

zékeny megjegyzések megragadnak, a képek, látványok megelevenednek, az olvasók „[k]erek nagyítóikkal / büszkén kutatják a dobogó tájat, / a tekervényest”. A *Bábhasadás* versei szép darabok, ékes hasítékok, de valóban nem egyszerű közel kerülni hozzájuk, érteni őket.

A strukturáltság, rétegzettség azonban nemcsak az agy képében, az egymás mellé illesztett képvilágokban és a versen belüli megszólalásmódok, nézőpontok, fókuszathelyezések folyamatos mozgásában, dinamikájában figyelhető meg, hanem a kötet szerkezetében is. Ahogy már szó esett róla, a négy ciklusra hasított versvilág önálló, közel egyforma nagyságú (12, 13, 12, 13 vers), viszonylag zárt egységekre oszlik. Azért csak viszonylag, mert a képvilág jelentős, fent bemutatott része, a megszólalás módozatai, más-más hangsúlyokkal ugyan, de végigvonul az egész könyvön. Az egy részen belüli versek összetartozása azonban hol finomabban, hol látványosabban bontakozik ki. Deres Kornélia kötetében az első és a harmadik, továbbá a második–negyedik ciklus alkot párokat, szorosabb viszonyokat, de más szempontból az első kettő és a második kettő ciklus is párba állítható, így az elrendezésnek kevésbé íve, mint inkább kettős lüktetése, dialógusa van.

Az első és a harmadik ciklus tartalmazza a korábban már részletesen tárgyalt tömbszerű, rövidebb verseket, ezekben mintha a költő motívumainak, trópusainak, képzetköreinek kidolgozása történe. Az elsőben az agy területének, terepének bejárására, világgá szélesítésére, a tematika megalapozására kerül sor. A harmadik ciklusban — bár szintén sokat „vesztegel az agyvizekben” — inkább a különböző tudatállapotokra, az álomnak, a múltbeli élményeknek, az emlékeknek a feldolgozására vagy az agy egyéb — aggasztó — módosulásaira, mint például a demencia, fókuszálnak a versek. Itt kezdjük meg az evezést a „poshadt” „idegvízben”, az „időlevesben”, aminek nyílt teret és közvetlenebb hangokat a befejező ciklus ad. Az emlékek, a gyerekkor megidézésének versei (*Családi porció, Óvilág*) vezetnek át *Az utolsó huszonéves ősz* záróciklusba, ahol — ahogy az gyakran lenni szokott — az elmúlás, a halál felé tekintve válik fontossá, elrendezendővé a múlt, minél inkább előre, egyben annál viszsza is: *Garázsmenet* ez már.

A családta, a családtörténet eseményei, szegmensei tárulnak fel a múltból, a jövő pedig, mintha túllépne az egyéni életen és veszteségen, apokaliptikus és nyomasztó víziókban feszül szembe az egyéni sorssal; a romlott emberiség jelenének egyes következménye (mégiscsak vannak ok-okozatok) a pusztuló jövő. A következő részlet még inkább egy konkrétabb, jelenlegi helyzetre vonatkozik: „Ez a város nem az én babonám. / A Sötét kapunál seregek gyűlnek, kikent / feketében, rúsvörösben” (*Ráncgyár*), ám a *Halváros* bibliai képi-nyelvi elemekkel játszik rá a végítéletre: „Végül aztán eljön ez a halszagú parti is,” „[t]ömegek ülnek repülőre, indulnak délre,” „[é]s menekül mindenki, aki nyelveken beszél”. És az ezeket követő versek is bővelkednek hasonló utalásokban, a háborús helyzet, ostromállapot kimerevítésében, a biblikus hang és az emberiségre rótt büntetés,

a Földhöz béklyózó kárhozat véglegesítésében: „A gravitáció az atyához tartozott. Erősen tartotta / az embert, véres köldökzsinórként kötötte meg. / A bolygóhoz láncolta.” *A Felmenő* című záróvers pedig többes szám első személyben — ami viszonylag ritka a kötetben — „búcsúzik”, összegző gesztusokkal, három részben; az idősíkok összefonódnak ebben a lehetőségeket felmérő, egészen Gál Ferenc hangját idéző útmutatásban, ami végül már csak egy dologra törekszik: a túlélésre.

