délben.”

Amikor Turczi István műfordít, az általa megismerni kívánt ország nyelvi produktumait is a táj részeként fogja fel. Turczi számára a fordítás természetes folyamat.

Talán mondanom sem kell, hogy a kötet négy ablaka közül legtöbbet a Finnország felé nyíló tekintetem ki. Amikor a Litera megkérdezte tőlem, mi a kedvenc idézetem, habozás nélkül Arto Melleri *Tengeráramok* című versének egyik részlete jutott eszembe: „már a Déli kikötő süllyed amott, / és a megfakult

ezüstű halak / beúsznak az Uszpenszkij-katedrális ablakain.” De ha Mellerinél tartunk, nem szabad kihagynunk az *E=mc²* című verset, és a *Léptéket* sem. Cay Westerberg egyik költeményével, az *Amikor a sötét már* címével pedig legutóbbi kötetemben (*Két ég satujában*) lírai párbeszédbe léptem.

Bemutatóm címében – *Négy ablak éneke* – Vas István fordításkötetére, a *Hét tenger énekére* utaltam, és nem véletlenül. Turczi István mestereként tekint Vasra. Számomra a két költő nyelvhasználatában, irodalom és hagyomány-, illetve modernségfelfogásában meglehetősen közel áll egymáshoz. E felsorolást – mivel fordításkötetről van szó – most már csak a fordításfelfogásuk rokon jellegével kell kiegészítenem.

„Minden ablak nyitva – írja Arto Melleri, a 2005-ben elhunyt finn költő a kötetcímadó versben –, lepkek röpködnek ki és be.” Négy ablak nyílt ki ezzel a nagyon fontos, megkerülhetetlen versgyűjteménnyel, négy ablak olyan égtájak felé, amerre a magyar fordításirodalom – tisztelet a mindenkori kivételeknek – ritkábban talál pillantani.

Thomas Shapcott azt írta nyelvünkről, hogy izolál, elválasztja a dolgokat. Turczi István ezen az elválasztó nyelven akarja és tudja is összekötni a dolgokat, a tájakat és a nemezeteket.

(Elhangzott az *Írók Boltjában* 2009. május 5-én, a Palatinus Kiadó könyvbemutatóján.)

Imreh András

Négy nyíló ablak

(Turczi István: *Minden ablak nyitva*. Palatinus, 2009)

A 80-as évek második felétől a magyar könyv olvasó közönségnek a korábnál radikálisan kevesebb versfordítással kell beérnie. A korábbi sorozatok (*Napjaink költészete*, *Új Pegazus*, *Lyra Mundi*) vagy teljesen megszűntek, vagy eljelentéktelenedett vízhozamú búvópatakként tengődnek tovább.

Míg mondjuk ha valaki a 70-es években a XX. század jelentősebb amerikai vagy francia költőit iránt szeretett volna tájékozódni, akkor remek antológiákon kívül szinte minden fontosabb szerzőtől önálló kötetet is találhatott, azaz egy, legfeljebb két évtizedes lemaradással nyomon követhette a világköltészet alakulását, jelenleg ott tartunk, hogy például az amerikai költészet legutóbbi 30-40 évről a szűkebb szakma is alig-alig tud valamit.

Van emellett egy műfaj, amely egész az utóbbi időkig úgy tűnt, hogy a különösen veszélyeztetettől sajnálatos módon átkerül a végképp kihaltak listájára. Jobb híján szerzői műfordításkötetnek nevezhetjük ezt a Magyarországon elképesztően erős hagyományokkal rendelkező műfajt. Kosztolányi: *Idegen*