

Krupp
József

Irodalom, határok nélkül

(Pór
Péter:
Tornyok
és tárnák.
Tanulmányok
a költői
teremtés
alakzatairól.
Kalligram,
2013)



Pór Péter tanulmánykötetének, mely kétségkívül a 2013-as magyar irodalomtudományos publikációk egyik legfontosabbika, meghatározó motívuma, ahogy a könyv alcíme is jelzi, a költői alkotás és szélesebb értelemben a teremtés; a szerző, mint látni fogjuk, nagyon érzékenyen és tudatosan kezeli ezt a problémakört. A *Tornyok és tárnák* középpontjában a modern és posztmodern költészet áll, Rilke, Ady és József Attila egyfelől,

Beney Zsuzsa, Tandori és Petri másfelől. Olvashatunk két epikusról is, Lengyel Péterről és Kertész Imréről. A kötetet három jelentős (művészet)filozófus-portré zárja, ezek Vajda Mihályról, Fodor Gézáról és Radnóti Sándorról szólnak. A gyűjteményt a szerző Széchenyi-díjának alkalmából készült interjú vezet be, az ezt követő tizenöt tanulmány 1999 és 2012 között született. A legtöbb szöveg magyarul jelent meg először, de találhatóak a kötetben olyan írások is, melyek eredetileg franciául vagy németül íródtak, s utóbb fordították magyarra őket.

Az emigrációja óta, bő három évtizede Nyugat-Európában élő és alkotó, a magyar tudományos élet összefüggésrendszeréhez képest, ahogy maga mondja, „extraterritoriális” helyzetű (127) Pór Péter munkáit meghatározza az irodalmi és irodalomtudományos perspektíva tágassága. A *Literának* adott interjújában Szegő János kérdésére a szerző azt válaszolta, emigrálása után el kellett távolítania magától „a magyar irodalom szellemi és lelki alaplényét”, és „valamilyen általános irodalmi alapon” pró-

bált „talajt fogni” (10). Pór tanulságos mondatokban számol be arról, kivándorlását követően hogyan olvasott különböző nyelveken, nagy intenzitással többek között Szapphót és Platont, s hogy milyen elméleti ösztönzések alakították gondolkodását. Az irodalomtudós a hetvenes évek végén, közel negyvenévesen, komoly magyarországi pályafutással a háta mögött távozott az NSZK-ba, majd Franciaországba. Visszatekintve elmondható, hogy sikerült neki az, ami csak keveseknek: helyzete nem úgy írható le, hogy sehol sincs jelen igazán, hanem úgy, hogy különböző irodalmakról vannak nagyon alapos ismeretei és különböző akadémiái közegek számára érvényes mondanója. Rilkeről németül tette közzé monográfiáit vezető német tudományos kiadóknál, a BUKSZ-nak többek között Fodor Géza kritika-gyűjteményéről írt hosszú bírálatot, a *Sorstalanságról* franciául tartott előadása három nyelven is napvilágot látott.

De nem csak a felszínen látszik az, hogy Pór Péter tudatosan és következetesen élt a maga választotta helyzetéből adódó lehetőségekkel. Részben a témaválasztásain is nyomot hagy, hogy a határok nélküli irodalomban érzi magát otthon; a kötet első tanulmánya például a *poeta mixtus* jelenségéről, a modern költő kevert önmeghatározásáról szól. Nézőpontja tágasságának köszönhető, hogy igazán érdekes és fontos összefüggésekre tud rámutatni. A *Szimbólumoknak volt a szeretője* című tanulmányban Ady költészettörténeti helyén elmélkedve a magyar költő poézisét Baudelaire, Mallarmé, Stefan George és Rilke költészetével hasonlítja össze, mind a négy esetben releváns szempontokat fogalmazva meg. Érdekes gondolat kísérlete szerint például Rilke, aki becsülte Richard Dehmel és Trakl líráját, ha olvasta volna Adyt, „nincs kizárva, hogy érzékelte volna a diskurzus tematikus és képteremtő kihívását”, ellentétben zavarta volna „az én-mi poeta” erőteljes jelenléte — másfelől Adynak is komoly fenntartásai lettek volna Rilke transzcendens képalkotásával kapcsolatban (74). Azért olyan fontosak Pór Péternek a modern líráról írott tanulmányai, mert valóban otthonosan mozog a legjelentősebb életművekben és az ezekhez kapcsolódó értelmezői hagyományokban — ez teszi lehetővé olvasatainak komplexitását. Az idézett helyen látszik, hogy Pór nemcsak a nagy ívű elemzésben és összehasonlításban érdekelt, hanem filológiai részletkérdésekre is figyel: számba veszi, hogy hány verset fordított le Baudelaire-től Ady, hányat George, s rámutat, hogy ezek metszetében egy vers található.

Irodalomtörténeti élelslátás és a szövegeken végzett elemlyült munka összefüggése mutatkozik meg abban, amikor a *Meditáció egy Ady-redivivus esélyeiről* című tanulmányban a szerző „sok kommentár helyett” egymás mellé helyez egy-egy szakaszt *A romlás virágai* 78. darabjából (*Spleen*) illetve a *Már előre rendeltetem* című Ady-versből, rámutatandó arra, hogy a költői én és a világ viszonya milyen fokú és jellegű eltérést mutat e két életműben (62). Hasonló deiktikus gesztus működését látjuk akkor, amikor Petri György költészetéről írva Balassitól Tandoriig idézettekkel felrajzolja azt a hagyománysort, melyhez képest Petri szerelmi költészeté meghatározza önmagát (249). Ugyanitt érdekes

kísérletet hajt végre, amikor a *Jutalomjáték* című versből kimetsz egy szakaszt, és egy-egy Ady- illetve Tandori-sorral párosítva hívja fel a figyelmet e költészetek kapcsolódásaira. Néha elsőre meglepők, de aztán megvilágító erejük Pór képzettársításai illetve az általa feltárt kapcsolatok; a *Köves Gyuri utazása a Rossz birodalmában* többek között a *Gilgames* szöveghelye felől közelíti meg a sátán motívumát (165). Alaposabban kifejtett a könyvben olvasható Rilke-tanulmány azon gondolatmenete, ahol Pór Gérard de Nerval, Mallarmé és Apollinaire egy-egy kijelentését taglalja a költői mű ihletéről, és elemzi ezek viszonyát Rilke felfogásához (34–36). Summa summarum, Pór Péter verbeli komparatista, aki behatóan ismeri a modern magyar, német és francia lírát, és újra meg újra alapvető összefüggésekre mutat rá.

Nem függetlenül „extraterritoriális” helyzetétől a szerző nagyon érzékeny a nyelvek közötti átjárás, a fordíthatóság kérdéseire; fontos ebből a szempontból *Ki volt előbb: Rilke vagy Tandori?* című írása. A *Második elégia* első sorát Tandori Dezső a nyolcvanas évek végén megjelent fordításkötetben — pontosan — így adta vissza: „Mind iszonyúak az angyalok.” 2009-es Rilke-átírásában viszont így szerepel ez a mondat: „Mind iszonyú, ami angyal.” Pór ezt így kommentálja: Tandorinak sikerült kevés szövegváltoztatással tökéletesen megváltoztatnia Rilke eszményét, „új formulájában Tandori nem egy abszolút, hanem egy bármilyen, vagyis esetleges és sokféle angyalt határoz meg, amelyik alkalmasint akár töredékesnek is hathat.” (190) Egy ez a sok szöveghely közül, melyek megmutatják, milyen figyelmes értelmező és alapos filológus Pór Péter.

Éppen ezért nagy kár, hogy kötete gondozottsága nem éppen példászerű. Nemcsak a temérdek sajtóhibára gondolok, hanem arra is, hogy a kötetben találni jó pár valóságos mondatzörnyet, melyek ténylegesen öt-tíz mondatot tartalmaznak, megtűzdelve idézetekkel, pontosvesszővel elválasztva a tagokat. Olvashatóbbá váltak volna a tanulmányok, ha ezeket külön mondatokra bontották volna. Érdekes lett volna játszani bekezdések beiktatásával is, sőt, a *Szimbólumoknak...* című hosszú Ady-tanulmány címmel jelölt alfejezetek után kiált, melyek segítenének a gondolatmenet rekonstruálásában. Ide tartozik, hogy néhol nem ártott volna nyelvi simításokat végezni a szövegen; a szerző például rendre az *elhatározó* szót használja „meghatározó” értelemben, ami zavaróan hat. Nyelvileg legszebb a Beney Zsuzsa összegyűjtött verseihez írt bevezető szöveg, ez is hosszú mondatokból áll, de ezek valódi és nagyszerű mondatok.

S még valami a Franciaországban alkotó Pór Péter helyzetéről. Talán a legfontosabb dolgról van szó, a könyve minden írását átható szuverenitásról, amely persze alkati meghatározottság is, de nem elválasztható attól, hogy a szerző, aki évtizedekkel ezelőtt maga mögött hagyta a magyar akadémiái világot, mentesnek látszik bizonyos gondolati sémáktól és megkötöttségektől. Földrajzi értelemben valóban távolról néz a magyar irodalomtudományra, és ez hozzájárul eleganciájához és lényeglátásához, melyek vitakultúráját oly vonzóvá teszik. Pór számára az irodalomtörténet problémái soha nem hitvita tárgyát képezik,

hanem mindig valódi tudományos kérdésekként jelennek meg. Ezért látja világosan a József Attila-értelmezés körüli viták lényegét (132), és ezért viszonyul árnyaltan többek között Kulcsár Szabó Ernő Baudelaire-értékeléséhez, amikor jelzi, az nem a mai *communis opinio*nak felel meg, hanem annak a képnek, mely a fiatal József Attila előtt kirajzolódott (144). Azt ellenben nem értem, hogy az egyébként oly pontos Pór Kulcsár Szabó és követői József Attila-olvasatait miért a posztmodern fogalma által látja meghatározottnak, amikor azokban a „későmodern” korszak-küszöbről kifejtett elgondolások játszanak központi szerepet.

Az imént idézett helyen, lábjegyzetben jegyzi meg röviden a szerző, hogy problematikusnak tartja „struktúra” és „horizont” szétválasztását. Ez is olyan részlet, ahol megfigyelhető, hogy Pór Péter független tud lenni olyan beidegződésektől, melyek magyarországi pályatársai számára evidenciának tűnnek. Tudniillik a két fogalom a magyar irodalomtudományos köznyelvben határozottan eltérő kontextusokban használatos; kár, hogy ebben a tanulmányban nem volt tér e kérdés taglalására. Nem megszokott a kötet alcímében szereplő két kifejezés összekapcsolása sem. Az *alakzat* szó az elmúlt tíz-tizenöt évben némi népszerűsége telt szert elméleti igényű magyar irodalomtudósok körében, nemcsak konkrét, retorikai értelemben, hanem gyakran átvittén játszott szerepet tanulmányok és könyvek címében (pl. *A te alakzatai; A széttartás alakzatai* stb.), a többes szám és a retorikai eredet miatt dekonstruktív felhanggal bír. A „költői teremtés” sokkal súlyosabbnak, szubsztanciálisabbnak hat, és összhangban áll a könyv címével. A *Tornyok és tárnák* két tagjához a kulcsot a Rilké-től és József Attilától vett mottók kínálják, jelezve, hogy az irodalomtudós szerző tekintete a költői szellem magasságai és mélységei felé irányul.

Pór Péter természetesen reflektáltan viszonyul a teremtés fogalmához. Lengyel Péter írásművészetéről szóló előadásában például, miután alkotásról, sorsról és univerzumról beszél, tematizálja ezeknek a posztmodernhez való viszonyát, megállapítva, hogy az író „állítja ezeket a fogalmakat, de úgy, hogy eleve a megragadhatatlanságig terjedő tökéletes defigurációjukban képzelet [...] el őket.” (237) Alkotás és teremtés számos különböző szinten játszanak szerepet a kötet elemzéseiben. Csak három példa ezek közül. Beney Zsuzsa költészeté kapcsán a látható és a nem látható metszéspontjában való chiasztikus költői világteremtésről ír (161); Tandori Rilke-könyve kapcsán azt vizsgálja, milyen viszonyban áll az elégikus világalkotás a téren és időn kívüli, elérhetetlen célt kijelölő angyalokkal (185–186); Vajda Mihályról írva pedig fontos megállapításokat tesz arról a gondolatról, hogy a gondolkodás eszménye önnön létünk megteremtésével azonos (256–257).

A Vajda *Sisakrostély-hatásáról* szóló hosszú kritika nyitja meg a kötet utolsó egységét, melyben a szerző három olyan mai gondolkodóról — filozófusról, esztétáról — értekezik, akik munkássága szemmel láthatóan igen fontos neki. Mindhárom írás alkalmát könyvek adták, de Pór Péter nem recenziókat, hanem hosszú tanulmányokat ír ezekről. Nem a szó rossz értelmé-

ben „baráti” kritikák (vagyis kritikátlan ismertetések) ezek — Fodor Géza Petri-könyvéről Pór határozott ellenvéleményének is hangot ad (288) —, ellenben a szerző kétségkívül kongeniális olvasója e három pályatársának. Páratlan a kötetzáró Radnóti-tanulmány, melyben a művészetbölcseleő egész életművét szemlézi, nagy távlatokra figyelve, többek között Radnóti Sándor Marxhoz és Gadamerhez való viszonyát boncolgatva (300–301). Bizonyos értelemben öntükör is ez az írás Pór Péter számára. *A Párhuzamos történetek* világnézetére nemet mondó, de arról esztétikailag pozitív ítéletet hozó Radnótit dualistának mondja, míg saját maga az esztétikai monizmus eszményét képviseli — és ennek jegyében tartja elhibázottnak a Nádas-regényt (314). A tanulmány és a könyv utolsó bekezdésében az is sikerül neki, hogy néhány mondatban rekonstruálja Vajdának, Fodornak és Radnótinak a maguk gondolkodói múltjához való viszonyát (318). Ritkán olvasni ilyen józan és okos sorokat.

Pór
Péter

„Ő másképpen számol” és „másképpen” „szólal” „meg”

(Takács Zsuzsa: *Tiltott nyelv. Magvető, 2013*)

Takács Zsuzsa 1996-os *Utószó* című kötete utolsó versének a címe: *Naptárak jelentése* (*Utószó*, 54)¹ — és valóban, ennek a versnek, legalábbis a további kötetek ismeretében nem is lehet túlértékelni a jelentőségét, vagyis a *jelentését*. A harminchat soros, szakaszokra nem tagolt szövegben egy temetési „szertartás” jelenetét írja le és kommentálja. A képeit ennek a „szabályai” szerint, tehát (majdnem) egészen világosan állítja be és *láttatja* („Ott állnak háttal [...] hallgatják a pap sírbeszédét”, „látni a felhajtott gallérok fölött / fejük rezgését”), és a reflexív részek az ilyenfajta demonstrációk hagyománya szerint, tehát (majdnem) közvetlenül következnek („de nem ismernek rá belőle a halott-ra”) és végig (majdnem) tökéletesen simán ható szemantikával és szintaktikával, mintegy egyenes vonalúan vezetnek a megint

csak képi jellegű csattanóhoz: „Kézről-kézre adtok, mint egy vakot, / és ölelésről ölelésre.” Miként azonban esetleg már e néhány idézetből is sejtethető, a szöveg a hagyománynak *háttal* és *vakon* épül fel: képei fokozódó mértékben bárminő lezártságtól elfelé, a tárgyiasult diszharmonióhoz vagy jól artikulált negatívumhoz vezetnek: „hintázik / kéregként a földön, elsodorja lábuk / elől a szél”, „a felvételeken szerelősarnokok / sötétlettek és légypiszkos óvodák vagy emelődaruk”, „A muskátlis állomásokon / nem szállnak le többé [...] nincs zöld levél kőrózsák szárain” (e legutóbbi két képben bizonyosan Berzsenyi legendás idő-versének parafrázisát kell felismernünk); miként kijelentéseinek sorozata szintén *felreballhatatlanul* az abszurd felé vezet: „Lehámlik róluk az idő, / amit együtt töltöttek vele”, „A naptárak beteltek”, „a lapok kiszakadtak”, „lehullanak a ceruza és tintakeresztek”; míg nem egy ugyancsak bizarr fájdalommal idézett illetve eltorzított énidő-emblémához jut: „arcom megrepedt a hangyatalpak nyomása alatt”. A versszöveg hagyományosan demonstratív jellege ezzel nem csökken, hanem éppen megerősödik — de épp, mert egy hagyományos jelenet illetve tétel elfordítását demonstrálja: azt, hogy az élet-halál egyetlen igazi szakrális jelenetének a „jelentését”, és ehhez még rokon értelmű megjelöléseket is olvasunk: e jelenet „értelmét és vigaszát” bárminő egyenes vonalúan *naptárszerű*, s így végül mégis csak megnyugtató idő képzetek kívül, egy retrospektív nem-idő képzetében és képzeteiben kell elbeszélni, vagyis láttatni és állítani.

Akik a motívumok folyamatosságát régebről is szeretik felkutatni, találhatnak néhány idézetet, amelyekben Takács Zsuzsa már ezt a képzetet illetve tételt kereste: „A nemsokára halott, bár maga se tudja”, „A szüntelen jelent igéri, hogy nem kell megérkezni ezentúl soha”, vagy „A töredék és nyomorult időt nem / homályosítja el az örök élet” (*Utószó*, 79; 111; 137 — de mindhárom e kötetben a korábbi, válogatott versek között szerepel). Annál többet mond a *Naptárak jelentése* című kötetzáró vers valóban szakrális eltökéltséggel végigvezetett demonstrációja. Benne Takács Zsuzsa nem egy motívum újabb változatát költi meg, hanem maga az idő egyik ismert emblémájának a „jelentését” írja át, hogy egy egészen más (a legutolsó kötet bizarrul erős formulája szerint „másképpen számol[*t*]” — 17) idő-dimenzióba állított alkotói megszólalás emblematisz példázatát *jelentse* meg és fejtse ki. „Sohasem hittem a határoknak”, írja szintén ennek az utolsó kötetnek az egyik versében (58); de ves-sük rögtön közbe: persze nem egy bölcsesség boldogan lírai ki-nyilatkoztatásaként, hanem egy Petri emlékére írt és Szókratész megszólaltató öngyilkos szerepszöveg többszörös reflexiójában („*reflexív lilában*”, írja egy másik versben, vagyis az Angyali Üdvözlét képleírásában, hogy sohase feledjük, milyen sok, alkalmasint „ironikus” rétegzettséggel alakította ki a másképpen

¹ A legutóbbi kötet verseit illetve kifejezéseit a lapszám megjelölésével idézem; a többiek pedig a kötet és a lapszám megjelölésével. Itt jelzem azt is, hogy ha szavakat vagy kifejezéseket idézőjelben *kurzíváltan* írok, akkor mindig, mert a költő így írta őket; ha viszont az én szövegemben szerepelnek kurzívált szavak, ezek kvázi-idézetek, vagyis olyan szavak, amelyeket nem tudtam az eredeti morfológiájuk szerint beépíteni, pl. „állnak” — állítja.

szólás lírai idő-alkalmát — 31). Idézem az *Utószó* után következő kötetek: *A letakart óra* (2001), *Üdvözlég, utazás!* (2004) és *Tiltott nyelv* (2013) néhány kulcsfordulatát. Egyet-egyét a két előző kötetből: „Egy későbbi idő jött el, valaki / másé, akit nem ismerek még” (*A letakart óra*, 47, ezt a kötetet mindig a Digitális Irodalmi Akadémia lapszáma szerint idézem) — de hát e kötetnek már a címe is eltökélten *letakarja* azt a dimenziót, amelyet ismerni és élni szokás; „megfordulunk és elindulunk a jövőbe, vagyis a multunkba: vissza” (*Utazás*, 48). Ezek után néhányat e legutóbbi kötetből, amelyben e motívum különösen gyakran visszatér: „naptáraink szerint [...] időtlen ideje áll ott” (16), „Tudja, hogy halhatatlan. / A hely és az idő nem múlik soha.” (41), „Meglepi lesz átlépni a múltba” (60), „szándékosan hagyta volna / nyitva, hogy tudjam távozásod idejét” (63) és külön idézem a *Történet* című versből egy elmúlt esemény elbeszélésének a (lineáris idő szerint értelmetlen) poénját: „Legyen, / hogy nem jelent fel másnap.” (18)

E legutóbbi kötetnek a *Tiltott nyelv* címet adta, persze jól tudva, hogy ez meglepően is hathat a képek és mondatok olvastán, amelyek mind feltűnően korrekt nyelvtannal íródnak. Fogadjuk el a saját korábbi kinyilatkoztatását: „A világosan érthető szöveg, / hogy hallatára kiver a hideg” (*Utószó*, 33). Szövegeinek hagyományos jellege semmi esetre sem csupán látzólagos, sőt tulajdonképpen minden szintagmával, mondattal, gyakran a képekkel és a versalakzatokkal is újra és újra felidéztek és megerősödik; de akként, hogy minden felidezésben egyre mélyebben és határozottabban eltéríti a hagyományt, a szöveg, vagyis a költői alkotás, vagyis a költői lét önmaga hagyományos *jelentésének*, értelmének, képzetének következetesen, akár az abszurdig is végigvezetett parafrázisa — ekként kell, hogy *másképpen szóljon és másképpen legyen*, de ekként (akár ironiával vagy melankóliával, esetleg áhítattal) mindig szuverén érvénnyel, akaratlagosan állítja önmagát, „*a Teremtés önmaga szemlélésében gyönyörűséget talált*” (*Utazás*, 50), írja Szent Ferenc ürügyén, de talán egész késői lírája egyik alapmondataként. Az utolsó kötetben magában Takács Zsuzsa legalább három közvetlenül önértelmező versben *magyarázza* (igen, *magyarázza*, visszatérek még e szóra) meg a címet és kivált a melléknevet. A címadó, gemmaszerű vers szerint (amelyet egyébként a megelőző kötetből emelt át) ez az a „nyelv”, amelyiknél megértjük, hogy egy nyelv minél „hibátlan[abb]”, annál inkább nemhogy jelenti, hanem eleve megszünteti az életet (5); a *Tiltott gyümölcs* című vers barokkos *conceit*o-szerű tizenkét sora szerint (26) ez az a nyelv, amelynek a jelentései annyiban érvényesek, amennyiben akaratlagosak, az alma lehet egy üvegtál díszítménye, lehet a bibliai történet nevezetes tárgya és lehet egy hirtelen kerti szerelmeskedés valamiféle allegóriája (jelzem: a versben kétszer szerepel felszólító módban az ige: „képzeld”, mint ahogy a „legyen” szó más versekben is visszatér, pl. 72, régebben: *Utószó*, 46, más verzióban, de ugyanúgy egy verskezdet úgy hangzik: „Ne tudja” — 59); a *Skarlát betű* című vers (12) megint csak többszörösen rétegzettséggel *reflektált* (Hawthorne, de ő skarlátjávanná defigurálva, elemi is-

kola, kitelepítés, francia hangképzés) és végül tökéletesen autonóm emlékezet-elbeszélése szerint ez az a nyelv, amelynek a „H” hangját csak a „*halál*” megérkezekor tudja kimondani az a francia lány, akinek az alakját a szöveg felidézi. A korábbi, *A letakart óra* című kötetben, amelyek nem is tartalmaz mást, mint fiktív kompozíciók sorozatát az idő elvesztésének egyetlen témájára, a *Királyi nap* című vers (*Letakart*, 8) magának a



„tiltott” ihletnek az időn kívüli pillanatát költi meg a manierista enigma-versekre emlékeztetően megfogott három sorban: „Látogatása közben meg-megáll / szeszélye szerint, és birodalmán / végigtekint a király.” A vers annál figyelemreméltóbb, mert mérhetetlen melankóliája ellenére is érzékelteti, állítja a megszólalás szuverén hatalmát. De hát hogyan lehetne másképp egy világnak, amelyet egy fantazmagórikusan költői időben kell elképzelnünk (a fiktív vagy valóságos, egyre megy — miféle különbségtétel ez?) történéseit és szenvedélyeit megszólaltatni, mint egy akaratlagosan (*szeszélyesen*) „tiltott” ihlet akaratlagosan „tiltott” nyelvén?! Azt hiszem, ez Takács Zsuzsa utolsó korszakának a nagy témája és akár kihívása: a költői *szólás* szuverén állítása az önmaga teremtette világ-időben. Nem is ismerek költőt, aki ilyen előszeretettel írná le az „állni” ige különböző vonatkozású jelentéseit, lásd például a képet néhány sorral ezelőtt a királyról, aki „meg-megáll” teremteni; „elétek állok”, ekként szól „Isten angyala” az előző kötetben (*Utazás*, 40); e legutóbbi kötetben pedig annak az alakja, aki a teremtést „másképp számol[*ja*]” mindenekelőtt úgy jelenik meg, hogy „áll a vakító ég alatt”, s ez még végtelen tartammal meg is erősítették később: „időtlen ideje áll ott” (16); továbbá a haldoklás ciklusának bevezetőjeként Takács Zsuzsa idézi Babits egyik szakaszát az „Ég királyáról”, aki „beállít” minket egy csarnokba (61), majd a ciklus egyik versében „a szélroham [...] fellökte az állólámpát” (69), a rákövetkező versben pedig a „Kék Golyó” „leüti, aki áll” (70); azt pedig nem szükség dokumentálni, hogy a „szólni” ige, illetve annak a közeli-távoli szinonimái verseinek a legnagyobb részében előfordulnak; a legkülönösebb változatában: „*az Írás*” (11). A versszövegek és versalakzatok akaratlagos meghatározottsága olyan erős, hogy még a bizarr objektivációkat vagy szürreálisnak ható tovacúsításokat is uralja, mintegy megengedi. „Önként hullik a mélybe” így a nyilvánvalóan felülről fogalmazott összefoglalás arról, ami szörnyülködést kelte eltűnik (*Utószó*, 149); „ujjam alatt márványfejek rejtőznek [...] elveszek mindörökre

és velem együtt a tojásban fuldoklók is”, így Camille Claudel, a zseniális és megőrült művész szobor-portréja (24), egy haldoklónak és látogatónak alakjai a „hideg gyíkok” közös állapot-tárgyasulásába kerülnek, ha úgy tetszik, siklanak ki és egybe (28); „Isten bolondja lettem”, így szól az önvessztés állítása a legutolsó ciklus egyik szerepversében (87).

„Szólít az elrendelés [...] ideje” (58), írja egész meghökentető pontossággal pár oldallal korábban, valahol a Kálnoky–Rembrandt és Jézus közötti jelentésmegzőben, „a költészet stigmái” szintagmát se habozik leírni (még ha ezt aztán persze, talán T. S. Eliot tanítását követve, egy „egy fehér cérnakesztyű”-ben rejteti is el, vagyis objektívalja — 53). Költészetét elsődlegesen mintha nem is témák, események, szenvedélyek vagy elképzelések ihletnék, hanem maga ez a *tiltottan* elképzelt és mindig valósággal papnői komolysággal megvalósított elhivatottság, amelynek minden közvetlen téma és közvetlen hangfekvés tulajdonképpen csak változata és példázata (az utóbbi megjelölésre még vissza kell térnünk). Állítsunk egymás mellé három ábrázolást. Az első a korábbi kötetből a legtisztábban képi ihletésű, az értelem nélküli és banális idő-elvesztettség depraváltan antik allúziójú metaforája: „A fonal gombolyodik, a tévesztések / újra szaporodnak. Szemenként, / akadozva így fut le életünk” (*Letakart*, 25); a második már ebből a kötetből feltűnően sok allúzióval és feltűnően *matter of fact* hangnemben előadott leírás vagy elbeszélés arról, ahogy az „Ég királya” egy személyen és „Nap”-on kívüli rendbe állítja a létezés, s egész pontosan a pusztulás világát: „Egyszer csak megeléged. / Lesz majd sírás, rettegtem / előre, ha majd az Ég királya / beállít Téged szobros csarnokába / és lett. Süt a kültéri Nap.” (75); a harmadik pedig egy apokrif kórus meghitt imája a „nap” és a *napok* urához: „Mi, akik nyaraltunk e kék-zöld / bolygón s élveztük vendég- / szeretted, a sírásig ajzott ölelésben / találkoztunk veled. Engedd, napunk, ha eltűnt, elsötétedett / egünk, mégis boldogok legyünk.” (30). Minden szembetűnő különbség felett ez a három vers az idő lejártáról éppen az elsődleges költői ihletében, a költői szólaszuverén („király”-i, vagy Isteni, vagy szakrális) állításában elvéstethetetlenül közös. Eszünkbe juthat egy hajdani szerelmes vers másfél sora, amelyik ekként olvasva furcsán poétikai értelmet kap: „a sűrű csöndtől [...] szinte részegen szerelmeimre / gondolok, vagyis egyetlen egyre.” (*Utószó*, 95, tehát a válogatott régebbi anyagból).