Míg a harmadik és a negyedik ciklust alapvetően az idő (*Időleves, Az utolsó huszonéves ősz*) határozza meg, az első két ciklusban inkább a tér dominál. Az elsőben az agy bolygónyi szervé való kiterjesztése, a bódéváros kiépítése, a nap- és évszakoknak, a különböző féltékéknak a bemérése zajlik, de már ebben a részben is ott bujkál a fehér szín az öregség, a halál, a létszorongás jelzéseként, a „fehér zaj” mint a létbe-feledkezést permanensen zavaró rezgés ott kezd ólálkodni a kötetben. A második ciklusban jelennek meg erőteljesebben a háború, az ostromállapot, a bunkervilág képei, itt kerül a versek előterébe a létezés szorongató mivolta, sőt traumája. A túlélés tematizálása mint egyetlen létlehetőség már itt, rögtön az első versben, a *Bunkerben* megkezdődik: „A szorongás végül megölte a színeket, mi mégis / túlélünk, programszerűen.” Keserű szigetek, traumaközpont, pánikoló ösztönén, felkészülni a legrosszabbra, „[p]ár éve fejből tudom a teendőket katasztrófa esetén,” — mintha az agy veszélyközpontjában lennének szüntelen riasztások és félelmek között. A ciklus azáltal válik még nyomasztóbbá — ne feledjük, gázálarokban ülünk —, hogy az első egységhez képest a versek kinyílnak, érezhetően sokkal személyesebbek az utalások, több a referenciálsan megragadható elem, terek, városok, országok tűnnek fel, közéleti eseményekre, közhangulatra reflektálnak egyes versek, versrészletek. Nemcsak a versvilág és a megszólalásmód változik azonban, hanem ezzel együtt a versek is megnyúlnak, a tömbszerűség helyett több versszakos, változatosabb formájú vagy rövidebb, számozott egységekből álló versek is találhatók ebben a részben. Ez a nyitottabb, személyesebb, a másik két ciklushoz képest fellazítottabb egység ezekben a vonásaiban a negyedik rész verseivel mutat rokonságot, s tematikusan is ott épül tovább az ebben a ciklusban még inkább „csak” szorongatónak, veszélyekkel telinek láttatott léthelyzet, amely a zárlat alkotásaiban már végállapotig juttatott, apokaliptikus formákat nyer, s ezzel együtt a túlélés is más, nyomatékosabb hangsúlyt kap.

A túlélés mint egyetlen létlehetőség és ennek visszatérő tematizálása talán azért lehet fontos, mert bár a Deres által közvetített világgállapot, a rémálomra, sci-fire, lepusztult külvárosokra, posztapokaliptikus víziókra hangolt látványok az emberiség, a bolygó általános képét, helyzetét mutatják, mégsem embertelen (ember nélküli), szubjektumok nélküli világ ez. A túlélés ezért, az értekek és az érzékenység, az értelem és az érzelmek, a múlt és az emlékek embere számára, tehát, mondhatni, személyes okok miatt, nem elhalasztható, nem elodázható. Be vagyunk huzalozva, hálózva a létbe, világba, ahogy az idegsejtek a testünkben, mindennel kapcsolatban állunk, mindennel

érintkezünk, még azokkal a dolgokkal is, amiknek létezéséről nem is tudunk. Ráadásul a homloklebeny nagy, kifejtett, „túlépített városrész” tele érzelmekkel. Mindez az emberi deformitás talán elegendő ahhoz, hogy valaki szavakba, képekbe, versekbe helyezze mindazt, ami nap mint nap, megállás nélkül áthalad rajta, ingereli, borzolja és mozgatja idegsejtjeit. Vesztegzár van, de a túlélés garantált.

KERBER Balázs

Testföldrajz

(Závada Péter: *Roncs szélárnyékban, Jelenkor, 2017*)

Závada Péter új verseskötete, a *Roncs szélárnyékban* mind nyelvi, mind szellemi értelemben izgalmasan illeszkedik az előző két könyv, az *Ahol megszakad* (2012) és a *Mész* (2015) világához. A kötetek, úgy tűnik, egyszerre jelentenek tudatos építkezést és teljes újrakezdést; tekinthetőek egy szerves folyamat újabb állomásainak is, ugyanakkor mindegyik egyfajta határozott szakítás is a már meglévő korpusszal. Az előző állítások, persze, sok szerző megszólalásaira lehetnek érvényesek, azonban Zavadát mintha különös nyugalanság jellemezné ezen a téren.

