

csolják össze. Példaként *A nagy salakmező* [32] számú, nagyon erős költői nyelvet felmutató szövegegységét idézném:

Mint egy evező,
megcsobbant néha a pályaudvar vízében
a bemozdó hangja,
és nagy súlyt helyezett a pontosságra,
hogyan hányadikra és mikor.

Vártam, mikor jön be az anyém,
amely aztán továbbindul,
de egyébként mindegy volt,
fáradt voltam,
mint egy vízínövény.

És még oda is jött hozzám egy hal,
és kérdezett valamit,
de honnan tudtam volna?
Szerencséje volt,
azt az egyet tudtam.

Igaz, hogy előtte én meg
tüzet kértem tőle,
nyilván attól bátorodott fel,
életre-halálra egymásra voltunk utalva,
mint a természetfilmekben.

És akkor bejött a vonatom,
mint egy hosszú kéz,
és kitépett engem is,
felszedett kagylót, kavicsot,
hiányoztunk a gyűjteményből.

A retorikai tudás nyelvi kliséinek ez a merész szemrevételezése és újrarendezése a lírai beszéd által, a jelentések elvont szintjén teremti meg a kapcsolatot. Szijj Ferenc versbeszédje a nyelvkritikus attitűdként felfogható poétikai megoldásoknak köszönhetően eleve és minden ízében metafizikai elmélyültség, a bölcséleti költészet hatásával és erejével szólal meg. A megállapítások, a leírások, a nyelvi elemek összekapcsolása az érzéki leírás vonatkozásaitól tovább lendül a megragadhatatlan, elvont, általános kijelentések felé. A *Kéregtorony* talán a legzártabb, leginkább koncentrált szerkesztésű kötet Szijj Ferenc munkái között. A család-történeti elbeszélés mégsem az emlékezés hangütésével és hangsúlyával szólal meg,

hanem az elemzés és az analízis nyelvén. A beszélő nem lesz az elbeszélés által jelenlévővé, hanem megmarad arctalan, láthatatlan nyelvi közvetítőnek. Az én a beszéd által nem válik valakivé, hanem a nyelv monologikus áradásának, végtelen mormolásának közegében marad. A beszéd végül is lemondás: lemondás a hallgatásról. A beszéd a halál távortartása, a másokhoz vezető ösvényeket kereső vándorlás. Ez a költészet ezt a vándorlást, útkeresést, kutatást mutatja fel. Jelenléte érezhetően kitapintható a jelenkori líra alakulásában, hatása tetten érhető a most induló huszonevesek poétikai választásaiban is.

Szijj Ferenc költészetére nagyon jellemző és beszédes mozzanatként követhető végig a kötetek egymásra következő darabjaiban a címek és kötetszerkezetek átrendeződése. A kezdeti visszafogott, de mégis önálló címstátuszba helyezett szövegszegmentumok ebből a kitüntetett retorikai pozícióból kihullanak, magukba olvasztják őket a versszövegek, számokká redukálódnak, tagoló jelekként tűnnek fel, majd pedig a *Kenyércédulák* kötetben jelentésanilag elmosódott jelölökké válnak. A versszöveg címstátuszba emelt funkciójával szemben jellegtelen, arctalan, a jelentésteli és a jelentésnélküli helyzet határmezsgyéjén várakoznak. A *Kenyércédulák* kötetben szövegtagoló jelekként funkcionáló címek teljesítik be csupán a kötet cím támasztotta előzetes elvárást. A verscím után következő versszöveg ugyanis már a címnek mint kenyércédulának az értelmezését végzi el. A lassan már ismeretlen sütőipari eredetű szakszó Szijj Ferenc kötetében metaforizálódott, és a cím, vagyis a *címke* jelölője terjesztődött ki magára a verstest egészére. Az egykor a kenyerek sütésének napját jelző, a kenyér héjára ragasztott címkére egyetlen szó fért rá csupán, vagy csak a szó kezdőbetűje, emlékeim szerint piros színnel, amely szó a sütés napjáról tájékoztatta a kedves vásárlót. A címke alatt azonban ott volt maga a kenyér, a kezdetben illatozó, meleg eledel, amely lassan kiszáradt, szavatosságát veszítette, mint a címke jelöltje, ahogy a verseket jelölő címkék is metonimikus kapcsolatba lépnek az utánuk következő versanyaggal.