A legutóbb idézett, viszonylag korai vers első szakaszába Takács Zsuzsa beleírta a „nyüzsgő és omló városokra” képet, amelyik éppúgy visszamehet Baudelaire „fourmillante cité”-jére (de úgy, ahogy a szintagmát T. S. Eliot az *Átokföldjébe* átemelte), mint egy Füst Milán-áthallásra (akire másutt is visszautal, pl. *Utószó*, 90) — míg nem az „egyetlen egy”-et lett hivatott állítani. A többszörös visszautalás, nyomatékosítom, semmi esetre sem csak az ingyenceknek szóló apróság, hanem a lényegre érinti, amennyiben megérteti a kapcsolatot, amelynek révén Takács Zsuzsa a költészetét a hagyomány segélyével és azzal szemben kialakította. A nyilvánvaló fogalom a parafrázis lenne, mert ha a

spanyol barokktól Pilinszkyig valóban nagyon sok elődre, meszterre és útítársra utal is, mindegyiküket akár önnön meghatározó vonásuk ellenére is *mással* alakítja — nem ok nélkül utasítja el valósággal allergikusan a hamari rokonításokat és besorolásokat. Hogy két különleges, beszédes literáris tematikájú példát idézzek: a Weöres-parafrázisban azt, amit *A hallgatás tornya* költője a világ öszmetafizikája egyik alakzataként komponált volna meg, Takács Zsuzsa a madár-lét és az emberlét egymást negatív kitarajzó két-egy elvesztésének emblémájaként költi meg (37); az Ady-alak életrajzi motívumaira illetve apokaliptikus látására visszautalva arról ír verset, hogy a költő nem létezett és nem fog soha létezni (38). Kevésbé közvetlen példákat is említve: nyilvánvalóan hathatott rá Nemes Nagy Ágnes példája — de költészetét éppen hogy ihletésében távolította el az egyedi világlapok tökéletes megformálásának az eszményétől; mint ahogy bevallotta is fontos volt a számára Kálnoky késői lírájának az ismerete —, de az ő verseinek a teleológiája soha, tehát a hét Kálnoky-émlékversben sem a depraváció szélsőséges poénjának megközelítése szerint halad. Itt jelzem, mert aligha lesz mód rá részletesen kifejteni: ihletének természete és így megvalósítása szerint is érdekes módon mintha Petri első kötetéhez állna még a legközelebb — nem jelentőség nélkül való, hogy ő is beleírta a verseibe a *magyarázat* szó különféle derivátumait (*Utószó*, 23, 72, a kronologikus sorrend fordított).

Ennyit a parafrázis még többé-kevésbé szokásos értékéről. Valóságos és rendkívül eredeti *jelentését* azonban egy további, minden eddiginél általánosabban akaratlagos alkotói gesztussal kapja meg: Takács Zsuzsa művének keletkezése elé egy versesregény-diskurzus hagyományát állítja, amely természetesen nem egészen fiktív, de abban a formában, ahogy ő elképzelteti (emlékezünk rá: „képzeld”, „legyen”) soha nem létezett; és a verseiben, értsd: az egyedi versekben, a ciklusokban, illetve a három utolsó kötetben ennek a hagyománynak a parafrázisait és végső soron: a parafrázisát költi meg, talán nem is nagyon távol attól, ahogy *India*-ciklusának egyik szintagmájában írja: *újjászületni kényszeríti* (86). A verses regény diskurzusa közismerten eleve távolságtartással íródik és fölötte elegyes jellegű, tulajdonképpen csak a reflektálatlan érzelmi kitörést nem engedi meg, de különben majdnem hogy bármikori („szeszélyes”) folyamatos-sággal követhetik egymást leíró és kommentáló részek, gyakran ironikus, gyakran meditatív, de néha akár szenvedélyes hangolásban és időnként képi helyzetek aprólékos megrajzolását is megengedve. Takács Zsuzsa lírájában ezen az elegyes diskurzuson belül az egyes valóságos vagy fiktív, tárgyi vagy fogalmi elemek (például „a gondolák”, magának a „képzeltünk[nek] kole-ra fenyegette tengerpartja”, „a messzeség”, „a testtartás” és „az időtlen idő”), illetve az állítólagos elbeszélés és az állítólagos fogalmi kommentár egymást követő kijelentései (például: „Évtizedeken át költözött lakásról-lakásra. / A testtartásán mit se változtatott” — 16), egészen általánosan: a fantázia és a spekuláció teremtmenyei (egy különösen paradigmatis példát: „Modellt állok neked mégis utoljára. A *Wally testére tapadó vizes*

ruhában [...] Mindenki látja, csak te nem, aki a halál festője vagy” — 20) a disszonáns ihletet felülírva végül határozottan egylényegűek. Olyanféleképpen kellene fogalmaznunk, hogy Takács Zsuzsa a verses regény poétikai elvét teszi át lírává — de e fogalmazás nyilvánvaló önellentmondása elárulja, hogy mennyire hagyományon kívüli teremtségre jutott. Egészen radikális parafrázissal, magát a költői szóláshelyzetet képzel(tet)i el „másképpen”: szövegeinek legnagyobb részét egy kép illetve egy helyzet *beállításának* autochton lírai teremtő gesztusával indítja, például: „Megjelenik az Angyal”, „Mesterek, akiknek ajtaja előtt félelemmel vegyes elragadtatottsággal álltam”, „Kutyák hörgése a szomszéd udvaron”, „A harcosok összecsapnak” (31, 52, 56, 86 — emlékeztetőül, kapásból: „Éjfélkor jön az álom-fickó” [Ady: *Az én koporsó-paripám*], „Állt az anya keservében / sírva a kereszt tövében” [Jacopo da Todi: *Himnusza a fájdalmas anyáról*], „Nehéz szekerek dübörögnek éjszakai órán...” [Füst Milán: *Oh nincs vigasz*], „Mint ahogy az áradó tenger a kemény partokra / a nagy öldöklésben egymásra rontottak” [Leconte de Lisle: *Egy csata éjszakája*, nyersfordítás]); ezt az állóképet-állóhelyzetet aztán különleges mértékben narratív jellegű menetben, még hozzá az események és a reflexiók egy-narrációjának a menetében fejt ki, sőt akként, hogy gyakran e kifejtést egyes pontokon tagadja, kiigazítja illetve továbbértelmezi. A Thomas Mann Aschenbach-figurájára írt illetve örök „nem”-kijelentésekkel beállított versalakról azt kell *elképzelnünk*, hogy többszörösen örökké *más*, egészen pontosan: „másképp számol[t]” események és reflexiók vezérlik, mint amit elvárnánk, még az Ecsere is eljut, míg nem legvégül önnön létének jövőbelien („nem”) elképzelendő, vagyis („nem”) *lefestendő* idő-emblémájához jut el. De olyan témákat is, amelyek egyáltalán nem ilyen kifejtést képzelhetnének el, történetként vagy legalábbis történetként költi meg. Elsősorban akként, hogy egy mégis egyre továbbhaladó eseménysorozatba állítja őket („legyen” akár: a haldoklás eseménysorozatába, vagy „legyen” akár: egy indiai elhivatottság megértésének a vessorozatába), továbbá mintegy egy-egy versen belül, önmagukban is történetjellegűt ad nekik: „Ott járkáltál alattás közben” — így az első sorozat egyik versében; „*Ez volt az utcán a legelső napom*” — így a második sorozat egyik versében (70, 90). Az elképzelés akaratlagosan vállalja saját maga állítólagos önellentmondását. Végső soron egyáltalán se nem „szeszélyes”, akármilyen szövegmenetet követtessen is, és nem is végső értelem nélkül való, akármennyire gyakran a befejezetlenséggel vagy éppen a hiábavalósággal érjen véget a szöveg („Az ünnep folytatódik immár nélkülem”, „A gondolat a bizonytalanságba beleőrül” és akár: „Beveszem én is szokásos altatómat” — 27, 48, 91); hanem éppen hogy még az emblematikus-demonstratív líra hagyományának mércéjén is teleologikus. Így alakítja ki és *állítja* be a majdnem groteszk és a majdnem himnikus között ama egy-birodalmat, amelynek a különböző kép- és eseményváltozatait a versekben, a ciklusokban és a kötetekben *megszólaltatja*. A képek beállításának és a beállított képek narratív kifejtésének illetve reflektálásának a poétikája határozottan példázatszerű jellegűt ad a

verseinek, amelyet nemhogy titkolna, hanem néha a kihívót súrolva ki is nyilatkoztat: „látszik az üres színpad, már tudja / hasonlat volt minden”, „legyen a színhely a halálszoba”, (*Utószó*, 34, 46), majd: „*Isten lett megszólalásunk színpadi apropója*” (31, s hozzá egy önarckép-monológ bevezető részében). Ez a legutóbbi, különösen kihívó és különösen erős állítás félreérthetetlen és végérvényes önmeghatározása, ha úgy tetszik: embléma-felirata annak a távolságtartásos szóláshelyzetnek illetve szólásmenetnek, amelyet Takács Zsuzsa a saját maga számára elképzelt-elképzeltet. (Közbevetem: ki hinné legkésőbb T. S. Eliot, egyik nyilatkozata szerint a költő „egyetemista kora bálványja” életműve óta, hogy ihlet s parafrázis ellentmondásosak lennének?!). Mint minden példázat, az övéi is eleve esetlegesnek és töredékesnek állítják saját magukat; továbbá az övéi határozottan nem didaktikusan áttetszőek (mint ahogy akár a barokk példázatok menetét is gyakran jól lehet követni) — de hát hogyan is lehetnének azok, amikor is meghökentető eseményfordulatokkal illetve a képi és a fogalmi elemek folytonos váltogatásával haladnak előre és persze nem ismernek egyetlen örökbecsű szentencia-konklúziót sem (ami minden klasszikusan elgondolt példázat-verse megváltoztathatatlan jegye). Annál többet mond, idézzük az ő furcsán hagyományos szavát, annál inkább *stigmatikus*, hogy csak nagyon ritkán, mintegy csak tematikus kényszerből jut véglegesen groteszk-negatív konklúzióra (expressis verbis: „a téves ösztön folytatást remél”, illetve egy furcsa, mintegy kontraszemantikus példával, amelyik látszólagos negativitásban is a folytatást állítja: „rettegek, hogy elhallgat a hang” — 21, 81). Sorozatukban és így végső soron mindegyikükben, akármennyire nyilvánvalóan esetlegesek, a költői teremtés mintegy misztikus *jelentését, értelmét, képzetét* kell felismernünk. Ihletének távolságtartásos meghatározottságát kivétel nélkül mindig és gyakran demonstratív fenntartja, két példa akárhány közül: „Miért nem vagy feketében?” — ekként kezdődik a szerepvers, amelyben Vajda János újra megszólítja a nagy szerelmét, hogy végül még az örök vallomás is negatív idézet-kijelentésen keresztül csattanjon: „Ígérted, hogy húsz év / múlva az egészet elfelejtem, de nem”; „Térdelek hát, és közben látom / magamat: térdel szegény” — ekként állítja be saját gyászra készülő személyének az emblémáját (39, 68); és ezt a minden pontján távolságtartással és többszörös közvetítéssel beállított-elbeszél szöveget leggyakrabban valamilyen (még az expresszionista hatásoktól se egészen idegen) pusztulás-képzet felé vezet, fontos még egyszer közbevetni: egy nem lezárt, hanem feltétlenül még folytatandó képzet, de mindenesetre pusztulás-képzet felé: „*Jár-keel mereven, mint egy halott*” (ez a Dosztojevskij Raszkolnyikov-alakját felidéző vers utolsó sora), „az egyetlen, aki emlékszik még nevemre” (ez a saját maga alakját felidéző vers utolsó sora), „petéket rak, azokból kelnek ki a hátralévő napok” (ez a haldoklás-versek egyikének utolsó sora), „A koldusokkal / együtt az utcán haldoklik jegyesem” (ez egy révület narratív szerep-ciklusából az egyik vers utolsó sora — 42, 54, 63, 81). Jól ismert a kategória, amelyik ezt a fajta, közvetített és ábrándtalanságba hajló, az emlékezés témáját

illetve beszédhelyzetét egész különösen kedvelő ihletet megjelöli: Takács Zsuzsa a verseiben a modern *melankólia* líráját alkotja meg. Ennek a modernségben újra megerősödött hagyománynak azonban kétszeresen is új *jelentést* ad. Egyrészt egy sajátos, genuin nem-lírai, és annál inkább szuverénnek bizonyuló gesztussal korlátlanul kiterjeszti, amennyiben visszanyúl a modern melankólia legigazibb műfajának, a verses regény szólás-hagyományához — ennek részleteit már valamelyest taglaltam, de ismétlem, az igazi *jelentését* ekként kapja meg. Másrészt egy (közbevetem, csak látszólag ellentmondó, valójában egyihletű) gesztussal határozottan nem követi azt a modern hagyományt, amelyik a melankólia elvét, vagyis topikáját a megköltött világon túl magára a lírára is érvényesíti, „a melankólia fekete napja”, a „spleen” (ugyanaz a szó, etimológiailag is) „fekete zászlaja”, így Nerval és Baudelaire legendás emblémái önnön ihletükről. Takács Zsuzsa nyilvánvalóan tud egy másik hagyományról is: „La mia allegrezza è la malinconia” („Örömöm a melankólia”, nyersfordítás) — írta Michelangelo, „Ay, in the very temple of Delight / Veiled Melancholy has her sovran shrine” („Ő és a gyönyörűség igazi templomában is / ott van a lefátyolozott melankólia fejedelmi oltára”) — írta Keats (*Óda a melankóliához*, nyersfordítás, Tóth Árpád fordítása értelmileg nagyon eltávolodik). „Másképp”, de mára, a posztmodernnek nevezett korszakban már tudjuk, ekként csak igazán modern gesztussal Takács Zsuzsa mintha ezekhez a formulákhoz nyúlna vissza: mert mindig (nyomatékosítom, kivétel nélkül és mindig, tehát a haldoklást elbeszélő és kommentáló gyász-ciklusban is) és minden keserűségük ellenére (de hát persze Michelangelo sora se fedti el egészen, hogy lehetséges nagyon keserű olvasata is) „mégis” (sic! visszatérően) nyíltan megjelenni engedi a szövegverziók *megalkotásának* poétikai ihletét, ha nem is eufóriáját, de alkotói örömét („allegrezza”, „delight”). Utolsó három kötete verseinek autochton lírai *elrendelése*, hogy a melankólia költői *szólásának* mindig újraírt példázatai és végül egy-példázata *legyenek*.

Költői megszólalásának kiváltságos motívuma és idő-alkalma, a magyarul nem-létező, vagyis „tiltott” szó teljes antik értelmében: *Kairos* (a szótári meghatározás szerint: „a pillanat mélységét teremtő idődimenzió, amelynek nincs köze a *chronos* egyenes vonalú fogalmához, ajtó a világmindenség, az események, az önmaga másfajta érzékelésére”) az elutazás, a *búcsúzás*, a *távózás*, az *elmenetel*, kicsit más látószögben megragadva az *utószó* — *legyenek* ezek illetve *legyen* ez Szent Ferenc alteregóinak (jelzem: többnyire azért nagyon depravált, és hozzá legtöbbszörre ugyancsak kilátástalan) felszállása a „Nap”-hoz, legyen ez a napstációk sorozata, amelyen ő maga a haldoklót követi. E tekintetben inkább kapcsolódik Baudelaire modern hagyományához, ő emelte mitikussá az „(el)utazás” („voyage”, „départ”) képzetét akként, hogy a Jó és a Rossz univerzumának teljes kétértelműségébe helyezte, a szó mindig egyszerre jelent „elindulást” és „eltávózást”, „felfedezést” és „halált”. Takács Zsuzsa ezt értelmezi tovább, de ezt is nagyon „másképp”: az ő diskurzusában az utazás, illetve az elindulás-eltávózás („Épp elmentem volna”, így

látszólag narratívan és banálisan az egyik vers indításában — 22) az a semmilyen órával (egymás után megszámlálható napokkal, naptári lapokkal, évszakkokkal vagy akár hangjegyekkel) nem megjelölhető alkotói *kairos*, amikor a világ mindenkori változata egyszeri képpel-jelentéssel-érvénnyel jelenik meg, amikor a költői szó a világ mindenkori változatát, vagyis saját magát egyszeri képpel-jelentéssel-érvénnyel állítja. Általánosságban ennél hagyományosabb *elrendelést* nem is lehet a költői megszólalás számára elképzelni; de ezt az *elrendelést* az „emlékezésgyakorlat”, az „utószó” *kairosa* szerint szólaltatja meg.

Ez az utolsó kötet Takács Zsuzsa szólásának bizonyítékul a legautentikusabb, legszemélyesebb kötete — és éppen azért, mert a cím legelső „tiltott” szavától a külső borítóra rányomtatott, apokrif kórus-fohász legutolsó szaváig („legyünk”) minden síkon és minden elemében a parafrázis következetesen végigvezetett, „másképp” *számló* és *szóló* ihlete határozza meg. Négy emlékező ciklus változatát költi meg, amelyek közül háromban nyilvánvalóan fiktív történeteket idéz fel, de belső tagolása és képalkotásának jellege szerint a negyedik, a haldoklás illetve a gyász ciklusa is annyira, tehát nem jobban, de nem is kevésbé (ön)életrajzi értékű, mint egyik régi szerelmének csalódott visszaidézése Izolda nevezetes halálának depravált változatában, fantáziálása Szonjának, Dosztojevszkij szent ribancának nyomorúságos testi megalázottságáról, vagy azok a levélzövegek, amelyeket szonetsorozatának ind révületbe esett *personalità poeticá*ja írt élete régebbi és újabb tanúihoz.

Az első ciklus „emlékezésgyakorlat”-ai példázatos történetek sorozata, magáról a költőről vagy másról, például arról az alakról, aki „nem” Aschenbach, Thomas Mann hőse és még nem érte el (értsd: nem is érheti el soha, hiszen időn kívüli), hogy „utazó, zsebórával”-alakja megörökíttessék (értsd: ekként, soha-még-nem örökítendően) kapja meg az emblematikus költészet *stigmáit*). Természetesen ebben a ciklusban érvényesül a legvilágosabban a szólás narratív jellege; noha ezt végső soron nem kell túlbecsülnünk, mert a poénjuk, a végső célzatuk semmi esetre sem narratív. Mindig egy állítással, illetve egy beállított képpel kezdődnek; ezt egy a verses regény egyedi hagyományának a mértékén distanciált kifejtés követi, amelyik azonban az egyik különösen semmirevaló történetben akár még önnön „bizonytalanságának” kinyilatkoztatását, sőt egy vacak képben való megjelenítését is megengedi magának: „léket kapott emlékezeted hajója” (22). A sorokban, de majdhogynem egy-egy soron belül is harmóniával vagy diszharmóniával, de akarattalosan kerülnek egymás után valamiféle történés indítékából az elbeszélés, a leírás és a kommentár kijelentései, gyakran egy „másik élet” (10) felé egyre inkább kicsúszó kijelentései. Jószerint nincs mondat, amelyik közvetlenül kapcsolódna az előzőhöz, nem ritkán tagadják vagy mintegy kontraretorizálják az előzőt; s egyszemélyes mondat, amelyik ne folytatná tovább és ne állítaná tovább ezt a tökéletesen melankolikus és „mégis” állandóan feszült, határozottan lírai diskurzust. A szöveg(ek) kivétel nélkül mindig megint egy állítás (képi vagy fogalmi állítás, de ez

a különbségtétel egy-egy szöveg végén már alig vagy egyáltalán nem érvényes) végső céljához vezet(nek) — amelyikben épp a történet eltévesztett befejezetlensége, mi több, narratív befejezetlensége jelenik meg. A ciklus versei az emlékezés narratív-melankolikus ihletét idézik fel, de végül arra példázatok, hogy a „százéves” „Írás” (11) saját *Kairos*ától ihletetten a hagyományos idejű ihlet végső érvénytelenségét állítsák.

A második ciklus a *Mesterek* címet viseli és a versei mind már témájuk szerint is parafrázisok. Sorozatuk mindenesetre egy verssel kezdődik, amelyik Brahms titkárának az alakját, vagyis nem-alkotásának a nagy pillanatát idézi fel. Valóban létező személyről szól (Max Kalbeck Brahms csodálója és a róla szóló első életrajzi monográfia szerzője volt), noha róla Takács Zsuzsa nyilván nem tudhat sokat, de nem is akar sokat tudni: hanem csak annyit, hogy megjelenítse a „félóra”-t, amikor a szöveg hőse nem tudta követni a hangok rendjét, amelyben „a mester” látványból és szenvedésből, kertből, Clara Schumannból és májrákból a világot megkomponálta. Fogadjuk el ezt a kényszerítő kiindulást, és ne keressük, mennyire hitelesek Weöres, Ady, Vajda János, Dosztojevszkij, Kálnoky és Petri szövegeinek a parafrázisai. Lényegük a tagadás (gyakran már grammatikailag is), nem feltámasztanak, hanem búcsúztatnak, de abban az értelemben, ahogy a búcsú Takács Zsuzsa lírájának kiváltságos ihlető motívuma: magát a költői alakot (a költőét vagy a teremtményét, egyre megy) képzelteni el és állítja a búcsú negatív kijelentéseinek egyszeri érvényével. Így parafrázeálja mondjuk Vajdát (akiről tudni szokás, hogy sohase érte el Ginát, hogy maga is mindig búcsúzott tőle) vagy Kálnokyt (akiről tudni szokás, hogy a világot csak groteszk értelmetlenségében tudta látni, és örökre elvetette magától), és másokat, köztük magát Adyt is egész meghökkentő hatással: mert miként lehetne és erősebben ismét állítani Ady „füstben és forróságban” megjelenített gigantomániás önmítosát, mint annak variált kijelentésével, hogy a költő és mítoszának összes elemei a „kerek kalap”-tól és az „árkos szemek”-től „Nagyvárad”-ig és a „Veres Pálné utca”-ig kilátástalanul és soha nem léteztek (38). Mindegyik vers egy valóságos vagy fiktív személy (mondjuk Raszkolnyikov, aki Dosztojevszkij személyében létezett, vagy mondjuk Takács Zsuzsa saját maga, aki mindenesetre Kálnoky szellemében jut a létehez, vagy mondjuk Petri, aki abban létezett, hogy fikciókat költött) valamennyire epikai színezetű történését jeleníti meg (Raszkolnyikov szüntelen barangolását Pétervár utcáin, azt, ahogy ő maga megközelítette Kálnokynak, a csodált költőnek az otthonát, vagy azt, ahogy Petri ugyanabban az átlépésben eltávolodott a *fogyaszthatatlanná* vált jelentől és *elfogyasztotta*, a múltba tette saját magát) — de a majdnem-epikus parafrázis mindig egy negatív antiklimaxhoz, mozgás és mozdulatlanság enigmászerű képéhez-kijelentéséhez vezet, amelyben a szöveg végső érvénnyel a búcsú *kairos*át állítja: „A hely és idő nem múlik soha. / Jár-kei mereven, mint egy halott”, „Villámsújtottan álltam (ültem) a tekintetét”, „Szerencsésebbek a halottak. / Tizenkét éve szerencséd van” (42, 53, 60).

A következő, *A gyász előérzete* című ciklusnak maga a *búcsú* a közvetlen témája. Ismerjük persze e téma kiváltságos és hatalmas lírai hagyományát, kapásból: „Atthist már sose látom én” (Szapphó), „Kecsegtető Múzsák! Már Isten hozzatok” (Csokonai), „tündöklő nyaraink gyors tüze, ég veled” (Baudelaire), „úgy élünk mi, örökös búcsúzásban” (Rilke), és hogy két siratás-verziót is idézzünk: „Szemem künyüel árad, / Én junhom buol fárad” (*Ómagyar Mária-siralom*), „Elcsukló szavaimmal siratlak délceg fenség” (Lorca); és felismerni véljük a visszautalást az embléma-líra reneszánsz-barokk hagyományára, amelyben egy világállapot foglalódik bele egy képnek és a kép értelmezésének (a képzőművészet szerint: egy képnek és a kép feliratának) allegorikusan zárt alakzatába, esetleg alakzatsorozatába. Ezekről eltérően Takács Zsuzsa önnön legsajátabb „búcsú”-*kairosára* alkot egy példázatos ciklust önnönmaga tizennégy búcsú-alakzatából illetve önnönmaga búcsú-történetéből — és ekként jutott egyszerien tragikus-groteszk hatáshoz. A ciklust a haldoklás elkísérésének a versstációi alkotják, s ily módon eleve kettős meghatározottságú. Nyilvánvalóan narratív, mert hiszen a versek egymásutánja kórházi látogatásoknak, illetve a haldokló „távózásának” menetét követi, a szövegekben nagyon sok idővonatkozású szó szerepel, és az egyes versek önmagukban is gyakran valós történetet beszélnek el vagy írnak le — ki kezdene ma úgy verset: „Fölríadtam, mert egy ajtó becsapódott”, „Alszol mélyen a közös teremben”, „Ott járkáltál altatás közben” vagy akár: „Egyszer csak megeléged” (63, 65, 70, 75). De a ciklus ugyanígy nyilvánvalóan képileg is meghatározott, mert hiszen elkülönült tematikus stációkat helyez egymás után, a Babitstól kölcsönzött mottó még szigorúbb formulájával, *szoborszerűen* elkülönült képzeteket „állít” egymás mellé, emlékeztetőül három ilyen jellegű mondatalkotás három versből: „Azután piros jelzésnél vesztegtek (úgy tudom napok óta)”, „Tizenhetedik napja alszol”, „Reggel hattól sötétek az utcák” (67, 69, 73). Nem lenne nehéz mindkét meghatározottság szintén (majdnem) nyilvánvaló kontrasztáló jegyeit felmutatni: a történetek végül mindig fantazmagórikusba fordulnak, egyetlen példával: „Ó, Kék Golyó! Végigszáguld / a burkolaton, leüti, aki áll.” (70), a haldoklás (ön)életrajzi narrációja mondjuk az első vers „hajnali három órá”-ja és az utolsó vers „éjszakája” között szeszélyes aritmiában követi a rengeteg időmegjelölésnek, köztük a napok számának a rendjét; és a narráció, benne a sok idővonatkozású szóval végül mégsem az életnek, vagy akár a haldoklás elkísérésének a lineáris idejét követi, hanem a halál megközelítésének a követhetetlen „nem”-idejét. Továbbá a leírásokban eldönthetetlen, hogy valós látogatást vagy szorongásos képzelgést, „rémeket” reprodukálnak-e; valóságos állóképet alig lehet találni, majdnem mindegyik képe-szobra akként az, hogy fatálisan és még akár tipográfiájában is mozog és mozgatatik („egy ismeretlen márkájú kocsi vezetek örült iramban”, „egy szél- / roham benyúlt a nyitva / hagyott ablakon”, „Árnyak sodródhatnak, vakok / haladnak egymás mellett”) (67, 69, 73), a szöveg menetében az állóképek pedig félreolvashatatlanul nem

arra képzeltek el, hogy nyugvó alakzatra vigyék a világot: „nem ül meg rajtunk tekinteted, a zöld madár”, így expressis verbis megint csak az avantgarde elképzeléseinek bizarr és lucidus felhasználásával (71).