Az *Ahol megszakad* „klasszikusabb”, ugyanakkor a Parti Nagy-féle versbeszédén innen és túl is elhelyezkedő hagyományát látszólag megtöri a *Mész* szabadversekből álló, a kortárs fiatal líra hangját, pozícióját jobban megközelítő anyaga, ugyanakkor a két kötet szemléletmódja valójában több hasonlóságot rejt, mint amennyit a hangsúlyozottan különböző forma sejtetni enged. A *Roncs szélárnyékban* pedig mintha az *Ahol megszakad* és a *Mész* egy kevésbé feltűnő, csak áttételesen jelenlévő vonulatát erősítené fel.

Az új kötet egyik jól észlelhető motívuma — a szubjektum és a földrajz (tágabb értelemben a „külvilág”) cserélődése és gyakori egybemosódása, illetve a világ mint látványreprezentáció — már korábban is fel-feltűnt. Az *Ahol megszakad* második verse, a *Film helyett* épp azt illusztrálja, ahogy „film helyett” az „esemény” válik mozivá: „A híres részt, mikor vörösre vált, / és

már nem önmaga többé a sárga.” (*Film helyett*) A szöveg kifejezései („filmkocka-villogás”) hangsúlyozottan érzékeltetik, ahogy a „természetesként” tapasztalt látás „alkotássá” lesz, és egyben vetítés. Már az első kötetben előfordul, hogy a hétköznapi tárgyak, dolgok absztrahálódnak, mintha ezzel egy nagyobb folyamat aktív keletkezését jeleznék, egy tágabb perspektíva lehetőségét: „Lucfenyőnk volt — némán meredt az égre: / világító nyíl egy Kijárat-táblán.” (*Egyszer betört*) A *Mészben* az *Ahol megszakad* játékos felvetése egy végiggondolt koncepció alapját alkotja meg: a második kötet szövegeiben az olvasó néha úgy érzi, bonyolult, akadályokkal teli térben kanyarog, ahol egymásba épül a tárgy, az absztrakció, illetve megjelenik a szétszalazhatatlanabb, tárgyiasult absztrakció is, mely a „kint–bent” nehezen megfogható kettősségére hol egy épület képével, hol egy rajzfilm plasztikusságával igyekszik rámutatni. „Ülök a konyhában és elképzelem / hogy két irányból, fejlámpákkal / világitanak meg egy kérdést” (*Tabu (2)*) — olvassuk a *Mészben*, s ez egy konkrét (film)jelenet esélyét is magában hordja. Egyben mintha — részben a humor eszközeivel is — átrendezné a pozíciókat: az absztrakció megtekinthető jelenségként szerepel. Nem a matéria rejti magában az értelmezést, hanem az „értelmezés” lesz tereptárgy: „Ezen a sors-törésen át pont / rálátni a kedvenc szorongásod / homlokzatára [...]” (*Bűnjel (6)*) A *Roncs szélárnyékban* világában ez az érlelődő filozófiai alap még erőteljesebb, és a „testföldrajz” tényleges szervezőelemmé válik.

Egy klasszikusabb, „érzelemtelítettebb” versvilághoz való vonzódás is összeköti a három kötet beszédmódját, amit jeleznek az erősebben vagy bújtatottabban jelenlévő párkapcsolati témák, illetve olyan kedvelt, és Závada által revitalizált toposzok, mint a melankolikus elmúlás vagy az évszakok váltakozása. A beszélők mintha a versek változásával, az írás eltűnt idejével is számot vetnének. Izgalmasan reflektálnak egymásra a köteteket nyitó szövegek.