Wittgenstein közkhelyé, szállóigévé vált felismerése – miszerint nyelvem határai világom határai – köszön vissza Szijj Ferenc költeményeit olvasva. Hogy csak az válhat tudásom részévé, ami beszédem részeként nyelvi formát kapott. A nyelven végzett egyik legfontosabb alakító munka költőnek a líra nyelvét alakító, formáló mozgása, amelyet újabb és újabb poétikák mutatnak fel. Kiszakít a nyelv masszájából egy-egy darabot, a nyersanyag pedig mint versanyag, versalapanyag szolgál számára. A megújított poétikák pedig újabb, korábban ismeretlen tapasztalatra és tudásra nyitják meg a lehetséges jelentések tartományát, az értelmezők világát. Az eddigi életművet bemutató kötet ezt az új tapasztalatot teszi most ismét és erőteljesebben láthatóvá. Elég nagy immár a távlat, hogy az elmúlt két évtized ezen a költészetben belül végbemenő változások mérhető tömegét mutassa fel. A líra nyelvének az a megtisztítása, amelyet – Mészöly Miklós példájától is ösztönözve – Szijj Ferenc líra- és nem kevésbé fontos prózapoétikai újításai kezdeményeztek, immár áthatották a magyar líra poétikáját. Ez az aszketikus és konok monológ meg-

kerülhetetlen, mert egy erős költő beszéde. Nem lehet nem meghallani a hangját, amely a bölcsélet nyelvén beszél hozzánk. És akinek van füle a hallásra, az hallja. Most pedig ennek a válogatásnak köszönhetően, egyre többen vagyunk és leszünk ilyenek.

Miklósvölgyi Zsolt Képekből és szövegekből szőtt emlékek városa

(Dunajcsik Máttyás – Plinio Avila: *Berlin alatt a föld. Akademie der Künste, Berlin, 2010*)

Úgy tűnik, a tavalyi év kedvezett az irodalmi és képzőművészeti műfajok, és ezzel együtt a különböző nemzetiségű művészek közötti párbeszédnek könyvbeli megjelenésének. Az eltérő kultúrák és művészeti ágak világaiban jártas prózaíró, Krasznahorkai László és a Berlinben élő világhírű német képzőművész, Max Neumann 2010 őszén megjelent *Állat VanBent* című közös könyve mellett íme egy másik, a német fővároshoz szintén ezer szállal kötődő négykezes mű, amely két fiatal berlini ösztöndíjas alkotó, a magyar irodalmár, Dunajcsik Máttyás és a nála néhány évvel idősebb mexikói képzőművész, Plinio Avila Marquez együttműködéséből született. A *Berlin alatt a föld* című „képeskönyv”, amely eredetileg a berlini Művészeti Akadémia által múlt év tavaszán szervezett, *A táj visszatérése (Wiederkehr der Landschaft)* című kiállításra készült, egy olyan, több részből álló összművészeti vállalkozás egyik epizódja, amely a képi és nyelvi médiumok közötti termékeny különbségekre építve egy apa-fiú-történet személyes kihívásain keresztül szól a városi tér és az emlékezés egzisztenciális kapcsolatáról, és az ebből felsejlő közös történeti tapasztalatokról.

A *Berlin alatt a föld* kézbevételekor már a borítón található, szerzői státuszon osztozkodó névpár látványa is arra figyelmeztet, hogy Dunajcsik Máttyás és Plinio Avila közös könyve alapvetően kétfajta alakzatok tükörjátékában szerveződik. Mindez az egyszerű, ám mégis gondos tipográfiai és szerkesztői munka nyomát viselő könyv tördelésénél is megfigyelhető. Míg ugyanis a berlini kiállításon Dunajcsik Máttyás szövegei a Plinio Avila által készített, hetvenkét használt berlini metrójegyre skicelt, képregényszerű grafika alá, afféle szövegmellékletként lettek fölkeresve, addig ugyanez a vertikálisan elosztott anyag a könyv – egyszerre vizuális-érzéki, és ugyanakkor nyelvi-intellektuális – műfajába áttulva egy jóval demokratikusabb, mellérendelés szerkesztésben kapott helyet.