De mindez, akárhányszor példával, még mindig messze nem mondana eleget ennek a ciklusnak a szólásáról. Valójában a szöveg minden elemében, értsd: a kép illetve elbeszélés minden pontján a kétfajta indíték teljesen egységeset állít, de éppen mindenütt tovább *sodródó* diszkordanciájában egységeset. Minden kijelentése akár eleve képi (és ha képi, akkor többnyire ugyancsak megzavaróan szokatlan), akár majdnem lecupaszított állítás (és ha állítás, félreérthetetlenül komor tartalmú) kényszerítő erővel folytatódik egy eleve „rossz paraméterek” (sic!) szerint *kirajzolódó*, és aztán a fantazmagóriáig vezető képben: „Új nap következik akkor [...] / Pálcikák folynak kifelé, görbék laposodnak” (72); minden megjelenítése kényszerítő erővel diszkordáns megfelelést állít maga mellé, az első két vers példáját idézve a haldokló idejére figyelő én idejét a szívébe települt lepkék petéinek kiképzése méri (63), a kórházi „gépek” *lélegzése* és egy én-képzet pedig egymás *objective* illetve *subjective correlative*-jai: „Hiába öltöttem hófehérbe, szándékom / ellenére folynak a könnyeim” (64 — T. S. Eliot híres kategóriáját idéztem illetve írtam át); és van olyan mondata, amelyről nem lehet eldönteni, hogy kire vonatkozik a két személy közül, akikhez a halál két-egyféleképpen közelít; kijelentéseit és megjelenítéseit állandóan kommentárokból vezeti át, de a kommentár jellegű sorokról nem engedi eldönteni, hogy fogalmi gondolatok-e vagy érzéki fantazmák, mivel a szó szoros vagyis kettős értelmű jelentése szerint *reflexiók*: „Szeretnék üveg arccal ébredni”, „Nem tükröz semmit”, „Ó, üveges szemem” (65); és (nem is mindig) folyamatos szintaxisában állandóan akaratos szemantikai, esetleg még retorikai váltásokkal is állítja, recte: állítja és hagyja *fellökni, leütni* a mondatokat egymás után. (A kritikus nem akarja elhallgatni csodálatát a megcsinálás ilyen *maestriája* olvastán, amellyel Takács Zsuzsa ezt a többszörösen rétegzett és kontrasztált költői anyagot illetve szándékot, teljes érzelmi értékével legtöbbszörösen négy-nyolcsoros emblémaversekbe befoglalja.) Egyik szarkasztikus szójátéka szerint, nem az „*eufónia*”, hanem az „*Eunoctin*” (értsd: a lesulykoló altató) vezérli az álmaikat (65). Vagyis tökéletesen „másképp”, mint mondjuk Verlaine eszménye („mintha a menny kék / csillagokon / szállna le fénnel... / Isteni éjjel”), semmi esetre sem azt keresi, hogy a különféle elemeket valamilyen végső, zenei jellegű világállapotban egymással harmonizálja; hanem ennek az ellenkezőjét, az ellentétes meghatározottságokat minden változatukban a szarkazmusig, de a tragikumig is terjedő érvénnyel jeleníti meg, beszéli el, kommentálja („éles vasnak kell rajtunk faragni”, így a Babits-móttó egyik sora szerint), hogy sorukat vagy éppen *sodródásukat* minden egyes versben és a tizennégy vers egészében az „előérzet”-től (így a ciklus címében) állandóan újra és újra a *háborodottságig* és az *elveszettségig* (mindkét szó az utolsó versben szerepel) vezesse, szólását képi-fogalmi, de mindenkori diszkordancia („éles csörömpölés”) uralja (ez a szintag-

ma is az utolsó versben szerepel), a ciklus arra példázat, amire nincsen példázat, a halál megközelítésére önnönmaga tizennégy búcsúalakzatában és búcsútörténetében.

A negyedik ciklus nyílt parafrázis, egy egyébként valóban létezett személynek, Kalkuttai Teréznek (ő volt az az albániai születésű apáca, aki az indiai nyomorultak megsegítésében üdvözült meg) a szonettjeit, illetve a körülötte (talán) létezett személyeknek az ő „ügyében” írt tizenkét szonettjét tartalmazza (noha már az első szonett is ismeri Radnóti *Bori noteszét*, a tizenkettedik pedig szinte csak közeli magyar utalásokat tartalmaz), majd egy tizenharmadikat, amelyben a költő levései az álarcot, és első személyben ír — de hát ilyen sorozatban az első személy is a szólás egyik álarca; annál inkább, mert első személyben mindenestre Weöres legendás kötetcímét, a *Hallgatás Toronyát* idézi, azt viszont éppen a valóság felé parafrázálva, az ezredévek óta nyomorult India egyik építményét nevezi ekként, és kinyilatkoztatja, hogy Indiába vágyott egész életében a legkevésbé. Kétértelmű-kétértékű ciklus. Egyrésztől nem is költhetne meg súlyosabb témákat: Istent illetve egy néptömeg borzalmas szegénységét. Másrésztől mindenütt érzekelni engedi a többszörösen közvetített szerepszólás (Weöreshöz, de akkor a Psyché- és Mallarmé-pastiche-ok Weöres Sándorához viszonyuló) könnyedebb, természete szerint nem végletes és nem végzetes ihletét. Tulajdonképpen nagyon áhítatos szöveg; de áhítatát maga nevezi a „Braille-írás” „vakhit”-ének (87) és maga írja le egy primitivizált képzavarban: „Az áldozatával teli kehelybe sűrűn bele- / kortyolok” (87); mert hiszen még azt se lehet megállapítani, áhítata kit szólít meg, a „Názáretit”-e, akit mindenestre „Jegyesének” is nevez (83, 81), vagy a „Tadzs Mahal” „őr”-ének az „Urát”, akinek embléma-szobrai vadul „bagzanak” (85) — már a valóságos-fiktív szerző személyét kommentáló, idegenkezű szonettekről nem is szólva; és ha „második énjének” „misszió”-ját (87) a szegények megsegítésére nem depraválja soha, mégis tud arról, sőt jószerint csak arról tud, hogy elhivatottsága mennyire hiábavaló, nem lesz belőle „vértanú”, de még az „ezerkétszáz- / tizenkét gyerek”-koldushoz sem juttatja el az Úrnak sem a „Hang”-ját, se az ajándékait; hanem csak látja őket és látványukra ismét csak „szív”-ének „Krisztus”-ára gondol, de attól félve, hogy itt a „Nagyhét” péntekére soha se következik el a „vasárnap”. A témája szerint minden egyes szonett lehetne még komorabb és még nyugtalanítóbb, mint az előző három ciklus versei. Verziós ihletükben mégsem azok, mert eleve az „élmény” „trükkös tükrei”-ben képzelettel el őket, hogy a szintagmát idézzük, amelyet a szigorú költő vagy papnő másutt soha le nem írt volna — és akkor már feltűnik, hogy még olyan szavakat is beleír a szövegekbe (legyen, esetleg tagadva, de mégis), mint: „derűs” (79), „vidám” (80), „boldog” (88, 89), ebben a sorban még azt is idézni lehet: „Isten bolondja” (87).

Ez a szokatlanul hangolt verziósorozat zárja le a kötet egészének négy-egy parafrázisos alkotását. Kell-e külön mondanunk, hogy sehol nem hat Takács Zsuzsa szólása olyan tökéletesen a sajátjának, mint ebben a tökéletesen álarcos szólásban:

búcsúzóul egész lírai életműve központi, vagy akár egyetlen témáját, a szuverén költői szólás önmítosának állítását és diadalát költötte meg az álarcos szólás változataiban.

A ciklusnak is, és a ciklus s egyszersmind a kötet utolsó versének az a címe: *Utóirat*. Ez az a vers, amelyben Takács Zsuzsa az első személy álarcában szól, a szövegben az ind világ „fekélyes lábait”, a „Megváltó”-t, „Róma”-t, a „pesti koldusok”-at majd „Weöres” és „Sziddhárta” közös *Hallgatás Toronyait* nevezi meg, mielőtt azzal zárna: „Beveszem én is szokásos altatómat” (91). De a szokásostól eltérően a külső borítóra rátette az első ciklus egyik hatsoros versét, egy apokrif közösség fohászatát a világ napjához-Napjához (másodszer idézem, hiszen a költő is kétszer írta bele a kötetébe):

Mi, akik itt nyaraltunk e kék zöld bolygón s élveztük vendég-szereteted, a sírásig ajzott ölelésben találkoztunk veled. Engedd, napunk, ha eltűnt, elsőtedett egünk, mégis boldogok legyünk.

Mintha többször úgy nyilatkozott volna, hogy ez lesz az utolsó kötet, többet nem ír, vagyis ezzel a kötettel *búcsúzik* a költészet-től. Remélhetően nem tartja meg a szavát; de ha igen, fogadjuk el a gesztust teljes metaforikus értelmében és tartsuk számon: nem egyhamar fogunk hasonló *utóiratot*, hasonló *búcsút* olvasni.

Balajthy Ágnes A vakhit Braille-írása

(Takács Zsuzsa: *Tiltott nyelv. Magvető, 2013*)

Takács Zsuzsa immár a magyar líra egyik meghatározó alakja: olyasvalaki, akinek az új kötetei mindig ünnepet jelentenek. Rendkívüli arány- és stílusérzéről tanúskodó, egyenletes színvonalú, kiérlelt gondolati teljesítményt nyújtó szövegeket köszönhetünk neki, melyek úgy merítenek a Pilinszky és Nemes Nagy neve által fémjelzett hagyományból, hogy közben a fiatal

líra számára is ihletadó, inspiratív erővel bírnak. 2010-es kötete, *A test imádása* — *India* különösen gazdag anyagot tartalmazott: a versek kalkuttai Teréz posztumusz kiadott feljegyzéseiből olvasztanak magukba töredékeket, és a szenvedés elképzelhetetlen mélységeibe belelátó asszony perspektíváját megalkotva vallanak test és lélek viszonyáról, mindvégig szem előtt tartva a problémakör keresztény teológiában betöltött jelentőségét. *A test imádása*... megrendítő kísérlet a „távollevő Istenhez” való odaforulás, egy hívő-hitetlen spiritualitás nyelvének kialakítására. A szerzőről tudjuk, hogy hajlamos az ilyen költészeti kísérletek folytatására: a frissen megjelent új kötet, *A tiltott nyelv* kapcsán ezért magától értetődő módon tevődik fel a kérdés, hogy van-e ösvény, ami ide *A test imádásából* vezet el, azaz, miként lehet a könyvet az életmű korábbi darabjai felől olvasni.

Nos, a tény, hogy az utolsó ciklus az *India* elnevezést viseli, máris jelzi, hogy van átjárás a két kötet között, hiszen a boldoggá avatott, ám a naplójegyzetei szerint folyamatosan boldogtalanság által sújtott Teréz hangját megteremtő korpusz újabb szövegekkel bővült. A kötet mottójául szolgáló, s annak címét adó költemény pedig egy még korábbi verseskönyvből, az *Üdvözlégy, utazás!*-ből származik. *A tiltott nyelv* olyan, mint egy enigma. Tömör, kevés kapaszkodót nyújtó költemény, melyben a versmondatok közti logikai viszonyok sem világosak, azaz hogy valóban szembeállítás létesül-e benne a nyelv használata és valamiféle tiszta, növényi lét között, ahogy azt annak idején Bodor Béla vélte:¹ „Tiltott nyelv, amelyen gondolkodunk, / de ha már gondolkodunk is, / nem szabad megszólalnunk rajta. [...] És akkor élhettünk volna úgy, / mint a fényérzékeny növények: / fölfelé törekedve. Élhattunk / volna úgy, mintha éltünk volna.” Ha megnyugtató válasszal nem is szolgál, a kötet tanulmányozása talán közelebb vihet az itt szereplő kijelentések megértéséhez: kikhez is tartozik ez a bizonyos nyelv, s miért tiltott a használata?

Az első egységben, az *Emlékgyakorlatok*ban arcok, alakok, történetek sora képződik meg: a paratextusok gyakran jelzik is, hogy az egyes versek a hangkölcönzés médiumaként funkcionálnak, beszélőjük egy megkonstruált álarcot visel (*Izolda szerelmi halála, A vendég monológja*). A közvetlen önkifejezést imitáló lírai beszédmód tehát valamelyest háttérbe szorul, habár — s ez már egy másik kérdés — az „emlékgyakorlatok” cím mintegy felhív arra, hogy egy önéletrajzi fikció darabjaiként olvassuk az arra alkalmas szövegeket, s ezáltal feltételezzük egy, az emlékei között válogató alany meglétét. Néhány költeményben egészen pontosan beazonosítható az a társadalmi osztály, s az a történelmi időszak, melyhez a múlt kódéből előlépő figura tartozik — a negyvenes-ötvenes évek keserveit kiálló, deklasszáldott lányok-asszonyok elevenednek meg bennük, akiknek hol a gyermekként elszünetett halál, hol a minden előzetes várakozást felülíró, megbocsáthatatlanul idilli öregség jutott osztályrészül. Ifjúságuk világának, ennek a letűnt Atlantisznak néhány jellegzetes korfestő elem révén való megjelenítése elégikus színezettel

¹ <http://www.holmi.org/2005/10/bodor-bela-beszedgyakorlat-tiltott-nyelven-takacs-zsuzsa-udvozlegy-utazas>

vonja be a szövegeket, melyek beszédhelyzetük megalkotottságát, az emlékezés aktusának színrevitelét tekintve azonban meglehetősen változatosak. Akadnak köztük például olyan darabok, melyek az angolszász lírában nagy népszerűségnek örvendő drámai monológ fogalma felől is megközelíthetőek, legalábbis használatba veszik ennek a műfaji konvencionának bizonyos elemeit. (Az elégikus hangoltság és az ábrázolt tárgyiasságok mellett ez a sajátosság is rokoníthatja *A tiltott nyelv* idevágó szövegeit Rakovszky Zsuzsa lírájával, különösen a *Hangok* kötetrel illetve ciklussal, habár Rakovszkynál sokkal erősebb a részletező kedv, a történetmondásra való hajlam). A Takács által megmintázott personák közül kettő egykor valóban létező, történelmi alak: Wally Neuzill Schiele, Camille Claude pedig Rodin szeretője volt, s mindkettőjük a Takács-líra önreflexív, saját teljesítőképességére vonatkozó fontos állításainak megszólaltatójává válik. Legyen szó azonban akár róluk, akár a „legidősebb rokonról”, avagy M.-ről, a vézskorszak meghurcoltatásai után második életet kezdő asszonyról, ezeknek a monológoknak az odafordulás nyelvi gesztusai, különösen a kijelentő szövegrészeket megszakító kérdések kölcsönöznek dinamikát, melyek hol egy konkrétan megnevezett címzethez irányulnak, hol pedig a szöveg belső dialógusként való olvashatóságát erősítik fel. A kérdező modalitás azonban mindenképpen bevon minket abba a gondba, mely a figura sajátja. „Én el akartam dobni magamtól a világot, / de enyém-e a világ, hogy eldobhassam azt?”, osztja meg velünk a kötet egyik legmeggrázóbb, nagyszerű költeményében M. a dilemmáját. Wally Schieléhez irányzott szenvedélyes szonoklatában második személyű megszólítások sorozata vonul végig, melyek mögött kitapintható a kétségbeesett vágy, hogy az aposztrophé erejénél fogva jelenvalóvá tehető legyen a szerelmes, aki már nincs ott, hogy meghallgassa a neki szánt dacos szavakat. Az utolsó kérdésként viszont minden eddiginél érzékelhetőbbé válik, hogy a megszólításokkal operáló retorika egyfajta közösséget teremt a hűtlen szerelmes és az odaértett olvasó figurája között. „Te sosem / vettél észre. Emlékszel rá, hogy éltem?” — kérdezi Wally, egy nő a sok-sok feledésre ítélt múzsa közül.

Az emlékezet: egyszerre felelősség és kísértés, kötelesség és önpusztító cselekvés a ciklus tanulsága szerint, mely az emlékek szelektációjára alapozott identitás törékenységét is felmutatja. („Emlékszem / azonban, hogy volt egy másik életem, amelyről / nincsen fénykép semelyik fiókban. Egy előző / férjem, egy korábbi gyerekem? Nem merem / kérdezni mégsem. Mi lesz, ha azt mondják: igen?”) Érdekes fejlemény, hogy a versekben a térbeliséghez kötődő mnemotechnika működése érhető tetten: az egykori boldogság képzete egy mentális képként megőrzött helylyel kapcsolódik össze a költői persona szólamában („Emlékszel a rosszul záródó / ablakokra, s hogy mennyit fáztam fekete / harisnyámban?”), a régmúltat feltámasztani igyekvő emlékezetnek ismerős terekre van szüksége. („Húsz év után a lakásában újra”, „Szívdobogva igyekezett / az ismerős helyre”.) A kötetben gyakran megcsodálható, pontos és érzéletes leíró nyelv rögzíti ezeket az impressziókat, bizonyos mozzanatok azonban elbizonytalaní-

tanak a versek beszélői-szereplői által bejárt helyek létmódja felől: olykor kérdésessé válik, hogy a versben felépülő fikción belül valósnak tekintsünk-e egy-egy utcát, épületet, avagy a szubjektum pusztán saját bensőjének díszletei között bolyong. („Ettől bizonytalaná vált a hely jelentése” — reflektál az eldönthetetlenségre az *Épp elmentem volna* beszélője.) A valós és az imaginárius határainak illékonyvá válása jelzi, hogy Takács költészete milyen szoros összefüggést tételez fel az „emlékezetgyakorlatok” s az álom, illetve a hallucináció állapota között. Az előbb idézett költeményben egy harminc esztendővel korábban megélt szerelmi lázat megismétlő „vágyálom” realizitikusként ható meglevenedésének, majd szertefoszlásának lehetünk tanúi. Az ölelésből kiszabaduló, párává váló kísértet-kedves alakja mintha az őt megteremtő nyelvi működés, azaz az aposztrophé teljesítőképességének határait mutatna rá, mely mindig hallucinatív marad. Hiszen míg a költeményben a pragmatikai alakzatok, a *te* névmás nyomatékos használata megteremti a megszólított figuráját, ezzel mintegy megismételve a vers-én múlt idejű elbeszéléséből kibontakozó életre kelés csodáját, az elbeszélte történetből az derül ki, hogy a másikhoz való fordulás nyelvi gesztusai mégsem képesek tartós léttel felruházni a látomást („mintha meg sem hallottál volna”, „hiába tiltakoztam”) — a szellemalak eltűnik az elbeszélte világból, s az ugyanezzel a mozzanattal lezáruló vers teréből is.

Amennyiben a versbeli történésekből következtetéseket vonhatunk le a kötet versszemléletére nézve, akkor arra juthatunk, hogy Takács Zsuzsa költészete saját nyelvét afféle hallucinációgeneráló médiumként mutatja fel. *A Történet* például a különféle érzéki benyomások felvonultatásával teremt meg egy vonzó életképet, a felszólító, illetve infinitivusi igealakok azonban azzal szembesítenek, hogy az itt kibontakozó örömteli lakoma – mint a belső szem számára meglevenedő esemény – pusztán a nyelv performatív erejének köszönheti létét; anyagában van valami az álomból, ahogy arra talán a vers végén felbukkanó álom-motívum is utal: „Kertvendéglőben ebédelni, egy fűre / kitett, hosszú asztalnál, kora tavasszal, / késő délután. A váratlanul kisütő napban / csillogjanak az evőeszközök. A kenyér / héja legyen ropogós, mint gyerek- / korunkban, és jusson eszünkbe / az óntányérok és kupák megtört / ragyogása, melyet kétezer éve / ismerünk.” Az olvasott-hallott szavakkal együtt mozgó imaginárius működése még egyértelműbben jelölt a *Tiltott gyümölcs*-ben, melyben a „képzeld” felszólítás vezet be a lenyűgözően dúsz látvány leírását: „Képzeld a savmaratással készült / zománc- és aranysegélyű üvegtálat / a levélmintás damasztabrosszal terített / asztal közepén, s benne az édeni, / piros almát.”

Ebből a nyilvánvalóan bibliai szimbolikával átitatott, példázatszerűen megalkotott, mégsem könnyen felfejthető szövegből is kiviláglik, hogy a kötetben nem pusztán tematikaként jelenik meg az elsősorban a tekintet figyelmét igénybe vevő képzőművészet. *A tiltott nyelv*-ben ugyanis feltűnő a vizuális kód dominanciája: a színek különösen fontos szereppel bírnak, néhány rövid költemény szerveződését egyenesen a színekhez társított

asszociációk határozzák meg. („Nem húzok fekete úszósapkát, / veszek inkább egy reményzöldet! / Mint smaragd-palota ablakai / fekszenek a vízre zöld szemei.”) Sőt, ekphrasziszra is találunk példát az első ciklus remek, *Velence, kikötő, 1920 körül* című darabjában, melyben az édesanyai örökségből hátramaradt, ószeresnél landoló festmény hányatott sorsának elbeszélése finoman összeszővődik a festményen szereplő férfi köré elképzelt történettel. *A Velence...* tulajdonképpen egy optimista állásfoglalás a művészet hatóerejéről — a tengerparton „időtlen ideje” álldogáló, magányos kereskedő alakja a hétköznapi életviszonyok közül kikülönülő, saját temporális dimenzióval rendelkező műalkotás allegóriájává nő fel. („Nem zavarta, / hogy az új vevő pitbullal őrzött villájában / a rózsaszín szalonban kell majd várakoznia / naptáraink szerint — újabb évtizedekig. / Ő másképpen számol.”) Az időbeliség konvencionális felfogását meghaladó tapasztalatok szintén egy műalkotáshoz, ezúttal egészen pontosan a *Bűn és bűnhődés*hez kapcsolódnak a következő, *Mesterek* címet viselő ciklus Dosztojevskij által ihletett költeményeiben. Az örök jelen idő itt azonban radikálisan más szerkezetű, ez ugyanis a büntudat végtelenített jelene: „Fölnevet a képtelen / gondolat, hogy van múlt, amire fátylat / boríthat az ember.”

A *Mesterek* tehát, ahogy az a cím alapján sejthető, a Takács Zsuzsa számára kitüntetett jelentőséggel bíró kulturális-irodalmi hagyománnyal folytat dialógust. Ez a párbeszéd megmutatkozhat *homage*-ok formájában éppúgy, mint a Dosztojevskij-opus világába belépő, e világ szereplőinek dilemmáit továbbra is érvényesként felmutató költeményekben. Valószínűleg éppen a *homage*-jellegnek tudható be, hogy a ciklus kissé elegyesre sikerült, a Brahmsnak, illetve Adynak emléket állító költemények például nem nevezhetőek megvilágító erejűnek. A Vajda-parafraízisok viszont a pretextusukhoz fűződő viszonyt tekintve igen izgalmasak. „csontjaimról a hús szinte leapadt”, vallja be magának *A harminc év múltá*-nak beszélője, s valami hasonló történik Vajda poétikai megoldásaival is ezekben a versekben. *A húsz év múltá*-ban megcsodálható, romantikus toposzokat megmozgató, a külső és a belső világ megfeleltetésére támaszkodó komplex képrendszer használata az átiratban egyetlen allegorikus képre szűkül le: „Hiszen szerelmünk véget ért, / és fekete ruhában játszik a zenekar. / Halottak húzzák vonóikat a verejtékező, / húros testeken.” A századfordulós halálkultuszt megidéző zenekar-allegória éppen esetlensége, már-már parodisztikus felhangja révén készíti elő a depoetizált, egyszerűségben megérintő utolsó versmondattal hatását: „Ígérted, hogy húsz év / múlva az egészet elfelejtem, de nem.” A Petrinek szentelt költemények — nem meglepő módon — a túlcukrozott pátosztól mentes „hűvös szembenézés” költészeti programként is felfogott ethoszát méltatják. Remek szöveg a Weöres Sándor emlékére íródott *Madarak beszélgetése*, melyben egy hangsúlyozottan ahumán perspektívából pillanthatunk rá a „szárny nélküli lényre” — „Kategóriáik papírtigrise nekünk nem parancsol. / A tépőfog ejtette sebből a látszat vére csorog”, vonják ki magukat az emberi minőséggel azonosított fogalmi gondolkodás

hatóköréből az ég lakói. Figyelmet érdemel az első sorba beszúrt, kettős értelmű „mondják” ige („Nagyszerű dolog élni, mondják: zuhanást / játsszunk”): amennyiben nem valamiféle közkeletű bölcsességet keretez, hanem a madárcák megszólalásának a tényére mutat rá, akkor megnyilatkozásuk ennek az ismeretlen, tolmácsként-közvetítőként fellépő beszélőnek a szólamába beékelődött idézetként olvasandó. Mit jelenthet így az emberi és az állati mégis-összeérése? Nem szorul-e így az utóbbi máris az ember „sötét filozófiája / dimenziói közé”? Avagy éppen a „látszat vérevel” költői nyelv az, ami a szárny nélküli lényt is képessé teszi a repülésre? Az biztos, hogy a többszöri olvasás után válik igazán feltűnővé, milyen erős az animalitás jelenléte a *Tiltott nyelv*-ben — „Szégyellem állati természetem”, vallja a *Beteglátogatás* „kételtű”, beazonosíthatatlan identitású beszélője. *A test imádása...* *Bizonyos emlékek* című versében egy rozsdavörös őz jelképezi a szubjektumban tomboló alkotói energiákat („beereszted, de féktelen / természete a bezártságot nehezen / viseli. Törni-zúzni kezd, majd / géped elé ül és verset ír”), itt pedig egy szintén állati eredetű, szakrális jelleggel is bíró tárgy, a tojás válik a befogadó számára felnyíló műalkotás metaforájává: „Verseim tojásban érlelődnek, melegre / vágyó, felemás magzatok maguk is.” Nem véletlen, hogy a kötetborítón is egy érdes felületű, kőből készült tojás látható, mely kicsit olyan, mint egy Rodin- vagy egy Barbara Hepworth-szobor. Mintha a borítókép olvasását dramatizálná a Camille Claude personáját megteremtő *Egy beszélgetés*, melyben a hideg és meleg érzéletek szembenállása mentén szerveződő sorok ambiguitással telítődnek: „Ujjaim alatt márványfejek / rejtőznek, és minden / erőmet össze kell szednem, hogy / kiszabadítsam őket a megkövült / tojásból. Ám ha a fagy fölenged, / és szívemen megtörik a jég, / elveszek mindörökre és velem / együtt a tojásban fuldoklók is.” A vers tanúságtétel egy érzelemmentességet és empátiát egyaránt követelő alkotói attitűdről, s egyúttal a líra meglevenítő erejének korlátairól.

A következő ciklus, *A gyász előérzetének* mottója egy felirat a Kékgolyó utcai Onkológiai Intézet faláról, amely eredetileg a *Psychoanalysis Christiana*-ból származik. Nemcsak ez a Babits-intertextus vezet vissza a *Tárgyak könnyéhez* (melynek záró költeménye az *Agonia christiana*), hanem az általa bevezetett tematika, hiszen itt is, akárcsak az 1994-es kötetben, a lírai szubjektum a szeretett személy haldoklásának lassú folyamatát dokumentálja. A *Tárgyak könnyéhez* képest azonban, melyben a halál reprezentációját elsősorban a lassanként elfogyó beteg test látványa, a romlékony anyag képei határozták meg, ezek a tömör, elliptikus szerkesztésű szövegek sokkal áttételesebben vallanak az elmúlásról. (Itt jegyezném meg, hogy zavaróan, s éppen eme tömörség, enigmatikusság ellenében hat a dőlő betűs kiemelések használata a kötetben: az olyan erőltetett tipográfiai megoldások, mint a „kereszteződésben” pusztán a jelentésképződés eseményszerűségét törlik meg.) A tárgyi világ baljós jelek szövedékeként mutatkozik meg („Egy ablakban gyerekek fej nagyságú, / fekete muskátlikbólonganak. Egy / öntözőkanna

hullatja rájuk könnyeit”), a gyász előérzetének jegyében minden apró történés — az ablakot feltépő szél, a szobába betévedő lepkék — a közelgő pusztulásról való üzenetadásként tehető jelentésessé: „Két fekete / lepke szárnya súrolta arcomat, / ahogy a lakást körbejártam, két / undorító hírnök.” Ahol a vershelyzet a kórházi szcenikára tett utalásokból bontakozik ki, a figyelem a beteg test technikának való teljes kiszolgáltatottságára irányul. Amennyiben „gépek lélegzenek és alszanak / helyted”, akkor a lét és a nemlét, az individualitás megléte és felszámolódája közötti határ is viszonylagossá válik. A haláltapasztalat közelsége felveti azt a kérdést is, hogy felruházható-e a fizikai szenvedés értelemmel, úgy, ahogy az a *Psychoanalysis Christiana* beszélőinek szövegében történik meg, akik szerint „[s]zenvedni annyi, mint diadalt aratni”. Van olyan szöveg, amelyben a másik fájdalomnak átvállalásán alapuló krisztusi szerepminta íródik rá a beteg alakjára — „Huszonharmadik napja / fekszel értünk a hófehér teremben [...] hogy elmehessünk felesleges / dolgaink után” —, ám a megfogalmazásból a szenvedésnek valamilyen célképzetet tulajdonító gesztus abszurditása világlik ki.