Az *Ahol megszakad* nyári kezdetére („Élek, s ez ritka alkalom. [...] E nyári kert az árnyaké.” — *Boldog óra*) felel a *Mész* első versének, az *Akinek mondanom kéne* felütése: „Hogy hideg voltál, mint a krémek. / Ez maradt meg abból a nyárból.” (*Akinek mondanom kéne*) A hidegség-motívum a *Boldog óra* „nemjövés”-szituációjára való visszautalásként is értelmezhető, illetve az *Ez maradt meg* reflektál arra, mi maradt meg az előző kötet beszédmódjából, hiszen a *Mésznek* egyik alapélménye a kényelmetlenség, a hűvösség. A „hő” motívuma szövegszerűen is gyakori. De a *hideg* reflektál arra az elméletibb, tárgyilagossabb, analitikusabb megközelítésre is, ami a második kötet sajátja. Egy kötetindító vers második soraként a következő részlet akaratlanul is a számvetés érzetét kelti fel az olvasóban: „Ez maradt meg abból a nyárból” — mintha a beszélő az írás „hogyanjáról”, az alkotást motiváló élmény és tapasztalat továbbvihetőségéről beszélne. A *Roncs szélárnyékban* felütése szintén utal az idő elmozdulására, illetve mintha az egész könyvet egy alternatív időlehetőség megtestesüléseként fogná fel: „Létezik egy part, ahol most néhány / perccel később van [...]” (*Hely az időnek*

időnek (1)) A kötet egy esély, egy „hely” lehet az időnek, a test — és a világhatárok újragondolásának színtere. Az új kötet tényleg „néhány perccel később van” a *Mész*hez képest, amennyiben az ott is jelenlévő, sokszor igen hasonló észlelések itt egy egészen más atmoszférájú konstrukcióvá állnak össze, és az említett tudati akadálypálya egyfajta mentális-geográfiai problémává alakul. A *Hely az időnek (1)* következő mondata („Ott már tudom, / hova fut ki ez az utca” — *Hely az időnek (1)*) is talán erről az újabb „állomásról” beszél.

Az új kötet idézett nyitóverse már motivikusan is erősen utal arra a szemléletmódra, amely a harmadik kötet jellemzője. A szöveg negyedik versszakának kezdete („Ott már tudom, hogy az órák bennem / öltének testet” — *Hely az időnek*) érzékenyen reprezentálja az elvont fogalmak és nehezen vizualizálható képzetek térré vagy anyaggá szervesülését a szubjektumban, azt az alapvetést, hogy a világ a szemlélőben keletkezik, illetve csak ott lesz érvényes. Ez a fenomenológiai látás igen közel áll Závadához, amint az Kiss Georginával folytatott közös beszélgetésükből is kitűnik.¹ Itt Kiss Georgina említi Rilke *Most hajlik az óra* kezdetű versét, és idézi annak második versszakát: „Semmi se kész, míg rá nem néztem, / a jövődök csöndesen állnak. / Érett a szemem, s úgy lépnek elébem, / mint a menyasszony, a tárgyak”.² Kiss Georgina rögtön az idézett szöveg után megállapítja, hogy „ez maga a fenomenológiai látásmód”.³ A *Hely az időnek (1)* című Závada-szöveg nemcsak filozófiai tájékozódásában áll közel Rilke verséhez, de az idő-motívum megjelenítése is hasonló. A *Most hajlik az óra* (Rilke) első versszakának vége (s *kezembem már a szoborszerű nap*) felmutatja azt a tapasztalatot, ahogy az óra ütésének érzékelése anyagiasítja, sőt létrehozza a beszélőben az időt; a nap tárgyasul. Épp úgy, ahogy Závada beszélőjében testet öltének az órák.

Áttételesen a fenomenológiai tapasztalatra utalhat a kötet címe is, mely egy torzított idézet Ibsen *Peer Gyntjének* viharjelenetéből. „Roncs a szélárnyékban, amott!”⁴ — kiáltja az ő, észrevéve egy süllyedő hajót. A jelenet különös, légies, tengeri környezete és az észlelés motívuma önmagukban rokoníthatók a *Roncs szélárnyékban* szemléletmódjával, azonban Závada címválasztása a teljes Ibsen-darab kontextusában is érdekes, hiszen a szubjektum kivetülése, az absztrakciók tárgyasulása a *Peer Gyntnek* is lényeges kérdése. „Ó, nem is egyszerű ez. / Én mindenben csak én vagyok, önmagam” — mondja a darab egy pontján Peer Gynt, akinek el nem gondolt eszméi és ki nem mondott jelszavai később látható formában, gombolyagokként és száraz levelekként jelennek meg, hogy szemrehányást tegyenek magának Peer Gyntnek. Az absztrakció, akár Závada esetében, itt is a környező világ anyagát, szervességét kezdi alkotni. A száraz levelek megszólalása („Jelszók vagyunk, / s vártuk, hogy a szád kimond. / S lásd, pusztulunk, / mint szélszakította lomb.”) stílusában is a *Roncs szélárnyékban* egyik poétikai előképének tekinthető. A kötet, úgy tűnik, reflektál is a drámának erre a részére, amikor a *Hely az időnek (3)* beszélője az ibseni szituáció fordítottját teremti meg: „Kimondának minket a szavak, / de

a torkukon akadunk. / Föltorlódunk egy megszólalás szűk / keresztmetszetében.” (*Hely az időnek (3)*)