Ennek a tükörs szerkezetű, horizontális elosztásnak köszönhetően Avila eredeti képeinek mérethű másolatai a kis, négyzet

alakú könyv mintegy százötven oldalának páratlan oldalaira, Dunajcsik borongós hangulatú mondatai pedig a hasonló tónusú képekkel átellenben, a páros oldalakra lettek elhelyezve. Minden egyes rajzhoz tartozik egy-két mondat, ám közvetlenül egyik sem magyarázza a képeket, mint ahogy valójában azok sem illusztrálják az írásokat. Ugyanakkor nem is pusztán ékítményei vagy járulékos díszítőelemei egymásnak, hiszen tárgyukat tekintve teljességgel egymásra vonatkoztathatóak. Mi több, egy ponton az addig párhuzamosan egymás mellett futó képi és nyelvi médiumok összeérnek, és a képek beíródnak a szöveg világába. Minderről az édesapja halálát követően az apja és saját emlékei után nyomozó fiú-elbeszélő metaleptikus mondatán keresztül szerzünk tudomást: „Az album megtalálása utáni napon jött az ötlet, hogy rajzokat készítek a berlini metróról, az elhasznált jegyeket használva miniatűr vásznak gyanánt, hogy valahogy lekövessem érzelmes utazásaimat a város alatt, melyet olyan régen elhagytam már, és amit most próbáltam meg újratanulni, ahogyan apámat is, a hátrahagyott emlékek és tárgyak szemétdombján kotorászva.” (112) Ami pedig mindezeket túl tematikus értelemben több szinten is összeköti őket, az maga a *hely szelleme*, vagy ahogy a szerzők – a tükörs szerkezetnek megfelelően – Wim Wenders híres filmjének címét (*Berlin felett az ég*) maguk is átfordították: *Berlin alatt a föld*. Wenders kultikus filmjére tett többszörös utalásként a képzőművészeti és irodalmi médiumok mellett – a kettőt elegyítő virtuális harmadikként – az 1987-ben készült film is afféle közös referenciaponttá válik.

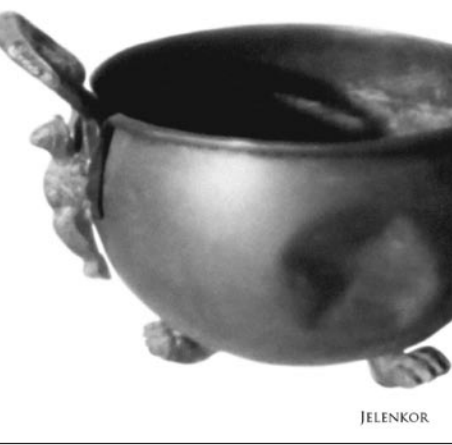
Bár a figyelem tárgya a könyv és a film esetében azonos, addig az irányok éppenséggel ellentétesek. A film kameramozgását meghatározó, fentről aláereszkedő angyali pillantással szemben, amely a raszterekből összeálló madártávlati városképtől, a természetes emberi léptékeknek megfelelő esetleges perspektíváig halad, Dunajcsik és Avila inkább a bonyolult hálóként egymásba gabalyodó föld alatti metróvonalak világára koncentrálnak – ahonnan nézve persze sajátos rálátás nyílik egy lehetséges felszíni világra is. Ezt a sajátos térbeli elrendeződést az édesapja egykori szavait idéző narrátor a következő mitopoétikus képben foglalja össze: „A metró általában mindenki a Pokolhoz hasonlítja a kézenfekvő térbeli hasonlóságok miatt, de az igazat megvallva semmi alvilági nincs ezekben a vonatokban, ahogy a város alagútjaiban rohagnak össze-vissza, mint az egerek az útvesztőben. Ha választanom kéne, én azt mondanám, mindez inkább olyan, mint a Purgatórium: az emberek semmi mást nem csinálnak ott, csak várnak. Aztán ha kitélt az idejük, leszállnak, és



SZIJJ FERENC

A NEREIDÁK DÉLUTÁNJA

VÁLOGATOTT VERSEK



csendben eltűnnek valami főnről jövő, vakító fényben.” (140) Egyébiránt e szöveg melletti rajzon éppen egy metróállomásra befutott szerelvénnyel ajtaján keresztül nyílik rálátás a felszínre vezető lépcsősorokra.