Ez a problémakör átmentődik az előző kötetben megkezdett *India* ciklus folytatásába is. „Budapest vagy Bombay, végül is mindegy”, olvashattuk a 2010-es könyv *Hazafelé tart a testem* című szövegében, s a *Tiltott nyelv*ben is egymásra montírozódik a földgolyó különböző pontjain élő kitasztítottak, „a kukák-ból élő pesti koldusok” és az indiai sudrák nyomora. Annak a Teréznek, akit a versek megteremtettek, az Úr szóra bírhatatlansága okoz mélységes kínokat — paradox módon élete legfontosabb döntésének meghozatalában is az isteni válasz hiánya erősíti meg útmutatás helyett („Máriához folyamodtam, kérje meg Szent Fiát, / ne kívánja tőlem, hogy itt hagyjak mindent, / amit szeretek — de nem jött válasz.”). Az Istent *te*-ként megszólító szövegek éppen a megszólítás kudarcával vetnek számot, nyíltan fikcióként leplezve le saját beszédhelyzetüket: Takács versnyelve így viszi színre a Terézt felőrlo identitásválságot. Míg a „Hang” képzetéhez a költeményekben a némaság társul, felértékelődik egy másik médium hatóereje, a ciklust ugyanis átszövik az írásszágra, azaz a szövegek saját anyagságára vonatkozó utalások. Az önreflexív potenciállal bíró verssorok nem a látás, sokkal inkább a tapintás érzékterületét kapcsolják össze az írás fogalmával — „az írás, a távolság érintése nem sebez” (*Veronica Gomésnek*) — egyfajta érzéki jelenléttel felruházva a betűket („a jelentés nélküli betűk összekapaszkodnak, / s egymás melegétől lassan átmelegsznek”). Mivel a *Máté evangéliumában* található jézusi ígéret nem tartatik meg („Zörgetek minden bereteszelt kapun”), a „zörgetést” a terézi önértelmezésben egy másik metaforikus cselekvés, a „kapirgálás” váltja fel. „Csak a vakhit visz tovább, / ez a sort sor alá kapirgáló Braille-írás.”, olvashatjuk a *Jacquelin de Deckernek* zárlatában. Hogy a lírai szubjektum terméke vagy cselekvő alanya ennek a folyamatnak, az ebből a passzusból nem derül ki — a megszólaló egyszerre tűnik fel egy saját sorsát csak azért is továbbbíró figuraként, s a rajta túlmutató erők által íródó szöveggé.

„Beveszem én is szokásos altatómat” — áll az *Utóiratban*. Az ember megválthatatlanságát hirdető passzusok után a *Tiltott nyelv* utolsó, rezignált versmondata a tehetetlenségbe való bele-törődésről tanúskodik. A kötet egésze azonban nem a mester-ségesen előidézett nyugalomról szól, sokkal inkább álmainkról, melyek nyugalmat nem, csak titkokat, emlékeket, elfeledett arcokat hordoznak. Talán innen áramlik ki az a tiltott nyelv, melyet Takács Zsuzsa lírája csak azért is megszólaltat.

A szerelem sötét oldala

Mikola Gyöngyi

(Varga Máttyás: *hajnali 3. Magvető, 2013*)

„Múlt éjszaka — háromkor — abbahagytam / a munkát.”
(Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség*)

„Másenyka» — suttogta Ganyin —, »Másenyka«.
Mély levegőt vett, benn tartotta, hallgatta a szívverését.
Hajnali három lehetett, nem jártak vonatok, ezért úgy tűnt,
hogy a ház végre megállt. Ganyin székre dobott,
lelógó ujjú fehér ingének homályos foltja úgy nézett ki a sötétben,
mint egy ima közben kővé dermedt ember.”
(Vladimir Nabokov: *Másenyka*, Hetényi Zsuzsa fordítása)

„Szörnyű fájdalom sötétsége borult lelkemre...
Szemem mindenhol őt kutatta, követelte, de sehol meg nem kaphatta.
...Nagy talány lettem önmagamnak...”
(Szent Ágoston *Vallomásai*, Dr. Vass József fordítása)

A mítosz egyik változata szerint Orfeusz azért fordul vissza a Hádészba, mert Euridiké félreérti: azt hiszi, már nem szereti, ezért fordít neki hátat. Sír, kétségbeesik, nem akar élni Orfeusz szerelme nélkül. Orpheusz pedig abban a pillanatban fontosabb lesz a szerelem kifejezése, mint a halál legyőzése. Ámor feltételéről Euridiké nem tud, csak Orfeusz, így Ámor kikötése valójában a házaspár egymás iránti bizalmát teszi próbára: a szerelem istene arra kíváncsi, hogy akkor is bízik-e a feleség a férje szerelmében, ha az látszólag semmi jelét nem adja szeretetének, épp ellenkezőleg, rá sem néz.

Varga Máttyás *hajnali 3* című új kötetében a mítosz más-fajta interpretációjával találkozunk: „idáig úgy mesélted, hogy / orfeusz felhajtott gallérral / ment, ruhájába belekapott / az erős déli szél. és azt / is hozzátetted, hogy ekkor / már nem emlékezett / euridiké testszagára. / hirtelen elfelejtette — / mentek egymás után, / mint két vitorla, de orfeusz / folyton azon törte a fejét: / nem cserélték-e ki közben / szerelmét. És ez — a feltű- / nő hasonlóság ellenére / is elbizonytalanította.” Ebben az átiratban Orfeusz az, aki nem bízik, a bizonytalanság/bizalmatlanság oka azonban némileg más, mint az ősi változatban: Orfeusz Euridiké személyazonosságában nem bízik, Orfeusz az istenek szavában nem bízik, valami mélyebb, kétségbevonhatatlanabb bizonyítékot keres Euridiké azonosságára: nem elég látnia, szükség lenne az érintés/érintkezés bizonyosságára is, a test azonosságának bizonyítékára, ám ezt a bizonyítékot, a szag emlékét, elvesztette. (A szaglás szoros kapcsolatban áll az emlékezettel és az érzelmekkel, megfigyelték, hogy a depresszióban szenvedők szaglása is gyengül. A „hirtelen felejtésre” a kötet egy másik helyén a „hirtelen halál” rímel.)

A testi tapasztalathoz kötődő emberi szerelem sérülékenysége, mulandósága, fájdalma, tébolya a *hajnali 3* fő témája, főként a szerelem utolsó fázisa, kiürülő, kihűlő stádiuma, illetve az elvesztett és/vagy megölt, szándékosan kioltott szerelem nem múló fájdalma, a testi-lelki veszteség traumája.

A hajnali három a legsötétebb óra, a depresszió, a kóros álmatlanság, a kétségbeesés idői szimbóluma az egyéni életben. A kereszténység tradíciójában pedig a legsötétebb éjszaka Nagycsütörtök (*feria quinta*) éjjele, amikor Krisztus magányosan, halálfélelemben virraszt az Olajfák hegyén, mielőtt elfogják: „ez a ti órátok, a sötétség hatalmáé” (Luk. 22,53). Krisztust Nagypénteken (*feria sexta*) délben feszítik keresztre, és délután háromkor hal meg. Ez a halál előtti három óra is a sötétsége: „a nap elsötétedett, a templom függönye középen kettéhasadt” (Luk. 24,45). A kötet tagolása sajátos tükörszimmetriát mutat: az első rész három egységből áll, egyenként 9 verssel. Ez a három rész a Húsvét előtti három napot idézi meg, a Nagycsütörtököt, Nagypénteket és Nagyszombatot, amikor Krisztust elfogják, elítélik, keresztre feszítik, meghal és sírba teszik. A feltámadásig, vasárnapig a kötet nem viszi el olvasóját: a negyedik nap helyett a [*responsoria*] című második „fejezet” mintegy újra írja a megelőző részt, mégpedig úgy, hogy a három nap (*feria quinta, feria sexta, sabbato sancto*) egymást követő verseinek egyes sorait kiemeli és ismétli, pontosabban két egymást követő vers kiemelt sorait fölhasználva alkot újra egy harmadikat.

A könyvet a szerző Carlo Gesualdo emlékének ajánlja, a XVI. századi nápolyi nemesnek és zeneszerzőnek, aki féltékenységekben különös kegyetlenséggel megölte (egyes források szerint a szolgálival megölette) feleségét és annak szeretőjét (valószínűleg kisebbik közös gyereküket is, mert megsalátása után nem volt benne biztos, valóban ő-e az apja), és akit tette után soha nem szűnő büntudat gyötört, s ez a sötét fájdalom kifejeződik vallási tárgyú madrigáljaiban is, melyek Varga Máttyás kötetének egyik

előképét, kiindulópontját képezik. Gesualdo történetéhez persze hozzátartozik, hogy abban a korban egy nemesembernek „mentelmi joga” volt, még gyilkosság vádjával sem lehetett bíróság elé állítani, vagyis a büntetlensége tudatában követte el a tettét. (Igazi fenyegetést jelentett viszont az áldozatok rokonainak bosszúszomja.)

A kötet verseiben azonban a felismerhetlenségig el vannak maszkírozva a szereplők: monológ-törredékek ezek, még akkor is, ha gyakran egyes szám második személyben íródnak. Valójában nincs második személy, nincs Te, aki válaszolna, a második személynek csak elmosódó, eltűnő, alig fölidézhető emléke, árnyéka van csupán, és ezzel együtt a rettenetes hiánya, valami olyan vákuum, a fájdalomnak olyan intenzív „fekete lyuka”, amely magába nyeli a szavakat, az emlékeket és a gondolatokat. Az n. p.-nek (Nádas Péternek) ajánlott versben „hang nélküli beszédről” van szó, ennek a hang nélküli beszédnek a sajátos megképeződése az elliptikus, kihagyásos, töredékes versnyelv. Az első három rész versei többnyire 3–4 soros versszakokra tagolódnak, az utolsó „fejezetben” viszont sajátos hármas tagolódás figyelhető meg, az első és az utolsó 2–3 sor emelkedik ki, válik el a viszonylag hosszabb, középső verstesttől. Ez a tagolás az olvasás során ritmusváltásként érzékelhető: a tükörszimmetrikusan szerkesztett könyv második, [*responsoria*] című része az ismétlődő dallamívekkel folyékonyabbnak, dinamikusabbnak, különös módon személyesebbnek hat, jóllehet látszólag ugyanaz ismétlődik. A metaforák szintjén pedig új elemként jelenik meg a vér motívuma. A dinamikai váltás olyan benyomást kelt, mint amikor valaki hosszú tétovázás után meghoz egy döntést, vagy legalábbis nagyon közel van hozzá, hogy meghozzon egy döntést, amely valami módon megold vagy megszüntet majd egy válságot. Ám hogy mi ez a döntés, miben állna a fordulat, az már kívül esik a kötet hatókörén. Vagy ellenkezőleg: túl vagyunk a döntésen, megtörtént a legrosszabb — és nem változott semmi, csak épp végleg a másik oldalra kerültünk: Hádészban kell berendezkednünk.

A [*responsoria*] II/4-es jelzetű „verskommentárjában”, iker-szövegében egy angol nyelvű üzenet olvasható, egy idézet: „*your wife is dead*”. Ez a négy szó Ted Hughes *Last Letter* című versének utolsó sorában szerepel. A vers 2010 októberében került elő Ted Hughes hagyatékából, a költő kihagyta *Birthday Letters* című, 1998-ban, nem sokkal halála előtt megjelent, 88 verset tartalmazó kötetéből. (Magyarul *Születésnap levelek* címmel adta ki az Európa Kiadó 2001-ben.) Ezt a könyvet a szakmai



érdeklődésen túl óriási médiafigyelem is kísérte, mivel a költő földézi benne első feleségéhez, Sylvia Plath-hoz fűződő emlékeit — 35 évnyi hallgatást törve meg ezzel. A kötet érdekessége, hogy több Plath-átíratot is tartalmaz, mintha ezek a halott feleséghez intézett egyes szám második személyű verses monológok közös alkotások lennének. (A hallgatás, a tudat mélyén zajló néma párbeszéd a halott kedvessel, a szavak egymástól való „eltanulása” mint a közös nyelv megteremtésére irányuló kísérlet lehet az előképe a [responsoria]-ban alkalmazott különleges verstechnikának, a két egymást követő vers „egybeköltésének”). A *Birthday Letters* heves vitákat váltott ki: egyes kritikussai, mint például Katha Pollitt a New Timesban, csalódottan állapítják meg, hogy ez a kötet nem több önigazolásnál. Ted Hughes elhagyta Plath-ot Assia Gutmann költőnő miatt, aki akkor David Wevill költő felesége volt. Sylvia öngyilkosságát a tragédiák sora követte Ted Hughes életében: a Holokauszt-túlélő Assia öt évvel Plath öngyilkossága után ugyanazzal a módszerrel, gázzal végzett magával, de ő a halálba még Ted Hughes-zal közös, négyéves kislányukat is magával ragadta. A Ted Hughes-hagyatékából előkerült *Last Letter* Sylvia utolsó napjainak története, melyből az is kiderül, hogy a tragikus tett idején a férj épp egy harmadik nővel volt Sylviával egykor közös, londoni lakásukban, a valaha közös ágyukban.

A Gesualdo-történet mellett a *Last Letter* és keletkezésének története — a „bibliai keretében” túl — a harmadik fontos pretextusa ennek a különös, alvadtvérszín könyvnek.

A három történetben, Orfeuszében, Gesualdóében és Ted Hughes-ében háromféle halál jelenik meg: Euridikét kígyó marta meg, Maria d’Avalos és szeretője gyilkosság áldozata lett, Sylvia Plath öngyilkosságot követett el, de mindhárom történetben az ittmaradó, az életben maradó fél is valamilyen értelemben osztozik a halálban, életére sötét árnyék borul, mely további tragédiák forrása lesz, illetve a három költő egész hátralévő életében megpróbálja „visszaénekelni” a halálból elvesztett-megölt-megtagadott szerelmét, vagy legalábbis az alkotás révén megpróbálja legyőzni a fájdalmat. A mítosz egyik változata szerint ez Orfeusznek végül sikerül, Amor megkegyelmez. A hajnali három Orfeusz-átíratában azonban a szerelem elmúlása/elvesztése felismerhetetlenné, idegenné teszi a másikat. Akit már nem szeretünk, visszatér az árnyak birodalmába, illetve fordítva: mi magunk is holt lelkek leszünk a szerelem hiányában. A [sabbato sancto] című egység harmadik verse, és a [responsoria] rá válaszoló III/3-as (sic!) jelzetű darabja egyaránt az egykor volt szerelem *flashbackjeit* ragadja meg: az idő valamilyen váratlan egybeesés révén összezavarodik, „hogyan egy pillanatra elhidd: az test még lehet valóságos”, ám a valamikori tűz már rég elenyészett: „és vakok maradunk a tűzre, / amelynek hamujától piszkos / a kezünk.”

Talán épp ebben rejlik a *hajnali 3* (számomra) legzavarbaejtőbb diagnózisa a szerelemről, a kötet verseiben, a megidézett művekben a szerelem rendre elpusztítja azt, amit létrehoz, olyan illúzióknak bizonyul, mely a sötétséget teremt újra a fény emléke nélkül. A verseket olvasva vakon tapogatózunk egy

hangra várva: „semmi más nem érdekel, csak / az a hang, amitől az izmok / görcsbe feszülnek, mint a férfi / combja szeretkezés közben” ([sabbato sancto] — 44). A büntudattól, magánytól szenvedő beszélő(k) számára a halál lesz az egyetlen valóság, a halál görcse az egyetlen titok. Gesualdo állítólag élete vége felé minden nap megverte magát a szolgáljaival valamifajta önmagára mért penitencia gyanánt, erre utal a kötet hátoldalán olvasható vers is: „nem vagy vezeklő, hiába / rendezed meg, hogy minden / este összeverjenek, talán / jót tesz a fájdalom”. A testi fájdalom az életnek, önmaga érzékelésének utolsó lehetősége marad számára. Ám valódi megbánás nincs: a történet szereplői olyan hatalommal szembesülnek, mely általuk, bennük működik ugyan, de valami módon meghaladja őket, mintha nem állna szabadságukban ellenállni neki.

Jóllehet az emberek többsége nem hal bele a szerelembe, és nem öl meg másokat szerelemfáltésból, mégsem tudjuk elhessegetni magunktól a *hajnali 3* fájdalmas látéletét azzal, hogy a megidézett példák extremitások, melyek távol állnak a mindennapi tapasztalattól. Az Eros és Thanatosz egymásba átforduló, egymást feltételező egyenlőségűsége ősi tapasztalata az emberi kultúráknak. Csakhogy a *hajnali 3* világhallapotában már nincs Eros, csak Thanatosz. A Ceaușescu-házaspár kivégzésének képeire utaló sorok közvetlen párhuzamot vonnak a tévét néző, a tévében korábban szereplő házaspár és a megölt diktátor és felesége közé: „a kivégzés / után a mi ágyunkat mu- / tatták hosszán, amint / éppen alszunk. Ráismer- / tem mindkettőnk arcá- / ra, de a diktátor és fele- / sége is ránk hasonlított.” (III/7 — 75) Nemcsak arról van szó, hogy a gyilkossággal nem oldódik meg semmi, hanem az egész kötet vonatkozásában az emberi állapot mélyebb ellentmondásáról: arról, ahogy az erőszakos halál képei, képzetek elválaszthatatlanul összefonódnak, egymásra másolódnak a szeretet/szerelem képzetével. Mintha nem létezhetne szeretet véres áldozat nélkül. A kérdés az, hogy képesek vagyunk-e, képesek lehetünk-e úgy szeretni, hogy közben ne öljük egymást szóval, tettel és hallgatással is akár. A kérdés a keresztény tradíció alapjait is érinti, hiszen a hittanórán gyerekkoromban egy halott férfi megkínzott, meztelen testével szembesítettek, ami borzasztó, félelmetes látvány volt egy nyolcéves kislánynak, nehezen összeegyeztethető a karácsony édes újszülöttjének megható képeivel.

A *hajnali 3* testetlen, személytelen hangjaira valahonnan a tudat mélyéből elemi erővel reagál az elnyomott félelem, bizalmi struktúráink védelmi mechanizmusai először talán tagadással válaszolnak. Mégis, többszöri újraolvasás után feldereng valami a homályból: annak belátása, hogy nemigen van más választásunk, mint bízni annak a szeretetében is, aki éppen hátat fordít nekünk, aki nem néz ránk, nem szól hozzánk, aki éppen elmenőben van, és nem elfelejteni szeretetét/szerelmének oly illékony, tűnékeny, mégis oly mennyei illatát. Még akkor is, ha a veszteség, az átélt szenvedés után (a kötet mottójának szavaival) „már nem tűnünk lefordíthatónak arra a boldogságra”, amelyre a szerelem hajnalán vágytunk vagy amiben részünk lehetett. De valószínűleg mégis csak abban van a mi legmélyebb azonosságunk.

A vers interszjektív tere

Szabó Marcell

(Varga Mátyás: *hajnali 3*, Magvető, 2013)

„Az én nem egyenlő a személyiséggel. Az egyiket el lehet veszíteni a tébolyban; a másikat egészen a megsemmisülésig őrizzük. Ez az Én éppoly léttelen, csak annyira szükséges, mint, mondjuk, [...] egy gyűrű súlypontja.” (Paul Valéry, Somlyó György fordítása)

1. A 2009-es *hallásgyakorlatok* megjelenése óta Varga Mátyás költészete olyan figyelemreméltó poétikai váltásokon megy keresztül, amelyek a személyesség, az alanyi megszólalás poétikai problémájának mind tudatosabb megfogalmazásáról tanúskodnak. Az olvasó hajlamos a fent említett kötet és a két évre rá napvilágot látott *parsifal*, *parsifal* kötet közti távolságot afféle visszafogottan is ambiciózus vállalkozásnak látni egy egyszerre valóságos és rejtőzködő versnyelv kialakítására. A *hallásgyakorlatok* szövegeiben szétaprózódó és felismerhetetlenné váló beszélő a *parsifal*, *parsifal* darabjaiban az individuum megírhatóságához, a kijelentések eredőjéhez azért rendelte a test reprezentációjának kihívását, mert abban alapvető feltételét látta meg annak, amit a *hajnali 3* kapcsán majd úgy hívunk, hogy a *vers interszjektív tere*. A *parsifal*, *parsifal* könyv test-felfogása kapcsán legutóbb azt a kettősséget emeltük ki (*Az igévé lett test*, Holmi 2012/12), amely a jelentéssel bíró és ennek a jelentésnek verbális kifejezését előhívó, illetve a tabuként megjelenő test között áll fenn, amely utóbbi megírása egyfajta ismeretelméleti kihágásnak és túlkapásnak minősül. A test az ipszeitás, a folytonos változásban is felismerhető én/másik próbája és kudarca lesz, amely újra és újra kikényszeríti az értekek megcsalásának tapasztalatát. A testről való beszéd képtelen betölteni azon funkcióját, hogy az érteki benyomások akkurátus számbavételével eljusson egy egyénített test-képig: a test szüntelenül elementárisabbnak és univerzálisabbnak is mutatkozik a szubjektumnál. Az új kötet első pillanatra szintén ezen tematikus motívumok mentén halad előre, szó és szóma egyfajta kölcsönös egymásra hatásában, ahol a nyelvi és a fizikai létezés úgy kapcsolódik egymáshoz, mint egy egyidejű és ellenirányú cserefolyamat két összetevője. A nyelv materialitása a testi tapasztalatok fogalomjellegére rímel és fordítva. Az utolsó

ciklus II/4. versében a „*your wife is dead*” baljóslatú felirata kapcsán a megszólaló, a versbéli második személy vagy egyenesen az olvasó felé fordulva, azzal a követeléssel léphet fel, hogy „de ne olvasd / el, csak nézz rá hidegen” (63). Ez a imperatívusz, amelyet a vers befogadása maga hiúsít meg, fontos pillanata lesz a *hajnali 3* szövegeiből kirajzolódó költői világgépnek.

2. Ugyanakkor nyelvi materialitás és jelentéssel bíró test kettősségének kiemelésével még nem mondtunk semmi lényegit az új kötet által bejárt útról; ezek már az előző kötet lapjain is kiemelt jelentőséggel bírtak. A *hajnali 3* és a *parsifal*, *parsifal* kötet közti kapcsolat több szempontból is kulcsa lehet ennek. Először is, Varga Mátyás eddigi pályájának egyes állomásait figyelembe véve, könnyen lehetett az olvasónak az a benyomása, hogy amiként a kortárs magyar költészetben a legemblemikusabban Oravecz Imre esetében, az életmű belső mozgását a kötettről kötetre lebontott és újragondolt költői megszólalás adta. Ehhez az alkotói habitushoz hozzárendelhető még két járulékos megjegyzés: a megszólalás eredetisége az önmaga felállította konvenciók lebontásán nyugszik, valamint, és ez még fontosabb, az egy-egy hermetikusan zárt egészként funkcionáló kötet hangsúlyossá válása kikezdi a vers mint elemi alkotóelem hagyományos primátusát. Ez a beszédmód egyfajta konceptuális igényt fogalmaz meg, olyan mélystruktúrát, amely túlmutat az egyes versek ciklusba rendezésén és teret enged a nem-kronologikus olvasás játékszabályainak (ennek fontos állomása lesz a címek elhagyása a *hajnali 3* esetében). Másodsorban ami az egyes kötetek egymáshoz való viszonyát illeti, a szóban forgó életműben még nem volt olyan erős a kontinuitás, mint a *parsifal*, *parsifal* és a *hajnali 3* versei esetében. Érzésem szerint ennek oka csak kisebb részt tudható be a kötetek (magn)mitologikus alapvetéseinek. A *Parisfal*-mondakör, illetve Carlo Gesualdo alakja annyiban még akkor is csupán kiindulópontként a legérdekesebb Varga Mátyásnak, ha tisztán kivehető az újabb kötet azon törekvése, hogy a historikus-szimbolikus olvasatot kikezdje és minimalizálja annak veszélyét, hogy a kötet belső utalásrendszere egyértelműen lefordíthatóvá váljon.

3. A *parsifal*, *parsifal* beszélője a test fel- és megismerésének kérdését az identitás fokozatosan elbizonytalanodó kutatásával kapcsolta össze: „visszamentem, hogy megnézzem. / a fejtartása kicsit elbizonytalanít. / mintha a tíz évvel ezelőttil látnám / : talán mégsem ő az.” (50) Ez bölcséleti ambíciókkal is rendelkező líra a másik bármiféle megírását egy meg nem határozott pontosság- és azonosságsgézmény függvényében tartotta egyedül elképzelhetőnek. Ráadásul a test minden rögzítési kísérletnek ellenálló alakulása nem egyszerűen az identitás folytonosságát helyezte kétely alá, de a lírai megszólalás és a nézőpont természetéről is fontos adalékokkal szolgált. A *parsifal*-kötet végén található *segélyhívás #3* című vers így pontosítja ezt: „senkire sem hasonlítasz. / már csak félelmeimben / ismerlek rád. *éjszaka jössz / elő. A szagodra ébrednek, // vak remegésre. Levágná- / lak, mint egy beteg test- / részt.* de akkorra nem / vagy sehol. csak ahol én.” (52) A másik testének külső képét itt nem pusztán beke-

belezi az elbeszélő fikciós testtere — amivel az identitás létrejötté egyértelműen egyfajta interiorizáló folyamat része lesz —, hanem olyan idegen részzé és taggá válik, amelynek eltávolítása már nem lehetséges, hiszen a mutiláció már automutiláció volna, ami az én/másik különbségtétel eltűnésének beismerését jelentené. A *hajnali 3* kötet legradikálisabb elmozdulása abban a szentenciózus kijelentésben érhető leginkább tetten, hogy „a test mindig csak *helyzet*” (58). A helyzetszerűség azonban itt vajmi kevésbé utal a szentviten és kiábrándult luciditás megjelenésére, amely a megismerés viszonylagosságából ered, sokkal inkább egy olyan írói stratégiára, amely folyamatosan igyekszik egymásba forgatni a tapasztalás különböző regisztereit. A helyzet elrendezést és kapcsolatot jelent, ahol a test egyfajta metonimikus működésmód szerint más valóságdarabok közelében és viszonyában nyer egyedül jelentést.