A *Mész* és a *Roncs szélárnyékban* kötetek felütését az idő anyagosságának elgondolása is összeköti: az *Akinek mondanom kéne* című versben (*Mész*) a beszélőnek az idő tükrén kell átnyúlnia, hogy megérintse a megszólított emléket (akihez valójában beszélnie kellene); a tapasztalat, az emlékréteg megfogható akadályként szerepel. A *Hely az időnek (2)* meg is ismétli ezt a gesztust, csak ezúttal ellenkező irányban: a kéz a *jövő falára simul*.

A *Roncs szélárnyékban* verseiben az egyén(ek) teste, pozíciója rendszerint valami nagyobb, kozmikus vagy földrajzi térbe ágyazódik be, s ez a tér gyakran dinamikusabban változik, mint a benne tartózkodó test: „Megint mozdulatlanul fekszünk / egymás mellett, míg a bolygó / mágneses pólusai helyet cserélnek.” (*Elképzelem a madarak vonulását*) Gyakran támadhat olyan benyomásunk, hogy a „mély” és a „felszín” felcserélődnek.

Izgalmas a kötet teatralitáshoz és pátoszhoz való viszonya: a grandiózus testi-földrajzi kapcsolódások ugyanis nem ritkán ébreszthetnek az olvasóban mitikus, ünnepélyes képzeteket (ezt erősítik a direkt mitikus referenciájú szövegek is, mint az *Oidipusz* vagy az *Amphitryon el*), de a beszélő néhol mintha épp profanizáló szándékkal lépne fel. „Többé ne hívjuk égnek, ez csak a levegő / sirályok lakta héja [...]” — olvassuk az *Elképzelem a madarak vonulását* későbbi részében, és ebben bújtatott humor is érződik. Az említett kettősség érdekes feszültséget eredményez: a *Roncs szélárnyékban* mítosza egy tágasan profán világ képe.

A *Hipotermia* című versben a tenger és a száj képzete összemosódik: a fogak sziklálként tűnnek fel, és hullámszik körülöttnük a víz. Az álom ízeinek eltüntetése a reggeli fogmosás képét idézi fel, így egy hétköznapi történet mikrovilága kapja meg a földrajzi makrovilág jellegét. A tenger erősen távoli, kozmikus képe kapcsolódik aztán az utazás, az „ugrás” motívumához, az idegen földrészt idegen egének csillagjaihoz.

Az elme, az álmok poggyászként való konkretizálódása magába sűríti a kötet poétikáját, ugyanakkor emlékeztet a *Mész* világára is. Az a fogság-élmény jelenik itt meg, hogy az utazó magát is viszi a csomagokkal, tudata (és tudatalattija) is bőrrönd. Közben a testet szüntelenül áthatja a külvilág, és fordítva: a vers végén a két szerelmes teste összeér, mint „hajófenék / a tengerfenékkal”. A „kozmoszus” érzet általában is jellemző a szövegre és magára a kötetre: a beszélő játszik a messi és — messziségében — szürreális világok formáival, a távoli környezetek „megérintésének” élményével. A beszélő „idegen éjszakát” mond, vagyis az „óceán túlpartján” maga az éjszaka is más, az elemi tapasztalat is „más”.

¹ Lásd: „Semmi se kész, amíg rá nem néztem”. Kiss Georgina és Závada Péter beszélgetése a tárgyasulásról, SzIFOnline, elérhető: http://www.szifonline.hu/?cikk_ID=761. (Az utolsó letöltés dátuma: 2017. 11. 23.)

² A részlet Nemes Nagy Ágnes fordítása.