A *Berlin felett az ég és a Berlin alatt a föld* közötti párhuzamokra visszatérve érdemes megemlíteni még, hogy már a film nyitó képsorai között is előbukkan egy rejtett összekötő kapocs. A kameramozgás segítségével Wenders filmjének elején a mindent látó és gondolatolvasó angyal-főszereplők optikáján keresztül különböző hétköznapi emberek életébe, és az őket körülvevő 80-as évek Berlinjének utcaképebe és enteriőrjeibe nyerünk bepillantást. Az egyik lakásba tévedve egy középkorú férfit láthatunk, aki éppen halott édesanyja lakását és annak sűrű tárgyi világát veszi szemügyre, s méltatlankodva teszi szóvá anyja különös szokásait, mint amilyen a feleslegessé vált metrójegyek gyűjtése. Ez a motívum – némileg módosított formában bár, de – Dunajcsik főhősének elbeszélésében is felbukkan: „Egy halott lakásában lenni azért is kényelmetlen, mert bár ismered – vagy legalábbis ismerted – a tulajdonost, mégis ott soha senki, aki beengedjen. Magadat kell beengedned, ahogy a betörők teszik.” (96) Majd pár oldallal később: „Az egyik nap, mikor apám dolgai között turkáltam, találtam valamit, ami újra teljesen elkészített, pedig akkor már azt hittem, sikerült megbékélnem a halálával.” (99) Ez a talált tárgy nem más, mint a fentebb már említett, a moszkvai metróról szóló fényképalbum, amelyet az elbeszélő metróvezető édesapja egyik kollégájától „a Fal túloldaláról” kapott – és aminek megtalálása a narrátort utóbb a berlini metrójegyekre rajzolt képek elkészítésére inspirálta.

Ezen művészeti eljárás következtében – amely egyúttal az elbeszélő diegetikus világát az azt keretező könyv világával köti össze –, egy egyszerű nyelvi elemekből álló informatív felület többértéű vizuális alkotássá válik. A különböző képi és nyelvi jelek egymásra torlódásával az ábrázolás tárgya és közege között sajátos interferencia áll elő, amely a szöveghez fűződő kapcsolat révén csak tovább fokozódik. Míg azonban Dunajcsik mondataiból valamiféle narratív (vagyis időbeli) mű látszik kirajzolódni, addig Avila (térbeli-vizuális) alkotásai inkább önmagukban álló, zárt művekként követik egymást a könyv lapjain. E megkülönböztetés azzal együtt is érvényes marad, hogy Dunajcsik különböző hosszúságú, statikus kijelentő mondatai (és ezek angol, német, spanyol nyelvű variánsai) szintén valamiféle mozdulatlanságot imitálnak, hiszen szerzőjük a gördülékeny szövegfolyam megteremtéséhez szükséges mondatpoétika helyett inkább egymástól elszigetelt, önmagukban álló, robusztus mondatpust választott.

A *Berlin alatt a föld* megítélésekor azonban az efféle tényező különbségek is csupán a párbeszéd ökonómiájának alárendeltek, hiszen jelen esetben éppen az ellentétes minőségek egymásba szövődése válik főszereplővé. Bár Dunajcsik Mátyás és Plinio Avila közös művét – mint mondani szokás – alkalom szülte, akár a tolvajt, ezért komolyabb érdemeket számon kérni rajta nyilvánvalóan méltánytalan volna. Éppen elég hát, ha a könyv gesztusértékét elismeréssel honoráljuk.