4. Túlzás volna azt állítani, hogy Varga Mátyás költészetében a test és a külvilág végső soron egyet és ugyanazt jelent, vagyis azoknak a fizikai kondícióknak az összességét, ahol a szubjektum felismeri a helyzetét, de tény, hogy már a korai versektől számítva a saját test képzete inkább utal egy táj, egy eredendő élettelen és idegen létezés formáira, mintsem a beszélő önértésére. A test mint helyzet olyan egybeesést jelent, ahol a saját test érzéki tapasztalata kiegészül az érzéki tapasztalatok egész sorozatával: „később elég lesz / egy hasonló arc vagy mozdu- / lat, egy meglepő hanghordozás, / de akár a szagok, a fényviszo- / nyok *váratlan egybeesése is, / hogy összezavarja az időt, s / hogy egy pillanatra* elhidd: / az a test még lehet valóságos.” (39) Olyasvalamiről van itt szó, mint amit Gilles Deleuze és Félix Guattari a vágy működésmódja kapcsán úgy határoz meg, mint elrendeződést (*agencement*), amely az érzéki viszony tárgyat szükségszerűen más tárgyakhoz csatolja. A vágy mindig a világ egy bizonyos elrendeződésére és sohasem elszigetelt, az észlelésben lehatárolt tárgyakra irányul. A *hajnali 3* versei annyiban képesek az elrendezés és helyzet fogalmát alapfeltételükké tenni, amennyiben az érzéki benyomások területét elemeiben tudják felmutatni. Az ezen szabályok szerinti ideális megszólaló egyik rejtett analógiája az a fajta tekintet lesz, amely a rovar szemének képéhez hasonlatosan néz a világra: „a darázs szeme széttépi a látványt” (16). A darázs szeme, amely egyszerre látja egyben és egy sajátos mellérendelésben a jelenségeket, a legpontosabb megfogalmazása annak, hogyan is képzelhető el helyzetként a test. A *parsifal, parsifal* világképe itt annyiban módosul, hogy a test megírása már nem azért problematikus, mert alakulásában jelentésváltozáson megy át, hanem mert a test megírása azonnal annak az elrendeződésnek a megírását is jelenti, amely, hogy a könyv egy kedves szavát kölcsönözzük, a test „kényszerlakhelye”. Nem képzelhető el megismerés enélkül a tágabb horizont nélkül, amely folyamatosan kikezdi a redukciós kísérleteket, hogy az egyes fizikai észleleteket a maguk egységében vegyük számba. Ebből adódnak az olyan filmszerű, a képek fókuszáltságát hirtelen átértelmező megoldások, mint a Pina Bausch emlékének ajánlott versben: „a kutya biztosan megérzi / rajtam a félelmet,

de jobban / zavar az égitestek eltérése” (45). A vers utolsó sora ugyanakkor jelzi, a címben kitüntetett korai óra egy szimbolikus várakozás végét jelenti, ahol a beszélőnek immár saját *helyzetéből* kell kilépnie, vagyis mindabból, ami differenciát kölcsönöz neki és egyben felismerhetővé is teszi, egy olyan megismerés tárgyává válnia, amelynek kimeneteléről a legszórványosabb tudása sem lehet: „forog a / csupasz kar, hajnali három- / kor még az őrt várom, s nem / tudom, rám ismer-e nélküled.” (45)

5. Ebben az elrendeződésben és test-helyzetben a megszólalás is az általa felvázolt erők elszenvedője lesz. Az érintkezésben ugyanúgy résztvevővé válik, mint a tárgyiasított test és külvilág viszonyrendszere. A fentebb említett metonimikus struktúra a *hajnali 3* versei mögött abban a stratégiában látszik tisztán, ahol egy érzéki benyomás megírása során a beszélő saját pozícióját elhagyva egyszerre egy másik elemként kezdi identifikálni magát. A helycsere természete pontosan akkor lép működésbe, amikor az érzéki tapasztalat szimbolikus értelemben felajánlja, ezen tapasztalat átalakítása nélkül, a szubjektum elmozdulásának lehetőségét. A simogatás ezek szerint ugyanaz a testi benyomás marad, a férfi helyét azonban átveszi a gyermek. „simogatsz. lassan, / nyugodtan, mintha / a gyerekek lennénk.” (51) A látvány szemléléséből eredő helycsere valósul meg, amikor a versbeli megszólított szintén egy nem emberi szem alakját veszi fel: „lehetnél egy / állat szeme is, ahol a / könnyek // folyton visszafordulnak” (38). A távoli nézőpont keresésében, ahogyan a darázs szemének képe esetében is, kétségkívül megjelenik egy rejtett objektivitás-ideál, amely az állat látószervének a látás pontosságát tulajdonítja. Mi több, az utóbbi idézet ehhez a nézőponthoz egyértelműen a szentvitenesség képzetét társítja, amennyiben a visszaforduló könnyek a szem szárazságát, a szemlélet elfogulatlan módját jelentik. (Jegyezzük meg azt a finom megoldást, ahogy a jelenség megszakíthatatlansága és a mozgás természete egyszerre nyer kifejezést a „folyton” szóban.) A kiforduló, vagy eredeti helyét elhagyó szubjektum pontosság-igénye eredendően nyelvi természetű: az álom és ébrenlét határán vergődő beszélő agya „egyszer csak el- / kezd mondatokat termelni, // és érvényességük egyetlen / kritériumává azt a nehezen / leírható „pontosságot” teszi, / melynek jegyében aztán vagy / azonnal *törli, vagy csak a / lehető legaprólékosabb ki- / dolgozás után ejti el*” (32). Ennek a pontosságnak semmiféle retorikai alapja nincsen, sőt lényegében ugyanúgy a testből ered, mint maguk a nyelvi konstrukciók, amelyeket egy emberi agy állít elő, és nem valamilyen tudatfolyamat eredményei. A kötet címe itt újabb olvasatot nyer, amennyiben a hajnali óra a szubjektum határhelyzetére, a képlékeny öntudat állapotában arra az időszakra utal, amikor a szubjektum szabadon, egyfajta „lázás beszéd” antigrammatikája szerint érti meg önmagát.

6. A test mint helyzet és elrendeződés, illetve ezzel szoros összefüggésben a beszélő pozíciójának folytonos áthelyeződése mellett a *hajnali 3* verseiben a megnevezés is olyan érzéki tapasztalat lesz, amely az időbeliséghez kötődik. De a névadás partikuláris szerepe nem egy nosztalgikus, de kikezdett tudásra utal, ha-

nem a test totalizálhatatlanságával párhuzamos módon az aktus újra és újra lezajló idejére: „*őseid csak azoknak a fáknak / a nevét tanították meg, amiket // eltűzeltek*” (27). A jelentő és a jelentett mindig felbomló kölcsönviszonyában megtalálunk valamit a fentebb említett objektivitásigényből. A megnevezés ezen módja újra és újra a reflexió próbájának veti alá a nyelvi szabályokat, ugyanis a név azonossága az érzékelés megismételhetetlenségével áll párban: „*semmitől sem állna az éjsza- / káknak külön nevet adni, majd / összetéveszteni őket egymás- / sal*” (40). Az éjszaka azért is lesz fontos ebben a világban, mert egy olyan, vizuálisan, időbeliségében és eseménynélküliségében homogén és holt tere utal, ahol a különbségtételek értelmüket veszítik. „Lényegében ismered ezt az / érzést, ami inkább az éjszakához / kötődik, és / már csak a gravitációnak él” (66). Egy ilyen közeg, időszak és esemény mániákus újraelnevezése *par excellence* bizonyítéka lesz a kötet önmagával szemben támasztott pontosságigényének. Talán az eddigiekből is kitűnt, hogy a *hajnali 3* kötetben fokozottan lényeges az anyagi világra, a matériára vonatkozó kijelentések igazságértékének a tisztázása, éppen ezért annyira jelentésszerű, hogy az ábrázolt világ kellékei közül a sötétség, az éjszaka áttetsző és immateriális eleme válik központiá. A sötétség úgy ellenpontja a testi elrendeződéseknek, hogy a test elvesztésének közegét is felkínálja. „*egy pillanatra / talán el is alszom, de / amikor ott vagy mellet- / tem, szinte tárgyszerűen / állapítom meg: elfogy a / tested.*” (62). A megállapítás tárgyszerűsége itt is egyszerre utal a kijelentés módusára, vagyis a pontosságkritériumra, valamit a tárgyiasított másik létmódjára.

7. Bartók Imre a *parsifal, parsifal*hoz képest abban látja a leglátványosabb elmozdulást, hogy a jellemzően dialógikus Én/Másik viszony helyett az új kötet folytonosan egyfajta *trialogicitás* nyomait rajzolja ki (*Az erősebb szégyen*, Élet és Irodalom, 2013. október 18). Kétségtelen, hogy a kötet egészén végigvonuló hármas szám (ahogy arra Bartók is utal kezdve a Heaney-mottótól egészen Gesualdo életének tragikus momentumáig) felfogható egy megbontott zártság alakzataként, amely a dialógus bináris és hermetikus építményére lazítja fel. Hangsúlyozzuk, hogy ez a strukturális bővülés szoros kapcsolatban áll a testbe mint helyzetbe és elrendeződésbe vetett poétikai hittel. A kötet utolsó ciklusában például egy részleteiben homályos túrára ketten indulnak, de a vers végén már három arcra olvassunk. A vers azon megjegyzése, miszerint „*mire visszaindulunk / már feladjuk különbözőségünket*” (71) úgy igazít el a szereplők létszámának növekedéséről, mintha az azonosság felvállalása furcsamód sokasodással járna. Ha egy pillanatra visszatérünk a már idézett „*simogatsz. lassan, / nyugodtan, mintha / a gyerekek lennénk*” (51) részlethez, jól kivehetően látszik, hogyan indulnak *osztódásnak* egy kétszereplős érzékelési kör szereplői. A költői kép lehetősége itt a szubjektum és a gyermek különbözőségének nem metaforikus értelemben vett feladásán nyugszik, amely megsokszorozza, de egyben a beszélőbe is zárja az immár háromtagú elrendeződést. A trialogicitás mindig a dialógus valamiféle mutációjából jön létre, a kezdeti résztvevők belső osztódása révén.

Ugyanakkor ez a folyamat a szubjektum folyamatos kilépései és nézőpontváltásaival együtt megszólaló és megszólított(ak) viszonyát is kérdésessé teszi. Egyfelől a beszédpozíció szándékosan elnagyolt és elmosott volta miatt, másfelől a befelé osztódó alakmások okán, a *hajnali 3*-ban kirajzolódó viszonyrendszert a leginkább még úgy jellemezhetnénk, mint ami *vers interszubjektív tere*.

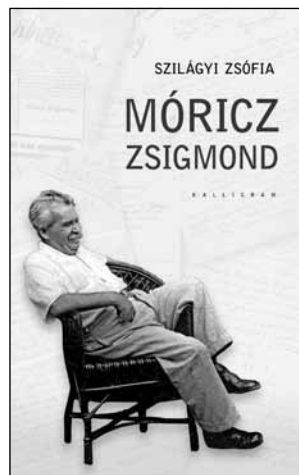
8. A vers interszubjektív tere magába foglalja, amit a testről, a szubjektum helyéről és az osztódó dialógusról fentebb elmondtunk: a test mindig elrendeződés és helyzet, ahol a szubjektum egyfajta folytonos helycsereit valósít meg, amely az elrendezésen belüli metonimikus érintkezéseken alapul, a dialógus kereteit pedig szüntelenül kikezdi az öntudatvesztésnek az éjszakához és a hajnalhoz kötődő nem-individuális tapasztalata. Az átjárások változatos sorába ugyanis a test elvesztése és korlátolt birtokbavétele ugyanúgy beletartozik, mint a hasonlóság motiválatlan és ellenőrizhetetlen felbukkanása: „*nem ismer- / hetsz jobban, mint egy / véletlen hasonlóságot*” (37). Ahogyan Nietzsche-nél az igazság trópusok serege, ha az ismeret egészében csakis hasonlóság, ráadásul egyedül a pusztán véletlennek köszönhetően belátható, akkor a megértés valamiféle analogikus önkénytől függ, amely kizárólagos követelésekkel lép fel. A felnőtt/gyermek kettősnél maradván: „*a szégyen gyerekké tesz*” (30), ahol már analogikus alapforma nem is látszik, cserébe egy egészében performatív viszonyt.

9. Miközben saját verseszménye egy szokatlanul redukált és lecsupaszított, kevés költői eszközt elismerő világot jelöl ki, a *hajnali 3* szövegeiben a megszólalás szabályai a végtelenségig eldöntetlenek maradnak. Nem engedelmessé válnak semmiféle alanyiség elgondolásának, amely a kijelentéseket (akár a kötet egésze felől nézve) valamiféle történeti értékkel ruházná fel. Ahogy az egyes versek, úgy a nagystruktúra sem rajzolja ki plasztikusabban ennek a rejtőzködő megszólaló(k)nak az arcvonásait. Többek között eldönthetetlen a beszélő szexuális identitása is, amely az egyik legnyugtalanítóbb és legizgalmasabb kétséggel járul hozzá a versek olvasásához. A különbségtételek, ahogyan a szexuális differencia is, mindig kétélű szellemi kaland a *hajnali 3* lapjain: „*a csalódás / vattaként véd és / elválaszt egymás- / tól*” (52). A hajnali időpont ebben az értelemben egy olyan függőpontot jelöl, ahol bármiféle esemény a lezáratlanság és az ítélkezés veszélye nélkül, pusztán eseményszerűségében mutatkozhat meg. Az interszubjektív alapvető feltétele a helyzet el nem döntöttsége: ahogy az egyik vers útja az áradó folyón lassan közeledő állat miatt érzett „*ünnepi várakozás*”-tól a vízből kimászó hatalmas vízipatkány láttán „*hirtelen feltörő hányás*”-ig (67) vezet az olvasót, úgy a megszólaló sem választhat az analógiák sorából, azok mint egyfajta testi emlékezet elemei, a tapasztalással együtt hozzák létre a versbeli tapasztalatot.

Lengyel
Imre
Zsolt

Móricz: közelről, közelebbről

(Szilágyi
Zsófia:
Móricz
Zsigmond.
Kalligram,
2013;
Móricz
Zsigmond:
Naplók
1924–1925;
Naplók
1926–1929.
Szerk.:
Cséve
Anna,
Noran,
2010; 2012)



Előző könyve 2008-as megjelenése után Szilágyi Zsófia többször nyilatkozott arról, hogy továbbra is Móricz Zsigmond áll majd kutatásai középpontjában, és legközelebb egy nagy, összefoglaló jellegű monográfiát készül róla írni — e terv azonban *A továbbélt Móricz* olvasói számára nem feltétlenül tűnhetett magától értetődőnek. Az említett könyv leg meghatározóbb tulajdonságának ugyanis éppen a teljességre való törekvés határozott elutasítása látszott: Szilágyi a könyvben is

nyíltan kijelentette, hogy a számára kevésbé érdekes művekkel és aspektusokkal nem törődött, azzal foglalkozott csupán, ami miatt ő a *magá részéről* izgalmasnak látja az életművet. Ez gazdagon kifizetődő döntésnek bizonyult: olyan esszégyűjtemény jött létre, mely képes volt szinte maradéktalanul konstruktív erővé változtatni az önkényességet — hiszen elsősorban egy olyan lelkes *olvasót* mutatott be fejezetről fejezetre, aki számára Móricz (a családörténettől a bulvár problémáján keresztül a kortárs irodalomig) számos témával összefüggésben, számos módon bizonyult élő és megkerülhetetlen alaknak; és így érte el célját: elbizonytalanítani azokat, akik diskurzusok évtizedes szerencsétlen összjátékának hatása alatt érdektelen, unalmas alakot, háritandó kötelesség tárgyát tudták csak látni a szerzőben. Hogy az új könyv viszont radikálisan eltérő terv alapján építkezik, az már formadöntésén világosan látszik: minden arra int ugyanis, hogy egyetlen összefüggő, lineárisan végigolvasandó szövegnek tekintsük azt — erre irányuló gesztusnak tűnnek a fejezetvégi

összekötőszövegek éppúgy, mint az, hogy a kötet mintha szándékosan akarná megakadályozni, hogy az olvasó, aki esetleg csak egy konkrét műre kíváncsi, megtalálhassa az arról szóló részt: tárgymutató nem készült, az artisztikus fejezet- és alfejezetcímek alapján pedig általában nem könnyű megtippelni, miről olvashatunk bennük; hosszú távú elköteleződést követel tehát, cserébe viszont, a bevezető oldalak szabadkozása ellenére — már definitív címével és nem csekély terjedelmével is — mégiscsak jóval teljesebb képet látszik felkínálni.

Ezen ígéret nyomán pedig, bár alapvetően az előző kötet hangja folytatódik — át is emelve onnan néhány történetet, például a Kálmán Bella nevű dédmamáról és Móricz emlékének a kisújszállási pletykákban való továbbéléséről szólót —, lényegileg változik meg az elbeszélői pozíció. Egyfelől ugyanis lemond a szelekció lehetőségéről: hiszen így vagy úgy, de ezúttal valóban szóba kerül a monumentális életmű túlnyomó része (a kisebb terjedelmű műfajok — elbeszélés, dráma, riport, mese — persze reprezentatív darabjaikon keresztül csak); másfelől pedig sokkal hangsúlyosabbá válik megszólalásának nyilvános karaktere: a szöveg újra és újra kísérletet tesz arra, hogy elképzelt ezutáni olvasói szempontjából is mérlegre tegye a tárgyalt műveket. Mindezek legközvetlenebb hatása, hogy a Móricz-életmű ezúttal már jóval kevésbé látszik tetszetősnek — feltűnően hosszú ugyanis azon alkotások sora, melyekről a szöveg szükségesnek látja megjegyezni, hogy kisebb-nagyobb mértékben elhibáztanak vagy a mai olvasó számára problematikusan befogadhatónak gondolja: különböző módokon ez derül ki a drámák többségéről, a *Nyolc krajcár*ról, a *Sárarany*ról, a *Harmatos rózsáról*, a *Kerek Ferkóról*, a *Forró mezőkről*, a *Rokonokról*, a *Még új a szerelemről*, a *Jobb mint otthonról*, a *Az asszony beleszólról*, a *Betyárról*, a *Rózsa Sándor*-regényekről, az *Erdély-trilógiáról* és még a *Rab oroszlán*-ról is — az életmű nem épp jelentéktelen hányadáról tehát. Az, hogy a monográfia nem a semleges leírást, hanem a kritikai értékelést tekinti feladatának, önmagában aligha illegitim vállalás; szempontjai azonban sokszor mintha reflektálatlanabbak lennének a kelletnél.

A monográfia attitűdjét jól jellemzi például, amit a *Sárarany*ról olvashatunk: „Apokalipszist vizionáló romantikus költeményeket vagy Ady-verseket eszünkbe idéző leírások segítségével történik meg a mitizálás, ma már kissé komikusnak ható részletekben, amelyek érthetetlené teszik, hogyan lehetett Móriczot éppen ezen a regényén keresztül parasztírónak, a parasztság »ábrázolójának«, a »magyar Ugar harsonásának« nevezni” (167) — ez a leírás egyrészt az *érthetlenség* sommás megállapításával megspórolja, hogy a poétika-, ízlés-, ideológiatörténeti kontextus rekonstruálásával egyáltalán kísérletet tegyen a regény egykori hatásának megfajlására, a korabeli művek mezonyében való elhelyezésére, másrészt viszont az sem derül ki, pontosan miben is gyökerezik komikumuk, és miért gondolja a mai közönség ítéletét az érvelést feleslegessé tevően homogénnek és automatikusnak. Máshol konkrétabb kifogásokat találunk: a *Rokonokról* megtudjuk például, hogy bár „minden

esélye meglett volna, hogy a huszadik századi magyar irodalom egyik nagyregénye legyen”, abban nemcsak a szocializmusbeli túlértékelése akadályozza meg, hanem főleg az, hogy a szerző „nem tartott ki mindvégig a szöveg feszes, összetett megformálása mellett, és így a *Rokonok*ban kétségtelenül vannak publicisztikus, oknyomozó riportokra emlékeztető részletek” (560); a *Rab oroszlán* pedig bár „szintézise lett mindannak, amit Móricz a házasságról gondolt”, „éppen ezek a töprengések terhelték meg kissé a regényt: *Az Isten háta mögött* feszesebb szöveg, ott az író többet bízott az olvasóra, arra, hogy a motívumokon, a hősökön és egymáshoz való viszonyukon, a hasonlatokon és akár a mitikus párhuzamokon töprengve értelmezze a regényt. Itt a hősök folyton monologizálnak, a házasságról beszélgetnek, saját filozófiájukat fejtik ki a beszélgetésekben és vitákban” (609). Ezekben a helyeken az a nyomasztó érzése támadhat az olvasónak, hogy a monográfus mintha munka közben ébredt volna rá arra, hogy tárgya voltaképpen kibékíthetetlenül idegen ízlésétől — én a magam részéről a „feszes” szerkezet hiányát vagy az esszéregény műfaja felé való gravitálást, az intellektuális ellenpontozást a móríci poétika lényegi és konstitutív vonásának látom, amelyeknek pusztán hibaként való leírása, és így az elemzésből való kirekesztése alapvető fontosságú esztétikai és irodalomtörténeti szempontoktól foszt meg (még ha nyilván lehet is nem kedvelni ezeket). Az elvárásrendszer pedig ismét általánosabbnak és problémátlanabbnak mutatja magát, mint amilyen valójában: hiszen a komprimált-motivikus (a korszak magyar irodalmából leginkább talán Kosztolányihoz — e monográfia titkos hőiséhez — köthető) prózaeszménynek nyilvánvalóan léteztek és léteznek alternatívái: hiszen „feszes”-e vajon *Az eltűnt idő nyomában?* És nem monologizálnak-e Thomas Mann vagy Aldous Huxley hősei? — így ezeket aligha lehet „objektív” vagy akár csak „mai” értékelésnek tekinteni; ezeken a pontokon tehát nem annyira Móriczról, mint inkább csak monográfusáról tudhatunk meg bármit is.

A Móricz-életmű és olvasójának viszonya viszont az egész monográfián keresztül jóval fontosabb szempont lesz, mint hogy milyen viszony állapítható meg az életmű és korának más irodalmi törekvései között — az irodalomtörténeti helyett alapvetően a kritikai attitűd dominál. A pálya kezdeténél értesülhetünk például arról, hogy Móricz „fokozatosan ráébredt, nem annak szeretne része lenni, amit irodalomnak gondoltak: ebben az időszakban egyre távolabbra került a népnemzeti iskola epigonjaitól, akik közé, egyes akkor született művei alapján, maga is jó eséllyel tartozhatott volna” (87), ám sem a „népnemzeti iskoláról” nem ad bővebb ismertetést a szöveg, sem Móricz pontos helyéről ezen a hagyományon belül (ezt egy illusztratív, nem kommentált vers idézése helyettesíti: 88), sem az nem derül ki, hogyan jött létre az, amit ma modernségnek tekintünk, kiknek s miféle munkát kellett elvégezniük ahhoz, hogy Móricznak lehetősége legyen eljutni „a modernnek közé, a Nyugat csapatába” (89). A folyamat másik végpontján, az időződő Móricznak a harmincas évekbéli új írógenerációval való viszonyának tár-

gyalásakor pedig azt láthatjuk, hogy bár a „népi” írók esetében egy újabb esztétikai forradalom kísérletéről volt szó, mely ezúttal (sok belső ellentmondással, de) alapvetően a Nyugat esztétizmusa, autonóm irodalomfelfogása ellen is irányult — a monográfus a *mai újraolvashatóság* értékelési szempontját gond nélkül érvényesíthetőnek mutatja (581). Az a fejezet, amely legélesebben ellentmondani látszik a fentieknek, hiszen terjedelmes kísérletet tesz a kontextualizálásra, ugyancsak azt hangsúlyozza, mennyire határozottan utasítja el a monográfia a megszokott irodalomtörténeti módszereket: hiszen Szilágyi célja itt, hogy „azt a Móriczot” rekonstruálja, „akit a korabeli olvasók” láttak (381), ennek érdekében pedig az *Úri murit* négy vele azonos időben, azonos kiadónál megjelent könyvvel olvassa össze. Az ötletben foglalt intést, melynek lényege, ha jól értem, az lenne, hogy próbáljunk egy korszakot ne csak ma kanonizált darabjain keresztül látni, kétségtelenül érdemes megfogadni; az azonban számomra igen kétséges, hogy tud-e ez az értelmezéskísérlet több lenni — ahogy Szilágyi is fogalmaz egyébként — játéknál, és így érdemben hozzájárulni tudásunk gyarapodásához: hiszen elég kinyitni bármely mai magyar kiadó honlapját, elolvasni a legfelső öt címet, majd megkérdezni magunktól, hogy lefed-e bármennyiben ez a korpusz a kortárs irodalomról alkotott képünket, hogy elbizonytalanodjunk; a „korabeli olvasó” pedig önmagában is tartalommal nehezen megtölthető absztrakciónak tűnik, mely élesen eltérő státuszú, érdeklődésű stb. emberek tömegét mossa egybe — a korabeli termés valódi értékelése pedig alighanem szűk időkorlátok között is ennél két nagyságrenddel több könyv elolvasását tenné szükségessé. (A szisztematikus áttekintésnek szűrőpróbaszerű vizsgálattal való helyettesítése figyelhető meg például *A boldog ember* vagy a naplók esetében is, ahol a monográfia *egyetlen* másik paraszti életútbeszéléssel, illetve intim naplóval veti össze a szövegeket.) A rekonstrukciós törekvések mögött tehát itt is erőteljes szerzői önkény látszik dolgozni — és hiába vág ez világosan egybe az onnipotens monográfusi pozíció lebontásáról szóló, az első oldalakon kifejtett elvekkel, mégsem bizonyos, hogy az olvasó minden frusztráció nélkül veszi tudomásul, hogy ez a vaskos könyv, mely azt ígéri, hogy az *Úri muriról* is beszél például, csak ezen a kétséges relevanciájú szűrőn keresztül közöl végül róla bármit is.

Azt gondolom, sokat elárul, hogy e fejezet utolsó mondata „unalomig ismert regény”-nek nevezi az *Úri murit* (398) — az efféle helyeken, a *Továbbélt*-kötet beszédpozíciójának paradox folytatásaként, mintha a *nem oly lelkes olvasó* alakjába ütköznénk, aki pusztán a művek szövegében nem feltétlenül talál olyasmit, ami lelkesedésre készítené. És ez, megint csak, a visszajáról is jól megfigyelhető: hiszen kifejezetten izgatottá válik a monográfus ott, ahol Móricz el nem készült regényeiről értekezik: a könyv ezeknek a kéziratföredékeknek (*Sámson*; *Özvegy*; *Kertem regénye*) meglepően tág teret szentel, visszatérő módon „félbehagyott regény”-nek nevezve őket, pedig Móricznak máshol a monográfia által is érzékeltetett írástempóját ismerve ezekben talán egyetlen ülényi munka lehetett csupán — vagy annyi sem, mint a puszt-

ta ötletnek megmaradó, mégis saját alfejezetet kapó Rákóczi-regény esetén; utóbbi például az *Erdély*-trilógia tárgyalásába ékelődik be, melyről így az életrajzi desifírozáson és egy tétova Báthory–Nero-párhuzamon túl nem is sokat tudunk meg. Néhány helyen pedig Móricz kifejezetten megrovásban részül: például hogy miért nem írta meg a Csibe-regényt, „holott a lány épp elég anyagot szolgáltatott egy külvárosi környezetben játszódó, a kiemelkedésért küzdő lány regényéhez. Ahogy azt is remekül ki lehetett volna használni, hogy a lány történeteiben elmosódtak a fikció és a valóság határai” (654); máshol pedig ezt olvashatjuk: „Megkockázatom, már a levelek alapján is, hogy [Simonyi] Mária lehetett volna érdekes regényalak, ha Móricz valóban órá figyel, és nem az előzetes elképzeléseit kergeti. És lehetett volna a szerelmük izgalmas regénytéma” (536) — megírhatta volna: alkalmasint a feleségét Móricz Lili és a monográfus közös gyanúja szerint hamis színben feltüntető *Míg új a szerelem* helyett. (A bármily tágan vett tudományosról ezeken a pontokon végképp csevegő stílusra váltó szöveg sugallatát követve az olvasónak nehéz megállnia, hogy közbeszóljon: talán a Móricz-próza is tűnhetne érdekesebbnek, ha a monográfus órá figyel, és nem az előzetes elképzeléseit kergeti...)

Ez a tendencia ott éri el csúcspontját, ahol a monográfus elgondolja, hogy az *Özvegy*, mely kilenc oldal után megszakad, akár kemény krimiként is folytatódhatna (bár erre a kéziratban konkrétan semmi sem utal); e fantáziaregényt pedig a helyette valóban megírt könyvekkel is összeméri — és előbbit hozza ki győztesnek (716–717). Ez az értékelés azonban természetesen nem alapulhat a fentebb látott kritériumokon, és valóban egészen másról is van szó; olyasmiről, ami egészen unikálissá teszi a könyvet a magyar irodalomtudomány palettáján: Szilágyi itt arra hivatkozik ugyanis, hogy e fantomnak, melyet ő Kondor Vilmos műveinek mintájára képzene el, talán „több olvasója lenne, mint a Rózsa Sándor-regényeknek”. Utóbbiakról pedig néhány oldallal később valóban megtudjuk, hogy a „tájszólás” „mai olvashatóságát erősen gátolja”, és egyáltalán: „A regénynek és a mítosznak, a mesének, a népdaloknak irodalmilag is érdekes párbeszéde ellenére nemcsak a betyár alakja hat időszerűtlennek, de mindkét regény is — nemcsak a XXI. században, de már az 1940-es évek elején is.” (726) A *Kerek Ferkó*-val kapcsolatban pedig némileg kifejtettebben is megjelennek a hasonló aggályok: „ha Móricznak a tízes évek első felében született művei közül kellene megjelölnöm egyet azzal a céllal, hogy kedvet csináljak a prózájához, biztosan nem a *Kerek Ferkó*-t választanám. A mai olvasót már nehezen szólítja meg egy olyan regény, amely a szerelmes füzetek végtelenül egyszerű sémájára épül, főhősei pedig sokszor ízes nagykunsági tájszólásban beszélnek.” (200) Szilágyi *mai olvasója* nemigen hasonlít azokhoz az aszketikus, szellemi izgalmak reményében semmilyen nehézségtől vissza nem rettenő, végtelen türelmű alakokhoz, akikkel a tudományos munkák jelentős részében találkozhatunk: ő szemmel láthatóan már az első, felszíni nehézségek nyomán hajlamos restelkedés nélkül odahagyni egy-egy művet, a klasszikus életművek olvasása pedig

nem morális imperatívusz számára, hanem olyasmi, amire külön el kell csábítani. Ebből az (indokolatlannak nyilván távolról sem nevezhető) helyzetértelmezésből és abból az irodalmári döntésből, hogy ezt releváns tényezőként figyelembe is kívánja venni, alapvetően két stratégia fakadhat — az egyik: a várható előnyök hangsúlyozásával ellenállása feladására készíteni az olvasót; a másik: beletörödni viselkedésébe, és törvényszerűségnek tekinteni attitűdjét. És míg a *Továbbélő*-kötet az előbbi megvalósításának egyik magasan kiemelkedő példájaként idézhető, a monográfia meglepően gyakran hajlik a második felé, a tárgyalt művekről is azt sugallva közben, nem feltétlenül érik meg a fáradságot.

A legélesebben alighanem az *Erdély* kapcsán látszik, mennyire erős ellenszélben érzi magát a monográfus: „A hosszas és bonyolult keletkezési folyamat, a szöveg többszöri átdolgozása és az ebből következő bizonytalanságok kétségtelenül csökkentették a [...] regénytrilógia olvasói népszerűségét. [...] Mindazok, akik egyszerűen el szeretnék olvasni egy jó regényt, ritkán lelkesednek ilyesmiért. Az is kérdés, fel kell-e egyáltalán ébreszteni Móricz leghíresebb történelmi regényeit, ki kell-e emelni őket a *méltatlanul elfelejtett* művek közül. [...] Arra, hogy az olvasókat mennyire lehet meggyőzni róla, érdemes az *Erdély*-trilógiát kézbe venniük, már nehezebben tudnék válaszolni – a történelemmel folytatott párbeszéd hiánya, a történelmi tudat erős gyengülése, a feltáruló világ ismeretlensége, az egykori nyelvtől való távolságunk miatt ugyanis igen nehéz művek ezek. Igaz, ezekben a regényekben van házassági válság, szenvedély, megcsalás és féltékenység is — de egy lelkiismeretes olvasó mégsem lapozhatja át a szászokkal vagy törökökkel folytatott tárgyalásokról szóló oldalakat, hogy elérjen Bethlen Gábor Báthory Anna iránti vágyának tárgyalásához.” (277–278) Számomra ugyan nem egészen világos, miért épp a filológiai problémák vennék el az olvasók kedvét (akik, én úgy képelem, többnyire bizalommal megveszik vagy kikölcöszölnik a polcon talált példányt), az idézet második része pedig olyannyira ingoványos terepen mozog, hogy az ellenvetések alapja is szükségszerűen bizonytalan (hiszen cáfolhatja-e vajon erről a megfoghatatlan olvasóról adott leírást, hogy magam az *Erdély*-nek több elszánt — „nem-értelmiségi” — rajongóját ismerem, vagy hogy a világ második legtöbbet eladott regénye éppenséggel egy ismeretlen tájakra játszódó, fiktív nyelvekkel és [pseUDO]mitológiával gazdagon telített trilógia?) — a monográfiát ez a vízió látszik különös fénybe vonni, mely az olvasók számát egy szöveg értéke fontos legitimációs alapjának tekintő, közben azonban ezeket az olvasókat úgy képzeli el, amint az illemszabályszerűség, a pusztító unalom és a könyv eldobása között lavíroznak. Az irodalom(tudomány) demokratizálására vonatkozó, mindenképpen helyeslendő elképzelések egyfajta kulturális pesszimizmussal/defetizmussal látszanak itt összekapcsolódni, minek nyomán, úgy tűnik, a szöveget nem annyira a pedagógiai-emancipatív, mint inkább a lefelé nivelláló gesztusok kezdik uralni — bár nem egyszerű megítélni, hol végződik ez, és kezdődik az életmű egyes darabjai iránti személyes ellenszenv. És mintha saját helyzettudata sem lenne tökéletesen reflektált

— azzal tökéletesen egyetértek ugyan, hogy, amint a monográfia írja, a kultúra anyagi meghatározottságát nem érdemes reflexből ignorálandó témának tekinteni, a gondolatmenet folytatását, mely a „piacot elutasító” magatartást egyszerűen rossz Kádár-kori beidegződésként mutatja be, mellyel „napjainkban” „küzd” „irodalmunk” (678), már nem könnyen tudnám elfogadni; de mintha a monográfus sem látná saját kijelentéseinek sötét ironiáját: ha „kiszabadulnánk” végre az „állam által irányított” irodalom keretei közül, kitermelne és eltartana-e a piac, az *Erdélyt* állítólag megemészteni képtelen vásárlók közepette, egy hét és félszáz oldalas irodalomtörténeti monográfiát? Nem biztos (és ahogy a kötet hatodik oldala mutatja, nem is történt kísérlet erre, ezúttal sem).

És a kötet nem csak ezen a fronton küzd a múlt öröksége ellen: a szövegben igen gyakran tér vissza a „marxista” értelmezések és az iskolai oktatás közhelyei ellen való küzdelem jelszava — és bár az irodalomtudomány ezeket alighanem már mostanra is tökéletesen kivetette magából, az iskolásokról pedig maga állapítja meg az utolsó oldalak egyikén, hogy számukra az elavult klisék helyét átvette „a nagy semmi” (741), az biztos, hogy a monográfia szédítően gazdag és alapos, rengeteg különféle forrást figyelembe vevő életrajzi anyaga, ha néha talán felesleges komplikációkat okoz is magának azzal, hogy a valós eseményeket a fikciós művek — ebből a szempontból csak torzítónak mutakozó — szűrőjén át próbálja ábrázolni, ellenállhatatlan erővel söpri el a forradalmár- vagy néptribuni pózba merevített szobrot, és állít a helyére egy szerelemben-családban-testben-társadalomban élő alakot. Legalább ilyen erővel küzd azonban a szöveg azokban az esetekben, amikor kidolgozott elemzést ad egy-egy műről, azok „realista” karaktere ellen is — jól észrevehetően azzal látja bizonyíthatónak egy alkotás értékét, ha feltárja, hogy az visszavezethető valamiféle mitikus alapstruktúrára (*Az Isten háta mögött* esetében az „archaikus közösségek” átmeneti rítusai, beavatási szertartásai jelentik a kontextust, a *Hét krajcár* esetében a krajcár etimológiáján keresztül Krisztus passiója, a *Pillangó* esetében pedig a görög mitológia és — mint még sok más művel kapcsolatban — a népmesék), vagy meg tudja mutatni a „nyelvi megalkotottság” nyomait (mely legtöbbször egy-egy motívum végigkövetését jelenti): a fókuszot tehát a legtöbb esetben határozottan igyekszik elmozdítani a cselekményről és a szereplői interakciókról, vagyis általában véve a szöveg reprezentatív síkjáról; és tulajdonképpen ez történik a másik két visszatérő módszer, az összehasonlító elemzés és a biográfiai titokfejtés során is. A monográfia elemzései érdekes dolgokat vesznek észre és saját paradigmájukon belül igen invenciózusak — mindössze azon sugallatával nem tudok egyetérteni, mely szerint a korábbi voluntarista-vulgármarxista értelmezések megtagadásából azok tágan értett szempontjainak elvetése is szükségszerűen következne. A *Rokonok* koncepcióját politikai közösségről, családról, szexualitásról, hatalomról és ezek kölcsönös összefonódásáról jóval összetettebbnek és radikálisabbnak látom például, mint amit a *leleplezés* — a monográfus által is igen csekély lelkesedéssel

használt — kifejezése sugall; és nem gondolom, hogy azt, „miként van »megcsinálva«” a regény, egyszerűen ki kellene vagy lehetne csupán bányászni az azt elfedő „társadalombírálat és a kritikai realizmus” (556) alól, hanem alighanem épp a formai jegyek alaposabb figyelembevételén keresztül vezetne az út afele, hogy pontosabb képet alkothassunk a szövegnek a társadalomról alkotott elképzeléseiről (is).

Ez az előfeltevérendszer állhat a monográfia azon különös döntése mögött is, hogy miután a *Kivilágos kivirradtigról* szóló fejezetben — a korabeli parlamenti vitákra is utalva — kijelenti, hogy a regény fontos témája a zsidókhoz való viszony, és ez a szövegbeli nézőpontokkal is „összevethető” (341), a továbbiakban mégsem különíti el a szöveg különböző perspektíváihoz kötődő attitűdöket, nem elemzi a szereplői megszólalásokat, hanem ehelyett végül csupán a bolhametafora szemügyre vételén keresztül rekonstruál egy — ambivalens, de egyszerű és absztrakt — álláspontot (353–354). Pedig ezek végigkövetése is fontos adalék lehetett volna ahhoz, amit a monográfia is az elmúlt évek Móricz-diskurzusának egyik legérzékenyebb témájaként mutat be: Móricz zsidósághoz való viszonyának kérdéséhez. A monográfus e problémát Závada Pál *Idegen testünk* című regényének az 1919-es naplófeljegyzések közül átvett Móricz-idézetéhez és ennek utóéletéhez köti; de ugyanilyen joggal szóba hozhatná a *Naplók*-sorozat 1926 és 1929 közötti feljegyzéseket közlő (2012-ben megjelent) kötetét is. Az ugyanis, aki a monográfia előtt vagy után ezt a kötetet is végigolvassa, talán elcsodálkozik azon az egyértelműsége, amivel a monográfus végül kimondja, hogy az *antiszemita* címkét olyasminek tartja, amit Móricz „nem érdemelt meg” (259) — ebben a naplókötetben is számos olyan bekezdés található ugyanis, melyek nyomán óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy ha azok írója egyértelműen *nem* antiszemita, akkor mégis kicsoda az:

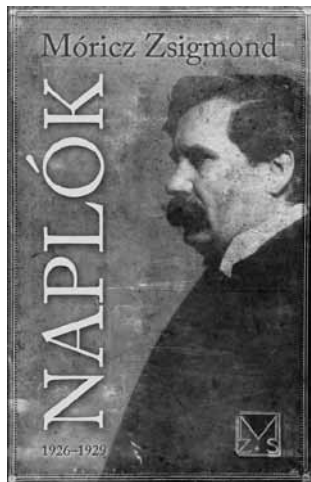
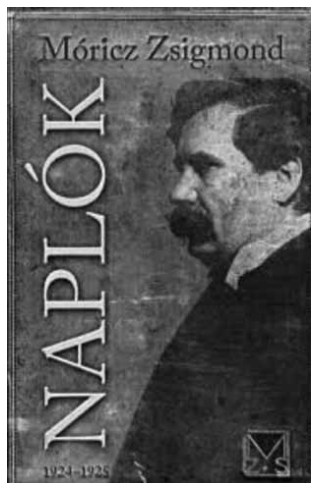
21 zsidó. Elnéztem őket. Legnagyobb részüknek torz koponyája van. [...] Magyarország nekik csak annyi, mint az angol kolonistának Kína. Semmi közük a világon ehhez a fajhoz, csak annyi, hogy mindent kiélvezni itt, amit lehet. Alkotni nem tudnak, de nem is akarnak, mert az munka. Ha darabot írnak, a zsidóság rossz ösztönei dolgoznak bennük, s azt szolgálják. Van egy borzasztó zsidó elem, az az egész világon homogén. [...] a szervezés nem egy nagy s nemes emberi cél szolgálatára van — tisztán nyers pénzkeresésre. [...] elűzték a keresztény elemet, amely nem bírja nézni a szentségeinek nyílt színén való leszarását. Ők viszont csak ezt akarják, mert itt vannak fölény-érzésben. [...] A gnóm-fejű Földes Imre csinálta meg az irreudenta darabot [...] Mi köze Földesnek Erdélyhez, a magyar sebekhez. [...] Hihetetlen mennyit tud enni egy zsidó. De mind. [...] pletyka, pletyka rágalom, csúfondáros viccelődés, trágár adomák, bukottakon kérődöz, nyüzsgő, eszes pondrók, akik falják, habzsolják ennek a kis országnak a kadáverjét. (*Naplók 1926–1929, 557–558*)

Szilágyi Zsófia alapvető fontosságú javaslatot tesz, amikor azt írja, e viszonyról „súlyos hiba a történetiségre nem figyelve, azt változatlanok és egyfélének tételezve gondolkodni” (256) — de azt gondolom, e célok érdekében érdemes két további lépést is

megtenni: egyrészt világosan elválasztani a mai értékelést a korabeli pozicionálástól (így kijelenthetjük egy állásponttól egy szerre, hogy a *relative* emberségesebbek közé tartozott, és azt, hogy ma vállalhatatlannak tartjuk), másrészt lemondani arról, hogy végül mégis eredményt hirdettünk egy tulajdonságként tételzett, kétállású kapcsoló módjára elképzelt jelző kiosztásával (hiszen a *nem antiszemita* ugyancsak olyan címkének bizonyul, amit „nem érdemelt meg”). A tény, hogy Móricz világlátását feljegyzései alapján visszatérő módon felháborító eredményre vezető sémák formálták, éppúgy nem érdemes eltagadni, mint az *Életem regénye* kirekesztésen felháborodó gesztusait vagy a *Pesti Naplók*ban közzétett deklarációt az első zsidótörvény idején; a korszak és az egyes emberek mentalitástörténetéről csak az efféle adalékok minél szélesebb körének alapos számbavételével érdemes hipotéziseket megfogalmazni. Az 1929-es napló néhány mondata („Háború előtti könyveimben a magyart támadtam, s ezt a zsidók örömmel látták. Ennek köszönöm sikereimet. A zsidó a magyar fajt ösztönszerűen gyűlöli. Idegen neki. Vérmérséklete, világszemlélete, egész élettempója más” — *Naplók 1926–1929*, 555) például nyilvánvalóan árnyalja azt az 1929-es interjút, amelyben az ezt pozitívan értékelő monográfia szerint Móricz arról beszél, hogy „irodalomba lépését kizárólag a művelt, befogadó és őt támogató zsidó értelmiségnek köszönhette” (262); ennek nyomán pedig azt is megállapíthatjuk, amit a monográfia nem tesz meg, hogy a *zsidót* és a *magyart* egymást kizáró, kollektív tulajdonságokkal rendelkező halmaznak tekintő rasszista diskurzus mennyire átható volt, és alighanem alapvetőbb, mint filo- vagy antiszemita hiposztázisai.

Az ehhez hasonló szövegpárok egyértelmű értékelése azért is látszik csaknem lehetetlennek, mert mindkét irányban viszonylag plauzibilisen lehet érvelni: nyilvánosan megjátssza magát, de a naplóban leírja az őszinte véleményét *vagy* a naplóban felszínre tör a tudatalatti, a gyermekkori szocializáció hatása (hiszen általában mélyen gyökerező testi reakciók, az undor vagy a félelem körbebeszélését láthatjuk), de a nyilvános szférában már képes okosan és felelősségteljesen elfojtani ezeket az indulatokat — a személyiség leírhatóságának korántsem triviális kérdései között találjuk tehát magunkat. A Cséve Anna — nem csekély munkát igénylő — szerkesztésében (és az eddig emlegetett irodalomtörténésszel nem azonos Szilágyi Zsófia Júlia sajtó alá rendezői segítségével) készülő *Naplók*-sorozat pedig épp azért elképesztő olvasmány, mert oldalról oldalra elementáris erővel szembesít az efféle kérdések felkavaró tapasztalatával — ha hozzá is járul tehát a Móriczról alkotható képünk árnyalásához, ezek a kötetek korántsem csak a nagy írók titkai iránt érdeklődőknek szólnak: azt gondolom, hogy helyük voltaképpen a magyar irodalom legfontosabb alkotásai között van. Ebben a már most is hatalmas szövegtengerben — mely, ahogy a körültekintő előszók leírják, Móricz különböző státuszú publikálatlan kéziratainak (a voltaképpen naplótól a levélkéziratokon keresztül a cikkváltozatig) sok történelmi esetlegesség által meghatározott, tehát ideális értelemben *teljesnek* nem tekinthető konglomerátuma — létrejön

egy olyan forma, melyet nem nehéz egy igencsak lényeges probléma adekvát művészi megvalósításának látni: az egymásra következő rövidebb-hosszabb töredékek sora a szubjektumot egészében nem racionalizálható, narratívába hézagmentesen nem feltétlenül rendezhető impulzusok terepeként képes megmutatni. A feljegyzések legfontosabb problémája talán a sajátjának és idegennek egyszerre mutatkozó *én*, mely legkiélezettebbé a szerelem kapcsán válik: az író testével mint olyasmivel kerül szembe, melynek jelei nem egyértelműek, megfejtésre szorulnak, ráadásul igazságértékük is bizonytalan — így nem tudhatni, hogy el kell-e, el lehet-e fogadni a dekódolt javaslatokat, hogy felülírják-e ezek a morált, és hogy egyáltalán függetlenek-e ezek a tudattól, vagy a tudat cselének, hisztériájának tekintendők csupán. A szerelem itt nem kiismerhető, domesztikált kulturális kód, hanem sötét titok, amely a testi és társadalmi létezésbe kötött szubjektivitás végtelen elemzésére sarkallja az író, az ebben az összefüggésben kétségbeesetten megragadhatatlan *őszinteség* kutatására — miközben ez a kutatás, a kutatás eredményeinek kimondhatósága, a konzekvenciák levonása maga is a morál hatálya alá tartozó vagy azt kikezdő cselekedet lesz. A feljegyzések tehát szédítően komplex struktúrát hoznak létre, melyben a személyiség a nemi vágytól a pénz által biztosítható hatalomig számtalan kibogozhatatlanul összefüggő tényező meghatározottjaként tűnik fel — így lesz lehetősége az olvasónak, hogy felfedezze a kapcsolatot mondjuk Simonyi Mária melle és az író antiszemitizmusa között —, ritkán látható gazdagságú víziót mutatva fel az emberről; mindvégig annak tudatában is dolgozva, hogy publikusan közölhetetlen tapasztalatokról van szó, melyekről azonban muszáj lenne komolyan beszélni. Az itteni felforgató figyelem viszont, ha más formában is, azt gondolom, a megjelent művekben is tovább dolgozik — így azokban bőven van még felfedezni való; akkor cseleksziünk tehát helyesen szerintem, ha nem hagyjuk visszásüllyedni Móriczot a *kevésbé izgalmas szerzők* közé.



↳ *Menczel Gabriella*

Új költészet, vad nyomozás, éjszakai csillagok Chilében*

(*Roberto Bolaño: Éjszaka Chilében; Távoli csillag. Mindkettőt fordította Scholz László. Európa, 2010; Roberto Bolaño: Vad nyomozók. Fordította Kertes Gábor. Európa, 2013*)

Napjaink egyik legnépszerűbb és legvitatottabb latin-amerikai szerzője, Roberto Bolaño művei közül az elmúlt esztendőben három regény is napvilágot látott magyarul. A chilei szerző 2003-ban súlyos betegségben hunyt el. Éveken keresztül elhúzódó betegsége szinte közhelyszerű toposzként állandóan visszatérő elem a róla szóló kritikákban. Nyilvánvalóan a szerző személye nem függetleníthető teljes mértékben a művétől, ám mégis megkockáztatom, lehet másképp is olvasni a szövegeket. Az immár magyarul is olvasható szövegeket ezennel nem az eredeti (*Estrella distante*, 1996; *Los detectives salvajes*, 1998; *Nocturno de Chile*, 2000), hanem a magyarországi megjelenésük sorrendjében tekintjük át.

Bolaño kisregényei a hasonmás, a megsokszorozott identitás, a megkérdőjelezett önazonosság motívumrendszerén keresztül az emlékezés illetve felejtés szükségességét, ámde lehetetlenségét tematizálják, hiszen csakis ezek által lesz érthető és túlélhető bármi a kegyetlen történelmi pillanattól, amelyet nem lehet nem tudomásul venni és nem lehet szemet hunyni felette. A művészet felettébb kettős és kétes szerepben tűnik fel, éppen a terror és a megfélemlítés eszközévé, a hatalom kiszolgálójává és a rémuralom dicsőítőjévé válik.

Az *Éjszaka Chilében* egyes szám első személyű narrátora, Sebastián Urrutia Lacroix halála előtt visszatekint életére, számvetést készít. Ám — talán a lehetséges várakozással ellentétben — nem vádakkal illeti önmagát, nem a hibáit próbálja értelmezni, hanem sokkal inkább azokat az emlékeit idézi fel, amelyek igazolhatják tetteit. Már a legelső sorokban megadja a lehetséges értelmezési kulcsokat, amikor felbolydulásról, a ko-

rábbi békesség eltűnéséről, az emlékek tisztázásáról, erkölcsi kötelességről, és a saját feddhetetlen csendjeiről beszél, amelyeket egyedül Isten ért (9). A narráció tehát mintegy a sokat mondó csend paradoxonjának ellenpontjaként, a hallgatás keltette ür leplezőjeként — de semmiképpen sem leplezőjeként — működik. Formailag egyetlen bekezdés, végeláthatatlan monológ. Az elbeszélő önfeltárulkozása leginkább önelrejtést eredményez, identitáskeresése nem sikeres, sokkal inkább egy felbomlott, megsokszorozott én zárja le a szöveget, aki nem talált megnyugvást a számvetésében. A szubjektum széthasadása már a kisregény kezdetén bekövetkezik, hiszen olykor még a saját nevét is elfelejti, és valóban sokan H. Ibacache néven ismerik. Európai származású, baszk és francia felmenőkkel Chilében, irodalomkritikus és jezsuita pap, akit saját édesanyja is — tiltakozása ellenére — atyának szólított (10). A reverenda számára leginkább a védelmet, az érinthetetlenséget jelenti, nem pedig morális értékek hordozójaként viseli. A Pinochet-diktatúra alatti tevékenységét is kettősség jellemezte, egyrészt a marxizmus alapvetéseit tanította a katonai junta tagjainak, másrészt pedig az egyház megbízatásából Európába kellett utaznia, hogy a templomok állagmegőrzéséről készítsen tanulmányt.

Az állandó művészeti utalások, a sok írói álnév, kezdve Pablo Nerudától — aki az elbeszélő csodálatának tárgya — az irodalmi estekig mind a realitás álarcai. Az elbeszélő Nerudával először egy kritikus barátjánál, Farewellnél találkozik, akinek álneve utal Neruda egyik verscímére, illetve a költő búcsúztatására, hiszen a temetését is megidézi (96). A másik kitüntetett helyszín María Canales, a közepszerű kispolgári író otthona, akinél az emeleten kritikusok és művészek esztétikai kérdéseket boncolgatnak, míg az alagsorban Jimmy Thompson, az estélyek háziasszonyának észak-amerikai („gringo”) férje kínvallatással szerez információt, mielőtt a „felforgatókat” továbbküldené valamelyik gyűjtőtáborba (138). Az elbeszélő pontosan látja a helyzet visszasságát, ám egy pillanatig sem érzi vétkesnek magát, a narráció minden kényelmetlen ponton átlendíti: „Időnként, amikor este leoltottam a lámpát és elüldögéltem egy széken, halkan megkérdeztem magamtól, hogy akkor mi is a különbség fasiszta és lázadó között. Ez csak két szó. Két szó, semmi több. És néha a kettő egyre megy.” (119) Értelmiségiként pedig érzi ugyan, hogy felelősége lenne minden eszközzel tiltakozni a „valós” világ ellen, amelyben él, hogy „másképp kell viszonyulni a kultúrához” (120), de hiába, pusztába kiáltott szavai süket fülekre találtak. Ezzel a



Roberto Bolaño
Éjszaka Chilében

* A szöveg az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjának támogatásával készült.

felelősséget áthárítja az olvasókra, akik képtelenek megfejtetni a művészet üzenetét. Az értelmiség pedig legfőképpen unatkozik („Olvastunk és unatkoztunk. Az értelmiség” — 121), ezért volt szükség a kijárási tilalom és kivándorolt barátok ellenére is az összejövetelekre, művészi estélyekre. A zavaró tényezőket azonban a nyugalom megőrzése érdekében ki kellett zárni. Így válik a két helyszín Chile pokoli metaforájává, ahol a kegyetlen valóság esztétikai álarc mögé rejtőzik, és ekképpen reszematizálódik a lent-fent, illetve az elhallgatás és a verbalitás dichotómiája is.

Az intertextuális áthallások sorozata a *Távoli csillag* című regényben is folytatódik, ahol ugyanezzel a vezetéknevel egy bizonyos Nicasio Ibacache irodalomkritikus méltatja a főszereplő, Carlos Wieder újszerű költészetét (46). A történet két, sőt három korszak határán játszódik, Salvador Allende elnöksége idején kezdődik — az évszám bizonytalan, 1971 vagy talán 1972 —, Augusto Pinochet diktatúrája alatt bontakozik ki, majd pedig a demokratizálódás alatt ér véget. Carlos Wieder eleinte még Alberto Ruiz-Tagle, szintén kettős néven mutatkozott be (11), ám nemcsak neki, hanem a többi szereplőnek is megvan a duplikátuma: a meggyilkolt Garmendia nővérek, Juan Stein és Diego Soto, akik mindketten költészeti szemináriumokat vezettek Concepciónban, Bibiano O’Ryan és Abel Romero, akik Wieder után nyomoznak, vagy maga az elbeszélő, aki a mottó után következő, rövid előszóként a főszöveg előtt szereplő bekezdésben, egy úgy nevezett „Arturo B.” alteregójaként nevezi meg önmagát. Arturo B. pedig ebben a *Távoli csillag* című szövegben Bolaño egyik előző, a *Náci irodalom Amerikában* című könyvének utolsó fejezetét kritizálta, amelynek következtében végül, a narrátor szavaival: „bezárkóztunk másfél hónapra a blanesi házamba, és az utolsó fejezet alapján meg Arturo álmait-rémálmait követve megírtuk ezt a regényt, melyet most a kezében tart az olvasó”, hiszen olyan történetet akartak írni, amely „önmagában is tükröz és robbanás” (9). Nem véletlen a borgeszi Pierre Menard-ra történő utalás a bekezdés végén, amellyel természetesen az eredeti mű létjogosultságát is felfüggeszti. Az időn és a szereplőkön kívül a tér is kettős, hiszen a chilei félelem Európában folytatódik, Spanyolországban, Barcelonában, ahol végül is rábukkanak Wiederre, aki akkorra újra nevet, nemzetiséget és identitást váltott (Jules Defoe lett belőle), még ha végül a bosszúállás el is marad (164–165). Minden állandóan megkérdőjeleződik, elillan, eltolódik, és ezáltal megragadhatatlan.

A szimmetrikusan megszerkesztett, tíz fejezetre osztott diszkurzus látszólag Ruiz-Tagle, azaz Wieder történetét meséli el, ám már az elbeszélő személye is állandóan vibrál, az egyes és többes szám első személy, az individuum és a kollektív narrátor váltakozik. Formailag is szembeötlően sok zárójelben közbeékelte megjegyzést, kommentárt találunk, amely mintha tükröt tartana a főszövegnek: ezek a narrátor pontosításai, sőt kiszólásai mintegy az implicit olvasó felé, illetve egy későbbi idősíkhöz, a visszaemlékezés idejéhez kötődő pillanatból való visszatekintés értéktételei. Az elbeszélő azonban nem a történet megerősítése érdekében egészíti ki a közlendőjét, hanem épp ellenkezőleg,

elbizonytalanít, éppen csak sejteti, vizionálja a későbbi eseményeket, amellyel a feszültség állandó fokozásán túl egyre kevésbé hiteles kijelentéseket tesz.