Giorgione: *Laura* (1506)

▮ *Dunajcsik Mátyás*

Még egyszer, utoljára

(gondolatok
Vladimir Nabokov
Laura modellje
című művének
fordításához)

„először azt hittem, talán piszkozatokra vagy kimustrált kéziratokra utal, de csakhamar kiderült, hogy azokat [...] néhány elkeveredett oldal kivételével már rég megsemmisítette, mert az a ritka fajta író volt, aki tudja, semmi más nem maradhat, csakis a bevégzett alkotás: a nyomtatott könyv; hogy annak valóságos léte és szellemléte nem fér össze; a zilált kézirat úgy mutogatja hibáit, mint hóna alatt hurcolt fejét a bosszúálló kísértet; s hogy épp ezért a műhelyforgácsoknak, bármilyen érzelmi vagy kereskedelmi értékkel bírjanak is, nem szabad fennmaradniuk.”

(Vladimir Nabokov: *Sebastian Knight valódi élete*.
Barkóczi András fordítása)

Vladimir Nabokov utolsó, töredékben maradt regénye, mely idén márciusban magyar nyelven is az olvasók asztalára kerül, a kísértések és kísértetek könyve: úgy állják körül a karcú, kéziratok kártyákat és azok fordítását tartalmazó kötetet, mint az alvilágba utazó Odüsszeust a hádészi árnyak. Közük a legnagyobb, a legtrávolabb és a legszigorúbb tekintetű maga a szerző, aki 1977-ben egy lausanne-i klinika kórházi ágyán szigorúan meghagyta, hogy a még szinte meg sem született regényt el kell égetni, ha befejezetlenül marad. 1991 óta pedig ott áll mellette összetéveszthetetlen arcélével, szeméit talán kisé lesütve az asszony, Vera Nabokov, aki egész élete során férje leghűbb fegyvertársa volt, utolsó kívánságát mégsem volt képes teljesíteni, a *Laura modellje* sorsáról való döntés felelősségét pedig a Nabokov-hagyatékkal járó többi gonddal együtt fiára és a posztumusz regény későbbi közreadójára, Dmitri Nabokovra hagyta.

Dehát nem csak róluk van szó, hanem magáról a regényről is, hiszen a *Laura modellje* egyszerre viseli magán a születésük előtt elvetélt gyermekek hideg magzatmázát, és a szerzőjükkel együtt kis híján sírba szállt posztumusz művek halotti fátylát. Több mint harminc évig várákozott az élet és halál, a megsemmisítés és a publikáció közötti senkiföldjén egy svájci bankfiók gondosan őrzött széfjében, feje fölött a szerzői végrendeletben kimondott autodafé ítéletének démonával, melyet csak az utókor kíváncsiságának kérlelhetetlen angyala volt képes elűzni az évtizedeken át dúló küzdelem után. A kézirat végül megmenekült, ám alakjának végső, befejezett formáját, mely egyedül az idejekorán elhunyt szerző fejében létezett, továbbra is fedi a magzatmázból és szemfedőből szőtt fátyol – és ami ma látható belőle, az többet sejtet, mint amennyit valójában megmutat abból, ami az elkészült regény lehetett volna.

„A *Laura modellje*, egy regény nem egészen befejezett kézírata, melyet még a betegségem előtt kezdtem írni és átdolgozni, és amely a fejemben már teljesen kész volt: legalább ötvenszer végigmentem rajta, nappali lázálmaimban pedig egyre csak olvastam és olvastam fennhangon egy fallal körülkerített kertben, csekély számú, álombéli közönség előtt. A hallgatóságom főként pávákból, galambokból állt, régen meghalt szüleimből, két ciprusfából, néhány fiatal, körös-körül a földön kuporgó nővérből, és a családunk orvosából, akit hajlott kora szinte teljesen láthatatlanná tett” – írja Nabokov egy 1976. október 30-án keltezett levelében a halálos ágyán az utolsó pillanatig tartó versenyfutásról, melyet végül mégis elveszített.