Carlos Wieder — Ruiz-Tagle valódi neve — forradalmi költészetet szeretne létrehozni és ez sikerül is neki. Az első radikálisan forradalmi tett, amelyet végrehajt, az öt kezdettől fogva csodáló Garmendia ikerlányok brutális meggyilkolása. Majdan pedig vadászgéppilótaként az égboltra írja a verssorait, a repülőgép sűrű füstcsíkjai szavakat formálnak az alkonyodó város, Concepción felett. Eleinte rejtélyes módon, a bibliai Genézist reprodukálja latinul, szép lassan, töredezetten, s ezt a részt a saját spanyol zárszavával fejezi be: „TANULJATOK” (40). A művészi performance befogadói a La Peña fogház rabjai, akik az elbeszélővel együtt a börtönudvarról szemlélik a műsort értetlenül. Úgy tűnik, egyedül Norberto, a félbolond sejteti a mutatóvány súlyos, mögöttes tartalmát, teli félelemmel, „mint akit a fagyhalál fenyeget” (39). Ő az, aki hangos imádságba kezd akkor, amikor a többiek mukkanni sem mernek, és akinek „akár egy boldogtalan próféta arca” meg-megrándult.

Egy későbbi „légi betűvetés” alkalmával pedig (42 — a kifejezés fordítása remek, hiszen az íráson túl a katonai bevetést is kihalljuk belőle), a Capitán Lindstrom repülőtéren, a baljós előjelek, a fekete gomolyfelhők ellenére Wieder újra a magasba emelkedik, és minden verssorában a halált idézi, amellyel közvetlen utalást tesz az aktuális objektív valóságra. Az első verssor „A halál barátság”, ezt követi többek között „A halál Chile”, „A halál közösség”, „A halál tisztogatás”, egészen addig, hogy „A halál a szívem”, „Fogadd el a szívem”, és végül a saját neve, „Carlos Wieder” mellé még hozzátette, hogy „A halál feltámadás” (94–97). A sors paradoxona azonban, hogy a kedvezőtlen időjárási körülmények miatt az ünnepi bemutatóra összegyűlt közönség (katonai főtisztek és családjaik, valamint civil előkelőségek) képtelenek voltak elolvasni a sokatmondó sorokat. Még az eső is eleredt, és a tömeg szétszéledt anélkül, hogy megértették volna a jeleket. Fel nem fogott jelzések, képek, amelyek előtt döbbszent csendben állunk, de amelyeket egyszerűbb nem megfejtteni. A szöveg művészet és valóság kettősségét és sokrétű összefüggéseit tematizálja a történet szintjén túl metaforikus, diszkurzív és ontológiai szinten is, például az irodalmi referenciák által, amelyeket értenünk kellene, de mégis mintha inkább a nyers ember telenség elfedését szolgálnák.

A névadás platóni motíváltsága keserűen cinikus ábrázolást kap a Wieder név etimológiai tartalmának és lehetséges jelentésárnyalatainak boncolgatásakor, amely alapján — Bibiano sze-



Roberto Bolaño
Távoli csillag

rint — a „még egyszer”, „újfent”, „ismét” értelemből, a német szóösszetételek alapján az „Antikrisztus”, a „tüskés horog”, vagy a „természetellenesség”, illetve beteges, szadista ösztönök is aszociálhatók (52–53).

Carlos Wieder következő vállalkozása a Déli-sarkra irányul, és amikor az útjáról nyilatkozott, ő maga is megfogalmazta, hogy „a csend volt a legnagyobb veszély” (57). „A csend olyan, mint a lepra, állította Wieder, a csend olyan, mint a kommunizmus, a csend olyan, mint egy üres képernyő, amit meg kell tölteni. Ha megtöltöd, már semmi rossz nem történhet veled.” (57) A csend tehát Wieder számára félelmetes és elkerülendő. Vagyis nem véletlen, hogy végső fokon a diszkurzus minden eleme éppen a csend irányába mutat. A verbális kifejezések állandó félresiklásai, elbizonytalanításai leginkább a csend lényegiségére hívják fel a figyelmet, arra, ami a valóságban mélyen szorongató, ámde nem kifejezhető, és egyúttal — keserű ironiával — a cinkos résztvevők közé sorol mindenkit, illetéknéppen azonosít bűnöst és áldozatot, mindenkit, aki valamiképpen részese (volt) a rendszernek, akár ha csak külső szemlélőként is.

A csonkítás motívuma, a fragmentáltság mind a verbális szöveg szintjén, mind pedig a vizuális képek szintjén előtérbe kerül. Már a legelső fejezetben, ahol a költői műhelyek világát idézi fel, Alberto Ruiz-Tagle sivár lakásának részletes leírását találjuk, mindezt persze nem első kézből, hanem Bibiano benyomásait, véleményét, és sok évvel későbbi emlékeit tolmácsolja. Bibiano akkor, az egyetemi évek alatt „beállítottak” találta a lakást: a látogatók elvárásai szerint volt minden elrendezve, túl üres volt, itt is, ott is nyilvánvalóan hiányzott valami.” (15) Ezt a valamit később „megnevezhetetlennek, jóllehet jelenvalónak, kézzel foghatónak tekintette” (16), és azonnal hozzászól, hogy „mintha a házigazda megcsonkította volna itt-ott a lakását.” (16) A dialógusok tipográfiailag soha nem különülnek el, és így a függő, illetve a szabad közvetett beszéd állandóan egymásba játszik, ahogyan a történet idejére rávetül az elbeszélés ideje, múlt és jelen összemosódik. A jelenet ellentett-párja — ahogyan Scholz László részletesen elemzi —, a Garmendia iker Nacimiento külvárosában található lakása, ahol képek, fotók, festmények sokasága díszíti a falakat (a szülők festőművészek voltak), amelyek néma tanúi lesznek az elkövetkező eseményeknek. A rögtönzött irodalmi esten a versfelolvasások, esztétikai viták után az éj leple alatt Carlos Wieder, akit az imént még Alberto Ruiz-Tagleként ismertek, immár a saját valódi nevével hangtalanul meggyilkolja a család jelenlevő tagjait, köztük a nővéreket, a cseléd kivételével, akinek az ágát üresen találja (32). Mindezt előre jelzi az elbeszélő megjegyzése („Soha többé nem láttam őket” — 28), még mielőtt a lányok hazautaztak volna a szülői házba, éppen az egyre feszültebb politikai események miatt. Az emlékezés során tehát a múltbeli benyomások, megérzések a későbbi események előérzeteként jelennek meg, amelyeket az elbeszélő újra átél, és így a múlt nem törlődik el, hanem menthetetlenül jelenvalóvá válik.

A több sikeres költészeti bemutatója után Wieder fotókiállítás rendezte egy évfolyamtársa lakásában, amelyet rituális meg-

nyitóval tár a közönség (kamaszkori barátai) elé. Amíg kint tart a parti, hosszú sorban állás után egyesével engedi be az érdeklődőket, akik feldúltan, sápadt rémülettel jönnek ki a szobából, így mindenki láthatja a dermedt borzalmat az arcukon, a gesztusaikon, még mielőtt a kiállítást magát megnézhetnék volna. Scholz László „pszichológiai laboratórium”-nak nevezi Wieder kísérletét, aki mindvégig hideg és távolságtartó marad. A fényképek megcsonkított női holttesteket, eltűnt asszonyok testrészeit ábrázolják, rossz minőségben ugyan, ám mégis rendkívül hatásosan. A pokol képei ezek.

A hasonmás, a tükröz, a képiség, a vizualitás, vagyis az önreflexivitás eszközei mintha mind az emlékezet művészeteként tárulnának elének azért, hogy kísérletet tegyenek az — ahogy Celina Manzoni fogalmazott — „elmondhatatlan” megnevezésére. A fényképek által felidéződnek olyan események is, amelyeket nehéz volna szavakba önteni, megcsonkított tetemek, testrészek, és általuk az „eltűntek” története. A folytonosan művészeti alkotásokra tett utalások (például Mia Farrow alakítása a Polanski-filmben, a *Rosemary gyermekében*, továbbá Joyce Mansour, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Violeta és Nicanor Parra, Octavio Paz, Ernesto Cardenal, Pedro de Rokha, Óscar Hahn, Gonzalo Rojas, Stendhal, Chateaubriand stb.) szintén az önmeghatározás, az identitáskeresés, és egyúttal az önmegsemmisítés, az állandó metamorfózis állapotában való lét feltételei. Azonban hiába, az identitás nem rögzíthető, és eme felismerés tovább növeli a szorongást, amelyet nem old fel sem az áldozat bosszúja, sem pedig az elkövető bűneinek meggyónása, ugyanis mindkettő elmarad. A következmény, a folytatás pedig elkerülhetetlen, az *Éjszaka Chilében* megöregedett narrátora így zárja szövegét: „Aztán tombolni kezd a sarvihar.” (147)

A nemrégiben megjelent, több mint hétszáz oldalas nagyregény elé komoly várakozással tekintettek a Bolaño-rajongók, ám nem véletlenül késett a fordítás, nem egyszerű feladat a rendkívül erőteljes nyelvezetű, az egymástól igencsak eltérő latin-amerikai beszédmódokat használó művet a magyar olvasó számára is élvezhető alkotássá alakítani. Ez utóbbi regionális különbségek nem is érhetők tetten igazán a magyar szövegben, amely ebből a szempontból az eredetinel jelentősen homogénebbre sikerült. Azonban az erőteljes, sőt gyakran naturalisztikus, vulgáris szleng teljes mértékben megőrződött. Egy-egy esetben nem annyira a hetvenes évekbeli, hanem a mai fiatalság nyelvhasználatára tükröződik, de ez összességében nem zavaró. A fordító büszke lehet, a grandiózus projekt eredményesen valósult meg.

A kérdés inkább az, mit mond(hat) ez a szöveg a magyar olvasónak. A szereplők sokasága, a mexikói irodalmi-művészeti életre, a latin-amerikai avantgárd széles palettájára utaló — sokszor éppen csak jelzésszerű — referenciák garmadája vajon befogadható-e az olvasó számára, amikor még a mexikói avantgárdban nem jártas spanyol anyanyelvűek is csak enciklopédia segítségével tudják olvasni? Nem könnyíti továbbá a befogadó helyzetét a regény szerkezete sem. Három nagyobb egységből áll, amelyek közül az első és az utolsó szervesen összekapcsolódik. Az

elbeszélő, Juan García Madero az első sorokban bemutatkozik: tizenhét éves egyetemi hallgató, aki a hetvenes évek közepén a „zsigeri realisták” nevű neoavantgárd költőcsoporttal kerül kapcsolatba, akik nemcsak intellektuális kalandokba, hanem a pórén szexuális kapcsolatok, orgiák világába is bevezetik. A mozgalom tagjai forradalmi eszményeket kergetnek, egészen pontosan a század eleji mexikói *estridentista* mozgalom követőiként határozzák meg önmagukat. Az első rész a négy szereplő menekülésével végződik, akik a rejtélyes körülmények között eltűnt, agg „zsigeri realista” költő, Cesárea Tinajero keresésére indulnak egy Ford Impalában, 1975 szilveszterén, Mexikóvárostól északi irányban. Ez a szál folytatódik később a harmadik szerkezeti egységben, 1976. január elsejétől kezdődően.

A középső rész azonban, amely a szöveg mintegy kétharmadát alkotja, töredékes monológok sorozata. Több mint ötven narrátor mondja el, hol és miképpen találkozott a két főszereplővel, Arturo Belanoval és Ulises Limával az eltűnésüket követő két évtized során. Rendőrségi vallomásoknak tűnő szóbeli közlések, melyek García Madero naplószerűen megírt szövegrészei (az első és az utolsó rész) közé élkelődnek be. Ez a szerkezet a rejtély felfedését késlelteti, hogy tudniillik mi történt Cesárea Tinajeróval, mi az eltűnésének oka és merre bujkál. Az elbeszélők megsokszorozása, a tanúk emlékeinek áradata, az időben és térben távol eső mozaikdarabok labirintusában az olvasó könnyen elveszítettnek érzi magát, hiszen szinte lehetetlen összerakni a képet. A narráció extrém burjánzása semmiképp sem a teljesség érzetét kelti, az eredmény sokkal inkább — Carlos Labbé (2003) szavaival élve — egy elnyújtott ellipszis az elbeszélő szövedékhálójában. A háttérben meghúzódó, szóltan dektív (García Madero?) nyomozásának és a végighallgatott/olvasott történeteknek köszönhetően négy kontinens tizenkét országának tizenhat települését járjuk be, Chilétől és Mexikótól egészen Izraelig. Mindenki utazik: a keresett személyek, Belano és Lima is megfordultak ezeken a helyszíneken, maguk a tanúk is a világ legkülönbözőbb pontjain tartózkodnak a vallomástétel pillanatában, és az Impalában menekülő négy szereplő szintén útjuk során tűnik el a „Sonora-sivatagban”.

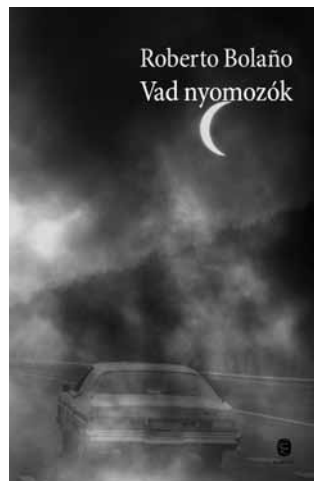
Ahogy a szerző kisregényeiben, ebben a *magnum opus*-ban is számos ponton előtérbe kerül a vizualitás lényegisége. A kollázs-technikán túl az elbeszélő epizódok látszólag véletlenszerű metonimikus egymásmellettsége végső soron metaforikus értelmet nyer. A Paul de Man-i analógiákon alapuló szemantizációs folyamat a szöveg befejezésekor éri el csúcspontját. A legutolsó momentum, amikor már kiderült, hogy csak azért találták meg Cesáreát, hogy a halált hozzák el számára, és amikor Belano és Lima eltűnnek García Madero látóköréből, a regény egy ábrával zárul: négyzet alakú fekete szaggatott vonallal, amely talán utalhat a narráció szaggatottságára is akár, középen pedig csupán a fehér úr, a láthatatlan, az eltűnt, a semmi található. Mintha az egymás utáni eltűnések sorát jelenítené meg éppúgy, ahogyan a szöveg maga is végződik: a helységnevek felsorolá-

sát követően, amelyek akár az utazás állomásai is lehetnének, kizárólag a fehérséget szaggatott keretben ábrázoló képet kapjuk (763). A szöveg tehát lezárul anélkül, hogy befejeződött volna. A felmerült kérdések legnagyobb részére nem kapunk választ, hisz Lima és Belano későbbi történetét mások mondják el, nincs közvetlen információ, Cesárea története is homályos, nem derül ki, miért hagyta el Mexikót, a költészetet és a fiatalkori életformáját.

S végül sohasem tudjuk meg, miképpen alakul García Madero és utastársa, Lupe sorsa a költő halála után.

A térben és időben szétszóródó epizódok, a mexikói és nemcsak mexikói kulturális, művészeti, irodalmi utalások, leginkább a strukturális középpont hiányát jelzik. A keresés nemcsak a történet szintjén tematizálódik, hanem a szereplők önazonosságának kereséseként ontológiai státuszt nyer. A nyílt szexualitás, a „zsigeri realisták” csoportjához való makacs ragaszkodás, a kortárs irodalmi kánon (például Octavio Paz) következetes elutasítása valamiféle közösséghez tartozást, hiteles kapcsolatkeresést jelöl. Ám a görcsös keresés integráció helyett inkább széteséshez, a referenciák megkérdőjeleződéséhez, egzisztenciális szorongáshoz, a halál brutális valóságához vezet, ahogyan García Madero elképzeleli a sírgödört a sivatagban (761).

Roberto Bolaño szövegei vagy tetszenek vagy nagyon nem, de mindenképpen felkavarnak és nyugtalanító kérdésekkel szembesítenek. Nem kötődik a latin-amerikai próza már-már klisészerű hagyományaihoz, túllép a mágikus realizmus sokszor kiüresedett divatján, az esztétizált fantasztikum elméleti játékein. Bolaño a rideg valóságról, a diktatúra észbontó gyötrelmeiről, az egyén elvesztéséről ír, ám nem a dokumentumirodalom történeti igazságtalóról szándékával, hanem a borgeses és cortázari világkép nyomán az értelmiség egyéni szerepvállalásának felelősségét keresi. Bolaño sugallata fájdalmasan nyugtalanító, sokszintű metaforái, képi megfogalmazásai fanyar cinizmussal vonnak be mindnyájunkat a felelősök körébe. A szöveg mindvégig ketős tükröt tart elénk, a múlt benyomásai a jelen emlékezetén keresztül szűrődnek át, a zárt terekből való elmenekülés lehetlenségét a nyitott, ám megértetlen alkotó, a szabályok felállítója és végrehajtója biztosítja, „mely [a *Távoli csillagban*] egy szemhez hasonlít, mely igazából bennünket néz” (57). A látvány ily módon a ki nem mondott, az üres csend, a néma úr, a halál megjelenítője. Ennek mindannyian bármikor részesei lehetünk.



Bartók Imre Az ablakon túl

(Roberto Bolaño: *Vad nyomozók*. Fordította Kertes Gábor. Európa, 2013)

Különleges kalandba kezd, aki belevág Bolaño két legjelentősebb műve egyike, az immár magyarul is olvasható *Vad nyomozók* olvasásába. Valódi utazásról van szó, amelyről nem csak a mű már-már meglehetősen terjedelme, de a benne felvonultatott, szinte leltározhatatlan mennyiségű reália, utcanévek, terek, városok, országok, kontinensek, és persze az ezen terekben megjelenő enciklopedikus mennyiségben megjelenő személyek is gondoskodnak. A *Vad nyomozók* mind tematikus rétegzettségét, mint narratív struktúráját tekintve aligha tekinthető szokványos regénynek, és maga a szöveg is számos fogódzót ad ahhoz, hogy ne akként olvassuk. A *Vad nyomozók* valójában egy térkép, olyan országokról, melyeket soha meg nem írt versek szövegei határoznak egymástól. Érzékiségben tobzódó mozaik, melyben „zűr-zavarosan összefonódó konkrét történések követték egymást és tulajdonnevek és igék és fejezetek egy anatómiai kézikönyvből, melynek úgy tépkedtük ki a lapjait, mint egy virág szirmait.” (77) A *Vad nyomozók* lényegében egy eposz, mely nagyjából az *Odüsszeia*, a *Don Quijote* és az *Ulysses* által meghatározott, megannyi fehér folttal rendelkező irodalmi Bermuda-háromszögben kínálja magát olvasásra, egyesítve az utazás, az otthon iránti vágy, az anakronisztikus képzelgések és társadalmi szerepzavarok, továbbá egy kimeríthetetlen potenciállal bíró „nyelvi gépezet” működésének mozzanatait.

A könyv kontextusának minimális megértéséhez elengedhetetlennek tűnik felidézni az idén tíz esztendeje halott, és időközben, illetve már élete vége felé az irodalmi celebritás kétes értékű magasságig emelkedő szerző, Bolaño alakját. Bolaño először is világeletemben költőként tekintett magára, és prózafordulatának finansziális okai voltak, ugyanis valamiből el kellett tartani időközben szaporodásnak induló családját; ez a motívum egyébként a létminimum szélén tántorgó regénybeli költők esetében is többször visszatér. Innentől kezdve Bolaño alig néhány év alatt hozta létre számos emberi léptékű könyve mellett a két főművét, a *Vad nyomozók* mellett a már címében is enigmatikus 2666-ot. (A cím egy lehetséges magyarázata szerint a zsidók Egyiptomból történő kivonulásáról van szó, mely a teremtés után éppén 2666 évvel esett meg; a *Vad nyomozók* egy jóslata szerint „kicsivel két-

ezer-hatszáz után” köszöntenek be a várva-várt, „küszöbön álló idők” — 748.) Bolaño írói indulásának körülményeit elsősorban a latin-amerikai „boom”, illetve az erre adott válaszok határozták meg. Amíg Garcia Marquezt az elhíresült, „a mágikus realizmus bűzlik” lakonikus verdiktjével utasította el, addig maga is többször egyértelműen utalt rá, hogy beláthatatlanul sokkal tartozik mind Cortazárnak, mind Borgesnek (vö. 661). Bolaño szövegüniverzuma Borges bábeli könyvtárának urbanizált változataként is olvasható: a *Vad nyomozók*-ban lépten-nyomon valós és fikatív alakok valós és fikatív műveinek valós és fikatív terekben megvalósuló, egymásba fonódó hálózataról van szó. Borges mellett Bolañóra is áll, hogy prózanyelve lényegében egyszerűnek, szinte már transzparensnek tekinthető — noha helyenként nagyszerű, bájosan fenséges lírai „kilengéseket” is megenged magának —, ugyanakkor világát rejtélyek sora pecsételi le. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy művének, akár csak Kafka kastélyának, „számtalan bejárata van” — emellett szól, hogy a regény gerincét alkotó második szakasz (*II. Vad nyomozók, 1976–1996*) több mint ötven narrátort vonultat fel, amelyek mindegyike valamilyen hozzáférést hivatott nyújtani a szövegmátrix egészéhez. Ugyanakkor éppen ez a narratológiai bőség, illetve az irtózatos mennyiségű konkrét információ az, amely paradox módon egyúttal zárttá is teszi ezt a világot. A hasonlat, illetve a Kafkával való összevetés tehát sántít, Bolaño építménye ráadásul korántsem emlékeztet a *Kastély* architektonikájára (még ha Kafka művéből egy helyütt ki is derül, hogy a kastély mint olyan nem is létezik, és maga is csupán néhány vityilló a város szélén): a chilei szerző terei ugyanis figyelemreméltóan homogének és nyitottak, még az épületei is jellemzően egy- vagy kétszintesek. Valóban „zárt” terekkel többnyire csak az — egyébként igen gyakori — szexuális ténykedések és a velük olykor, de korántsem mindig együtt járó intimitás pillanataiban találkozunk, ezt leszámítva azonban mindenhol egy beláthatatlan, koordinátákat nélkülöző tér jelenik meg. Bolaño tere valójában *világtér* — az említett második szakasz lényegében egy kontinenseken átívelő utazás története —, ennek a világnak a tágassága azonban éppúgy jelent nyitottságot, mint zártságot. A könyv figurái folyamatos orientációs válságban vannak, és a szereplők többségének kevéssé reflektált térképészeti kényszere mintha éppen ezekre a dilemmákra felelne: minél többször emlékeztetik magukat, illetve az olvasót arra, hol is járunk, annál inkább fokozzák az egész könyvet meghatározó elvesztettség érzését. („Tudat alatt Spanyolország eszményi térképének megkonstruálása a célom” — hangzik a könyv egyik fontos önreflexív megállapítása, 535.) A *Vad nyomozók* ugyanis nem kis mértékben az elvesztettség, illetve az elvesztés könyve, melyben a címmel megidézett klasszikus krimi-alaphelyzet a visszajára fordul: a keresés tárgya nem az ismeretlen másik, hanem mindig az, ami — elvileg — a leginkább saját.

Miközben tehát összeszámolni is alig lehet, hány- és mi-féle kapcsolat szövődik a könyv több száz figurája között, ezen „ösközösség” létének alapformája mégis a veszteség. A visszaemlékezések igen gyakran zárulnak a „sosem láttam többet”,

és „soha többé nem találkoztunk” fordulatokkal. Bolaño egyik legnagyobb írói teljesítménye, hogy a veszteség folyamatos érzékeltetése mégsem egy tragizáló nyelven keresztül valósul meg. Épp ellenkezőleg: a szöveg nem ritkán sziporkázóan humoros, sőt olykor éppen ott a leginkább az, amikor közvetlenül is egy-egy történelmi tragédia árnyéka vetül a cselekmény adott szegmensére. Talán senki nem írt még ilyen erős szatírárt (ex)nácikról — Bolañót a téma egyébként olyannyira foglalkoztatta, hogy *A náci irodalom az amerikai kontinenseken* című, teljességgel fiktív (regény)antológiában mélyebben is „megemlékezett” ezekről a szerzőkről. A *Vad nyomozók*ban időről-időre felbukkanó náci többsége zavarodott, tévelygő figura:

[Rudolph] megcsinált mindent, amire szükség volt, és azt állította, hogy tízéves korában a Wehrmacht katonája volt, és még vaskeresztet is kapott. Amikor kiült arcunkra a kétely, elővette a medált, és megmutatta mindenkinek, aki látni akarta: egy megfeketedett, rozsdás vaskereszt volt. Aztán leköpte és átkozni kezdte németül meg franciául. Odatartotta a medált harminc centivel az arca elé, és úgy beszélt hozzá, mintha egy törpe lenne, grimaszolt neki, aztán leengedte, és megvetően vagy dühből leköpte. Egy este azt mondtam neki: ha anyyira gyűlölsz azt a kurva medált, a faszért nem dobod már be végre abba a kurva tengerbe? Erre Rudolph elhallgatott, mintha elszégyellte volna magát, és elrakta a vaskeresztet az egyik zsebébe. (334–335)

A szerencsétlen Rudolph mellett súlyosabb eset az a bizonyos Heimito Kunst, aki egy izraeli börtönben ismerkedik össze az egyik vad nyomozóval, Ulises Limával, majd vele együtt költözik vissza Bécsbe, ahol járókelők leütéséből és kirablásából tartják fenn magukat. Heimito Kunst nyilvánvalóan — a regényben amúgy másutt igazi nevén is említett — osztrák író, Heimito von Doderer alteregója, aki 1933-ban belépett a náci pártba, majd 1936-ban Dachauban (!) költözött, hogy ott, nem zavartatva magát az ég felé kunkorodó egyre feketébb füstoszlopoktól, átadhassa magát Assisi Szent Ferenc és Otto Weininger alaposabb tanulmányozásának. Ezen életút szatirikus-paranoid újrajrása a Heimito Kunstról szóló fejezet, és elég csak megkísérelni az efféle betétek számbavételét ahhoz, hogy fogalmat alkossunk a *Vad nyomozók* egészen félelmetes történelmi-irodalmi anyagot mozgó méreteiről. Bolaño ugyanis lényegében több tucat nemzedéktársa portréját rejtette el a könyvben, nem is beszélve az irodalmi-filozófiai-közéleti utalások nyírfarengetegéről, műfajelméletről (265) és a költői alakzatok — molosszus, katakrézis, epanalepszis stb. — tárházáról, melyek ismertetésére melleleg egy pánikszerű menekülés közben lefolyó találósjáték keretei között kerül sor. „Beszárás, milyen szép ez a kibaszott út”, mondja Belano, miközben gyilkosok lihegnek a nyomukban, és a könyv keretét alkotó nagyobb történetészál elbeszélője, García Madero éppen az epikédeion, vagyis a holttestek előtt szavalt gyászdalok sajátosságairól értekezik (710).