Mondják, hogy a háborúk idején a nők még a legsúlyosabban szétbombázott városokban is megtalálják a módját, hogy szépek legyenek: ha kell, szénből csinálnak maguknak szemceruzát, függönyből estélyi ruhát. A kéziratok kártyák szövegét olvasva az embernek valami hasonló érzése támad, mintha a betegségével küzdő Nabokov épp ilyen, minden kétségbeesésen túli elszánással kereste volna a szavakat és fordulatokat, hogy még egyszer, utoljára megmártózhasson abban a páratlan nyelvi elragadtatásban, ami a műveit jellemzi, s egyúttal alaposan bemutasson az

ágyánál nyálát csorgató Dr. Halálnak is, ha kell, saját kórházi kálváriáját fordíva át hamisítatlan irodalommal.

Dying is Fun – meghalni élvezet, hirdeti a kötet alcíme, a regény egyik kísérteties főhősére, az apró lábacskaín hatalmas testet cipelő Philip Wild neurológus kísérleteire utalva, melyek során a nem kevés nabokovi iróniával ábrázolt orvos saját testrészeinek meditatív elpusztításával igyekszik mind nagyobb és nagyobb testi élvezetekhez jutni, miután szembesülnie kellett a ténnyel, hogy felesége, a kiszámíthatatlan, kibírhatatlan és felejtethetetlen Flora nem szereti többé, és talán soha nem is szeretete igazán. A *Laura modellje* Wild kísérletei mellett főként az ő, Flora életét meséli el az egyik szeretője szempontjából, aki vagy szerzője, vagy a lóvá tett férjhez hasonlóan szintén csak olvasója *Az én Laurám* című bestseller-regénynek, mely mindvégig ott kísért a félresiklott házasság és a félresiklott életek krónikájának hátterében.

A költészet és valóság, életrajz és életmű közötti repedések, részegítő tükörrjátékok és zavarbaejtő párhuzamok, a művészet mint a megörökítés egyetlen lehetséges módja és a vele járó kicselezhetetlen hazugságok mindig is Nabokov érdeklődésének homlokterében álltak, a *Lolita* narrátorának narcisztikus önéletírásától kezdve a *Gyér világ* filológiai rémregényén, a *Sebastian Knight valódi élete* különös kutatásain és az *Ada* párhuzamos univerzumán át az utolsó, még életében publikált regény, a *Look at the Harlequins!* önéletrajzi paródiájáig, melyben saját életének és életművének zavarbaejtően átforgatott változatával lepi meg a minden irodalomtudományos műveltsége ellenére is örökké az életrajzi igazságra éhes olvasót.

A *Laura modellje* pedig már a címével és címszereplőjének enigmatikus alakjával is ugyanennek a problémakörnek a közepébe céloz. Hiszen a kéjenc bestselleríró tollán Laurává változó Flora alteregójának neve rögtön felidézheti bennünk az egyik leghíresebb irodalomba emelt asszony, Petrarca *Dalaskönyvének* ihletője, Laura alakját, akit sokan a később Sade márkit (és Marcel Proust egyik imádott múzsáját, Chévnigné grófnőt) nemző dinasztia ősanjával, Laura de Novesszel azonosítanak, ám akinek személyazonosságával kapcsolatban már Petrarca életében is komoly kérdések merültek fel – s hogy ki lehet valójában „Laura modellje”, arra maga a toszkán költőóriás is csak rejtélyes, kétértelmű nyilatkozatokkal válaszolt.

Ron Rosenbaum, aki a *Laura* megmentését célzó nemzetközi sajtóhadjárat egyik önjelölt zászlóvivője volt, még egy valóban nagyon nabokovi Petrarca-verset is előásott e feltételezés alátámasztására, mely egyben előképe lehet a *Gyér világ* című hosszúvers nyitóképének is: „Mint néha fölhevült, meleg időbe / a fényhez hú kis pille, csacska, kósza, / csapódik más szemébe megbomolva, / halállal s más kínjával nem törődve, // így szállok én is sorsom végétébe, / szemének napja vonz oly mézet ontva, / s vágyat, hogy elseper mindent a sodra, / s az értelem elvész Ámor kezébe. // A fényes szempár untan néz le, látom, / azt is tudom, hogy elpusztulok ebbe, / mert ily bánattal ki állhatna lábon? // De hogy varázssal bűvöl el szerelme, / hogy haragját si-