Ulises Lima és Arturo Belano említésével el is jutottunk a könyv tulajdonképpen meghatározó, noha összességében mellékes cselekményszálához, amely a cím magyarázatául is szolgál: a két említett nyomozó a zsigeri realizmus nevezetű irodalmi

csoportosulás eleven ősforrását, Cesárea Tinajerót, illetve az ő nyomait igyekeznek felkutatni. E kutatás egyik leginkább marandó eredménye, amikor az olvasó is megismerkedhet Tinajero egyik versével, amely a *Caborca* nevezetű folyóirat „egyetlen megmaradt példányában” kerül aktuális narrátorunk, Amadeo Salvatierra elé. A verset idézni csak bajosan lehetséges, ugyanis a „Sion” felirat után lényegében egy hárompaneles képregényből áll: apró téglalap egy egyenes, egy hullámos, végül egy töredezett vonalon. A narrátor kommentárja: „És megkérdeztem a srácokat, azt kérdeztem tőlük, srácok, mi az, amit ki tudatok hámozni ebből a versből?, és hozzátettem, hogy, srácok, én már több mint negyven éve nézem, de kurvára nem értettem meg belőle semmit. [...] Akkor hát, kérdeztem, mi a rejtély? Erre a srácok rám néztek, és azt felelték: nincs rejtély, Amadeo.” (471–472)

A zsigeri realizmus elkötelezett hívei részben a Bolaño-féle ténylegesen létezett infrarealizmus mennybemeneteleként, részben mindenféle irodalmi csoportosulás paródiájaként állnak előttünk. A mind a valós, mind a fiktív csoportosulás „anti-esztétikájának” elvei — avantgárd, dadaizmus, beat, drogok, az irodalmi előkelőségek (pl. Octavio Paz) megvetése stb. — természetesen magát a könyvet is meghatározzák, amely ebből kifolyólag szüntelenül egyfajta „metairodalmi” szürkezónába utalja magát. Bolaño leírásai egyébként olyannyira jól működnek, hogy a folyóiratokkal, megjelenésekkel, egyéni csip-csup ambíciókkal és intrikákkal kapcsolatos észrevételei többsége még akár a mai magyar környezetben is teljességgel érvényesnek tűnik. Emlékezetes például Quim Font, aki arra a kérdésre, hogy miért érezte fontosnak egy újabb folyóirat megalapítását, megejtő őszinteséggel válaszol: „Most mindenkinek jól odabaszok, aki korábban kritizált, úgy ám” (98). Ezek a sokszor nevelésesen esetleges(nek tűnő) kitörések, illetve a legtöbb zsigeri realista már említett orientációs problémája (és esetenkénti publikációs nehézségei) ugyanakkor jeleznek valami alapvetően fontosat Bolaño *ars poeticájából*, illetve a *Vad nyomozók* vállalásából: nevezetesen azt, hogy minden irodalomnak a semmi-ből kell újraépítenie magát. A zsigeri realisták döntő többsége, beleértve Ulises Limát és Arturo Belanót, tipikus *low-life* alak, aki rejtélyes anyagi forrásokból igyekszik fenntartani kétes egzisztenciáját, sokat, de kizárólag lopott könyveket olvas, és, noha vannak versei, mégsem kerül be az *összes* mexikói költőt tömörítő antológiába. Hogy maga a mozgalom micsoda, szinte érdektelen, hiszen a fennálló trendekkel szembeni lázadáson kívül nem rendelkezett önálló művészi irányelvekkel: „Az egész zsigeri realizmus egy szerelmes levél volt, egy idióta madár elmebeteg páváskodása a hold fényében, elég ócska és jelentéktelen történet.” (183) Fontosabb annak a ténynek a rögzítése, hogy az irodalom ebben a kontextusban — a társadalmi számkivetettség állapotban, illetve a fenyegető politikai helyzet árnyékában — mégis a szabadság terepévé válhat. Bolañónál az irodalomnak nem egyszerűen politikai töltete van, hanem a kettő azonos egymással. Ehhez persze tudatosítani kell, hogy ebben a (szöveg) világban politikán tág értelemben véve a polisz, ebben az eset-

ben az anyaföld ügyeit kell értenünk. Bolaño azonban — aki egyébként a Chilében és Mexikóban eltöltött első 24 esztendő követően, vagyis 1977-től Spanyolországban élt — többször is leszögezte, és ez a megállapítás ott visszhangzik a könyv minden lapján, hogy egyetlen otthonának az anyanyelvet tekinti. Ebben az értelemben az irodalom nemcsak egy lehetséges, hanem *a* par excellence politikai tevékenység. Irodalom és élet összefonódásának, a borgesi könyvuniverzum már említett urbanizálásának példáját szolgáltatják az efféle pillanatok: „Élni kell az életet, ez mindennek a lényege, ilyen egyszerű. Ezt egy alkesz mondta nekem, akivel egyszer a La Mala Senda bárból kifelé jövet találkoztam. Az irodalom nem ér semmit.” (377) Persze, hogy nem ér semmit, de ez csupán azt jelenti, hogy nincs teleológiája — az irodalmon kívül ugyanis szintúgy nincs semmi, csak elviesedett ábrázató alkeszek, akik a La Mala Sendához hasonló helyek előtt osztják meg életbölcseégeiket az arra járókkal.

Nem igényel túlzott fejtevést, hogy a zsigeri realizmus két apostolában felfedezzük egyfelől Odüsszeust, másrészt magát a szerző Bolañót. Arturo Belano önparodisztikus ábrázolások szórakoztató sorozatában áll előttünk, míg Ulises Lima a hazafelé igyekvő hős sajátos változatát idézi fel. Mexikó az origó, a világ közepe — „Amikor eltűnik az egész civilizált világ, Mexikó még mindig létezni fog” (233) —, amelyet lényegében lehetetlen elhagyni; a könyv első szakaszának címe nem véletlenül „Mexikóban elveszett mexikóiak”. A Beér-Shevában és Nicaraguában, a Párizsban és Libériában hánykolódó alakok is éppúgy Mexikóban elveszett mexikóiak, mint a többnyire alkoholmérgezéssel járó mexikóvárosi bulikban imbolygó zsigeri realisták. Mexikót még az se hagyhatja el, aki elhagyja: „Egy este Piel Divina elismerte, hogy tényleg elképzélhető, hogy Belano és Lima csak kitalálta Cesáreát. Most ők is eltűntek, mondta, és már senki nem tudja megkérdezni őket. Megpróbáltam megnyugtatni: majd előkerülnek, mondtam, mindenki, aki elhagyja Mexikót, végül visszatér valamikor.” (442)

Ez is lehet a szűkösség és a bezártság élményének alapja, de mindez, az állóképpé sűrűsödő leírások sokasága utalhat valami másra is, valamiféle, a bestiálisan esetleges körülmények által kényszerített humánusra, melynek mélyén nincs több, mint a környezettel és az egymással való megbékélés szükségességének kényszerű belátása. A *Vad nyomozók* hiába tobzódik egyébként tragédiákban és borzalmakban, nemcsak az elveszettség, de a barátság könyve is. Egy emlékezetes helyen két olyan ember — szerző és kritikusa — barátságáról van szó, akik már órák óta párbajoznak a főnyelen, de olyan ügyetlenek és határozatlanok, hogy képtelenek megsebezni egymást (606). És a zárlat: ismét Borgest idéző képek a zsigeri realizmus ősforrásáról, a mosónőként vizontlátott, túlsúlyos Cesáreáról, akit nyomozóink csak azért találnak meg, hogy aztán eltemethessenek. Cesárea maga nem adja ki titkait, és „Sion” feliratú költeménye sem kerül szóba többé. De akkor mégis, miben rejlik a költészet, avagy a zsigeri realizmus lényege? „Ami komédiaként indul, annak titkosírási gyakorlat a vége.” (611) És ami egy kulturális univer-

zum enciklopédiájának, egy „végtelen periféria” leltárának indul, vagyis maga a *Vad nyomozók*, szintén egy rejtéllyel ér véget. Látunk egy négyszöget, kérdés: mi van az ablak mögött? Egy kifeszített lepedő. Ezután látunk egy szaggatott vonallal megrajzolt négyszöget. Kérdés: mi van az ablakon túl? A könyv itt ér véget. De talán, akárcsak minden találós kérdések ősenek, a Szfinx kérdéséhez hasonlóan ennek a kérdésnek is az a nyitja, ha a visszájára fordítjuk. Mert mi van az ablakon innen?

A végső rejtélyt mindenesetre „kisebb” rejtélyek, lényegében gyerekeknek szóló feladványok sora vezeti föl, melyek alapja mindig egy kör, benne egy kisebb körrel. Mi ez? A válasz: mexikói felülnézetből. Ugyanebből kettő, eltérő méretben: tükörtöjtést sütő mexikói stb. Ha ez a kulcs a későbbi feladványhoz, talán megkockáztathatjuk: az ablak mögött ötszáz ezer láthatatlan mexikói van, akiknek egykor közük volt, és talán ma is közük van az irodalomhoz. Egy egész, saját történelmében rekedt tömeg, amely olyan, mint a galegók népe abban a viccben, ami a könyv legsúlyosabb témáinak sajátos szintéziseként is olvasható. A nem különösebben örömteli tréfát a latin szólásokat puffogató ügyvéd, Xosé Lendoiro mondja el, miután egy mélyen allegorikus történetben beszámolt egy rejtélyes szakadékról, melynek mélyén a Sátán lakozik. Lendoiro túléli a találkozást, megöregszik, és beteg, miután elhagyta „a költészet, ez a rossz ribanc, aki álnokul követett annyi éven át” (562), meséli el a következőt.

Egy ember keresztülvág egy hatalmas erdőn. Szembejön vele ötszáz ezer zokogó galego. Emberünk megkérdezi tőlük, miért sírnak. Erre az egyik galego előlép: mert egyedül vagyunk, és eltévedtünk.

Ureczky
Eszter

Boldogok a nem- normálisok

(Jeanette
Winterson:
Miért
lennél
boldog,
ha lehetsz
normális?
Fordította:
Lukács
Laura.
Park
Könyvkiadó,
2013)



Jeanette Winterson majd' harminc éve a kortárs brit próza egyik legnépszerűbb, összetéveszthetetlenül eredeti hangú szerzője, magyarul azonban alig néhány műve olvasható. Eddigi tíz regényéből mindössze a napóleoni háborúk idején játszódó, mágikus realista elemekkel tarkított *A szenvedély* (Európa, 1998) és az Atlasz-mítoszt újraíró *Téher* (Új Palatinus, 2008) jelent meg, gyermekirodalmi művei közül viszont mindkettő napvilágot látott a General Press gondozásában

(*Gubancrom*, 2008; *Capri királya*, 2005). A magyar könyvkiadási gyakorlat tehát szinte inkább meseíróként jegyzi a posztmodern feminista és leszbikus prózát alkotó Winterson, míg például a tengerentúli angolszász nőirodalom élvonalát képviselő Margaret Atwood, a friss Nobel-díjas Alice Munro vagy Toni Morrison számos magyar fordítással dicsekedhetnek. Winterson világának közvetítése talán azért is merész kiadói vállalkozás, mert több, a mai brit kánont meghatározó írónőhöz hasonlóan (A. S. Byatt, Angela Carter), számos szinten olvasható, mitológiai és kultúrtörténeti utalásokkal telített regényeket ír, s ezek nem utolsó sorban kiemelkedő műfordítói teljesítményt is igényelnek. Több szempontból jelentős fordulat tehát, hogy a Park Kiadó idén megjelentette Winterson legújabb kötetét, amely egyben az író eddigi legerősebben önéletrajzi írása is, s talán éppen ezért lehet kitűnő kedvcsináló az író excentrikus univerzumához.

A *Miért lennél boldog, ha lehetsz normális?* könyvtárgyként is azonnal felkelti az érdeklődést, a cím és a borítófotón megje-

lenő strandlabda ugyanis egyaránt dombornyomós technikával készültek, s ezáltal tapinthatóan idézik fel a gyermekkori kísérletezés, világfelfedezés hangulatát. A képről a gyermek Winterson mosolyog ránk kissé megszeppenve, a háta mögött pedig egy tengerparti angol üdülőhely homályos látképe rajzolódik ki. Ez a színes-tapintható befogadási mód nagyon is illik az író szövegeihez, hisz valamennyi történetéből árad a Winterson védjegyének számító érzéki, szellemes, s közben tekintélyes kultúrtörténeti anyaggal zsonglörködő elbeszélői lendület. A *Miért lennél boldog, ha lehetsz normális?* mégis sokban eltér az írónőtől megszokott, csillogóan megmunkált felszínektől. Letisztult, fájdalmas szembenézés ez a személyes múlttal, az örökbefogadottság érzelmi vákuumával, nevelőanya vallási fanatizmusával, valamint saját szexuális különbözőségével. A szerző immár nem próbálja mesterien elvarrni saját történetének szálait, s éppen attól lesz hiteles, hogy néha elcsuklik a hangja, és hagyja kipukkadni a színes strandlabdát.

A múlt e tarka gömbjét még legelső regényében, az 1985-ös *Nem a narancs az egyetlen gyümölcsben* kerekítette önálló világgá, és rögtön be is söpört vele jó pár elsőkönyves szerzőnek járó díjat, sőt BBC-adaptáció is készült belőle. A *Nem a narancs* szintén Winterson gyermekkoráról és önállósodásáról szól, de alapvetően játékos, varázslatosan eltávolított nyelven igyekszik feldolgozni nevelőanya érzelmi örökségét, s e tekintetben a *Miért lennél boldog* a múlttal való szembenézés második nekifutásaként is olvasható. Mrs. Wintersonnak (véletlenül sem „Anyá”) „[m]éhsüllyedése, pajzsmirigybetegsége, megnagyobbodott szíve, a lábán soha be nem gyógyuló fekélye, valamint két pár műfogsora volt — egy matt a hétköznapora és egy fényezett »alkalmi« (7); és akinek vallási megszállottsága és szexuális elfojtása Jeanette fejlődéstörténetének alapmotivációivá válnak. Már a regény kezdőmondata jelzi a köztük fennálló antagonisztikus ellentétet: „Amikor az anyám dühös volt rám, ez pedig gyakran előfordult, azt mondta: — Rossz kiságyhoz vezetett minket az ördög.” Nevelőanya (akkoriban természetesen diagnosztizálatlan) bipoláris személyiségzavara teljes mértékben áthatja a család hétköznapjait, miközben egy olyan zárt pünkösdista vallási közösségben élnek, ahol vasárnap terítővel illik letakarni a tévékészüléket, a lét fő érdese pedig az, hogy kell-e majd műfogsor a túlvilágon. Mrs. Winterson emellett mániákusan gyűjti a Royal Albert márkájú porcelánedényeket és a konzerveket, Jeanette-et pedig rendszeresen azzal bünteti, hogy kizárja a házból, a gyerek pedig a küszöbön kuporogva tölti az éjszakát (Winterson több helyütt utalt már rá, hogy egész életét végigkísérik a mezsgyék, határok és küszöbök, és felnőttként sem tudja elviselni a zárt ajtókat). Amint aztán a felnőtté válás jeleit kezdi mutatni, szexualitása azonnal tabutizálódik (ahogy korábban kedvenc édességboltja is tiltólista került, mert két olyan nő vezette, akik Mrs. Winterson szerint „természetellenes szevedélyeknek hódolnak”). Jeanette másságán azonban sem a templomi káprédikálás, sem a háromnapos ördögűzés nem segít. A nevelőanya hasadt személyisége ugyanakkor egészen kivételes

nyelvi leleményességgel társul, például „»táptalajnak« hívta az iskolát, és amikor megkérdeztem, mi az a táptalaj, azt válaszolta, hogy olyan, amilyen a lefolyó lenne, ha ő nem hipózná rendszeresen.” (65) Jeanette huszonöt évvel később aztán felkutatja biológiai anyját, és meglepve tapasztalja, hogy mindkét anyjára szüksége van: „[é]szrevettem, hogy utálok, ha Ann bírálja Mrs. Winterson. Szörnyeteg volt, de az én szörnyetegem.” (261) Winterson egy interjúban (*The Scotsman*) ki is tér rá: „[f]urcsa, de a mai napig beszélgetünk. Továbbra is próbálom megérteni őt, és valami különös módon folyamatosan változik bennem a képe. A halál nem is akkora akadály, mint amilyennek tűnik.”

Az anyafigurák hiánya és ugyanakkor megsokszorozódása mellett a történet önéletrajziségének másik központi motívuma az irodalmi hagyományhoz való viszony, amit szintén megszállott megértési vágy jellemez. Ahogy József Attila is a szótár A betűjétől kezdett franciául tanulni, zűrös kamaszévei kellős közepén Winterson is az ábécé elején kezdve fogott hozzá az angol irodalom bekebelezéséhez: „Egy Miniben laksz, és amikor nem vagy éppen a Miniben, akkor a piacon dolgozol, hogy legyen pénzed, vagy iskolában vagy, minden egyéb esetben pedig az Accringtoni Közkönyvtárban olvasod az angol irodalmat A-tól Z-ig.” (143) — foglalja össze a különc kamasz helyzetét egy kedves tanára. Jeanette-nek valóban mindenféle útmutatás nélkül kell kiigazodnia a könyvek között, hisz a megrogzított irodalomgyűlölő Mrs. Winterson szerint „Az a baj a könyvekkel, hogy mire kiderül, mi van bennük, már késő.” (42) Nevelőanya mindeközben játszi könnyedséggel idéz fejből olyan szálligéket, mint „Bűn ő az ég, bűn a halott, bűn a természet ellen.” (*Hamlet*), és szemrebbenés nélkül képes felolvasást mímelve teljesen másként elmesélni a *Jane Eyre* végét (Jane Eyre elhivatott misszionáriusfeleség lesz). Jeanette tehát egyre csak olvas, s ahogy Marvelltől Coleridge-on át Gertrude Steinig emlegeti kedvenc szerzőit, bepillantunk kicsit a beérkezett író műhelytitkaiba is, és rábukkanhatunk a kortárs brit irodalom talán legszebb Shakespeare-metaforájára: „Tizenhat éves koromra az M-ig jutottam — Shakespeare-t nem számítva, aki ugyanúgy nem része az ábécének, ahogy nem szín a fekete.” (132) A lány ugyanazzal a fanatizmussal menekül a könyvekbe, mint nevelőanya a dogmákba, az ő szent örülete azonban nem beszűkíti a világát, hanem kinyitja. Egészen Oxfordig jut, ahol ő lesz a „munkásosztálybeli kísérlet” (163), s ahol olyan nőírók szövegeivel találkozik, akiknek addig a létezéséről sem tudott, úgy mint Doris Lessing, Adrienne Rich vagy Kate Millett. (E fejezetek hangulata áttételesen felidézi Virginia Woolf *Saját szoba* című esszéjét, melyben leírja, hogy még az egyetem gyeperől is letessékelt a gondnok, a könyvtárba való belépésről pedig egy férfi által írt ajánlólevél nélkül még csak nem is álmodhatott.) Wintersonban ekkortájt fogalmazódik meg saját *ars poeticája*: „El akartam szakadni attól a készen kapott elgondolástól, hogy a nők mindig »saját élményt« írnak meg — iránytűjük a megélt tapasztalat felé mutat —, míg a férfiak a makrokozmoszban mozogva átfogó körképet adnak.” (10)

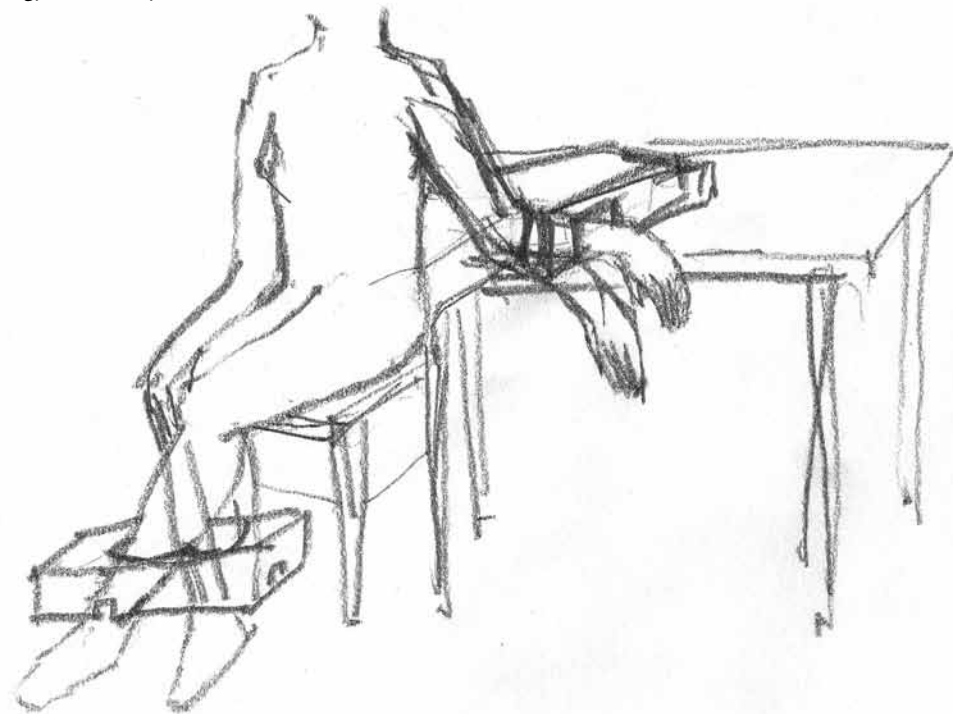
A nevelő- és irodalmi anyákról, apákról szóló emlékek felidézésének az is része, hogy Winterson gyakran saját szövegeiből idéz, s ez az önironikus intratextualitás sajátos nosztalgiát kölcsönöz a szövegnek. A belső idézetek lélektani tétje sokszor önmaga átértékelése, kritikus újraírása, például: „Miért a vesztéssel mérhető a szeretet?” *A testre írva* (179); egyébként épp erről a mondatáról nemrégiben így nyilatkozott (Huffington Post): „Ma is igazán csábító és gyönyörű mondatnak tartom, de már nem hiszek benne.” *A Miért lennél boldog?* legfőbb újítása az, hogy mer egyszerű lenni, és mágikus-mitikus fedőtörténet nélkül beszélni a szeretethiányról, az elutasításról, a magányról. Az énelbeszélő legelemibb testi-lelki szükségleteinek állandó megtagadása Dickens gyermekhőseinek sorsát idézi, elsősorban a nagy viktoriánus regényíró legéletrajzibb művét, a *David Copperfieldet*. A leplezetlen lélektani önboncolgatás árnyoldala az, hogy a könyvön túlságosan is érződik a terápiás beszédhelyzet szókincse és kimondásigénye, ami néha aprópénzre váltott freudizmus formájában bukkan fel („[n]eurózisaink emlékeznek” 185); de bizonyára lesz olyan olvasó, aki épp magasirodalmi „önsegítő könyv”-jellege (Könyvszibilla) miatt kedveli majd. Hasonlóan kétarcú jelenség a szöveg stílusának egyenetlensége (ezt már az író Adam Mars Jones is szóvá tette a London Review of Books hasábjain), amelyet hol vázaltszerű darabosság, hol látszólag indokolatlan kitérők jellemeznek. A történet elején szerepel például az író nőülővárosának leírása, amely a kelletténél hosszabbnak érződik, bár itt még azt gondolhatjuk, a wintersoni mágikus realizus kelléke lesz a manchesteri textilipar múltjára való kitekintés, a regény végéről visszatekintve azonban a fájdalmas emlékeket felfedni vágyó, közben önmagával küzdő elbeszélő megejtően emberi halogatása ez — bizonyára nem véletlen a T. S. Eliot előtti főhajtás, az *Átokföldje*-idézet sem: „Romjaimat védem e törmelékkel” (52, Vas István fordítása).

A szöveg tehát leginkább lélektani utazásként, Bildungként olvasható, ahol mások szeretetének és önmaga eredetének folytonos keresése egy olyan nő éntörténetét rajzolják ki, aki nem fél többé tőle, hogy akkor is szeretik-e majd, ha nem vonja be meséit csillogó-villogó wintersoni varázslattal. Az 1989-es *Csereznyeoltás* (*Sexing the Cherry*) például még kacagtató párhuzamot von a vallási és önéletrajzi megértésvágy között („A buddhisták szerint 149 út vezet Istenhez. De én nem Istent keresem, csak magam, és ez sokkal bonyolultabb dolog. Az Atyaúrstenről már nagyon sokat írtak, rólam viszont még semmit. Isten nagyobb nálam, ahogy anyám is, ezért akár sötétben is könnyebb megtalálni.”); a *Miért lennél boldog, ha lehetsz normális?* viszont képes giccsmentesen megfogalmazni olyan direkt, szinte banális mondatokat, mint „[é]n nem tudtam, hogy a szeretet folytonos is lehet”, miközben rekonstruálja annak az „elvesztett vesztésnek” (253) a történetét, amely egyszerre jelenti a hiányzó anyát és gyermek Jeanette feledésre, átírásra ítélt fájdalmát. Sok évvel később az immár híres írónőt egy szakítás döbbsenti rá e vesztések feldolgozatlanságára: „Váratlanul, hirtelen hagytak el — a különböző otthonvágyak miatt —, és ez felrobbantotta, majd

szikrázva végigégette a kanócot, amely egy befalozott nyíláson át múltam legbelsőbb szobáiba vezetett. A befakazott nyílás mögött pedig — mint levegőtlen barlangjában fulladozó remete — anyám várt.” (184–185) Winterson 2008-ban öngyilkosságot kísérelt meg, ami önpusztító hajlamaival való könyörtelen szembenézésre készítette: „Mindig kész vagyok leugrani saját életem tetejéről. Nincs ebben valami romantikus? Az alkotó szellem szilaj tomlása? Nincs.” (196) A regény vége felé aztán sorra veszi, hány történet szól a sebek és az identitás azonosságáról (Oidipusz, a Halászkirály, Tamás, Prométheusz — 251–252), majd a mitológiai után pszichiátriai szempontból is értelmezi helyzetét: „Ronnie Laing orvos és pszichoterapeuta, aki a hatvanas években divatba hozta az örülteket s saját magát, folyamatosan tekintette a tébolyt, amely vezet valahová.” (195) Ahogy az *Utazás a koponyám körülben* Karinthy is felveti, hogy az agytumor akár új szerv is lehet, Winterson szintén megkísérli új énje embriójaként olvasni összeomlását. Miközben folyamatosan kínozza az a bizonyos belső hang, amely „Mrs. Wintersonból és Calibanból volt összegyúrva” (199), elméje ép része jól tudja, valójában milyen egyszerű a diagnózis: „Én egymagam álltam fel, maradtam talpon, de szeretni nem tudtam megtanítani magam.” (212) Ebben az állapotban születik első gyerekkönyve, amelynek egyik szereplője egy ugyancsak hasadt teremtmény, a Kettéfűrészelt Lény, akinek „az egyik fele férfi volt, a másik nő” (198) E mesébe szublimált kettősségtapasztalat ismét a kötetből egyébként meglepően hiányzó irodalmi anyát, Woolfoot idézheti, akinek *Orlando* című regénye (e történet éppolyan önéletrajzi és játékosan-védekezőn eltávolított módon szól többek között a leszbikus szerelemről, mint a *Nem a narancs*) szintén egy hasadt lény allegorikus képében beszél a legmélyebb érzések alapvetően kettős természetéről: „A szerelemnek ugyanis, amelyhez íme,

visszatérünk, két arca van: egy fekete s egy fehér; két teste: egy sima és egy szőrös. Két keze van, két lába, két farka, minden tagja kettős, s egyik teljes ellenéte a másiknak. De oly szorosan egybefűződnek, hogy nem lehet szétválasztani őket.” (Szávai Nándor fordítása)

Éppen az ehhez hasonló áthallások és belső rímek végtelen játéka miatt lenne fontos, hogy Winterson többi remekműve is megszólalhasson magyarul, visszamenőlegesen is olvashatóvá téve ezáltal a *Miért lennél boldog, ha lehetsz normális?* alapkérdéseit. A fordítón bizonyosan nem fog múlni, hiszen Lukács Laura gördülékeny, pontos fordítása egyszerre érzékelteti az író humorát, műveltségét és lélektani árnyaltságát. Remélhetően a teljesebb magyar Winterson-életmű küszöbe is lesz tehát a kötet, amelyen túl vágyak, testek és történetek szerencsére sosem „normális” világa várja az olvasót, ahogy azt *A testre írva* elbeszélőjének kikacsintása is sejteti: „Bízz bennem, hisz történeteket mesélek.”



Egyszer én akarta írni a banalitás történetét, de az elhatározásnál tovább nem jutott. Talán volt néhány felkészítés, amit amire ideig-óráig igényt tartott, de lassan ezek is elhalványultak, és többé nem tudta felidézni őket.



Egyszer meg akarta írni a banalitás történetét, de az elhatározásnál tovább nem jutott. Talán volt néhány felkészítés, amit amire ideig-óráig igényt tartott, de lassan ezek is elhalványultak, és többé nem tudta felidézni őket.



Az okok keresésébe mindig is nagy energiákat fektetett. De egy ideje ott motoskált a fejében, hogy számára a hátrafelé tartó mozgás nem kiutalozható.



Kesernyés ízt érzett a számban, ahogy a diszinkció tudati műveletén fáradozott. Elő és elettelem, mondta. Akik megmaradtak, és akik már mincsenek vele.



Lemondott rólok? Vagy eszevesztlenül a rebrévé váltak az idő alatt, amíg eltelmet próbált adni nekik?



Meglehet, hogy regóta már csak egy helyben állok, jelentette ki különösebb meggyőződés nélkül, majd az iridnyok és támpontok jelentőségén kezdett gondolkodni.



Akiket elhagyott.



Hogy az erklem elmaradt, meg-szóka. Helyette jöttek új mondatok, másról, más viszony-rendszerben.



És azon, hogy ki lehet-e jelenteni a határozatlant, vagy ez megint csak önellenmondás.