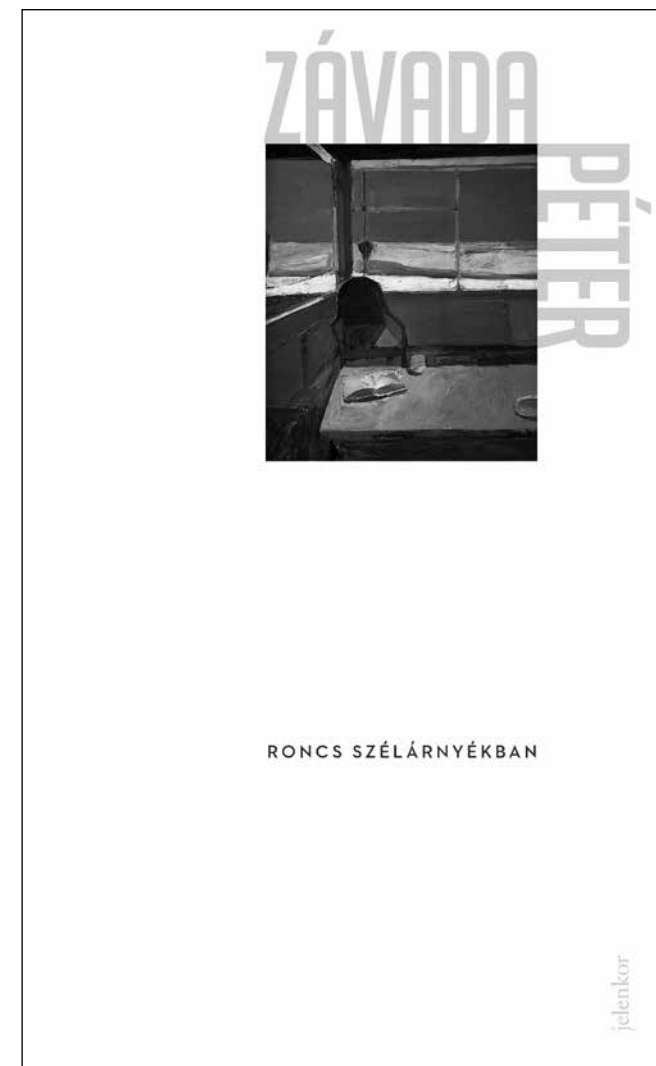
³ Kiss-Závada, I. m.

⁴ Az Ibsen-idézetek Áprily Lajos *Peer Gynt*-fordításából valók.

Az válik a kötetben atmoszférává, autonóm érzésvilággá, aminek ötletcsiráját már hordozta a *Mész*, például a *Virályok sijjogása* című szövegben, ahol a fürdőszoba világa a legtávolibb (és közelebb) mitikus-testi-biológiai-földrajzi asszociációkkal, térképésekkel találkozik. A test és a föld, a test és a nagy vizek találkozása egyszerre jelent könnyű áramlást, könnyű találkozást és valami nehezen látható, megközelíthető határt. A *Roncs szélárnyékban* beszédmódja mintha folyton jelezni próbálná, hogy az általa nyelvileg elért „földek” légiesek, és az érzékelés „finom” tartományában vannak. Ezt erősíti a mottónak választott Camus-idézet *A pestisből*, melyben az „agyrém” fogalma pozitív színezetet kap, és egy, az elmében dédelgetett földrészt utal, ahol a képzelődő „pótolhatatlan éghajlatot” teremt magának. A behunyt szem is az egyszerre elszigetelődő, mégis teremtő képzelet jele. A Camus-idézzel kapcsolatban is érezhető a kötet kettős jellege: a fantázia hozza létre a test és a kozmosz tényleges egyesülésének és felcserélhetőségének lehetőségét, illetve az új, álombéli kontinensek létezésének esélyét, de a versek közben mégis a fizikai környezet, az ébrenlét terének kiterjesztésére törekednek, amikor az egyént — egyébként meghagyva hétköznapi környezetében — kozmikus helyzetben mutatják.

A *Félbehagyni az ellipszist (1)* című szövegben a beszélő és párja Google Maps-en nézik magukat, de a beszélő megemlíti, hogy közben figyelik őket az űrben cikázó — és a helymeghatározást lehetővé tevő — satellitiek. Rejtett humor, hogy míg az *Elképzelem a madarak vonulását* szerint az ég a „levegő sirályok lakta héja”, addig itt a műholdak olyanok, „mint túl messzire tévedt / sirályok”. A kicsiből a nagy felé építkező vers „fordulata”, hogy végül maga a Föld válik hatalmas szemmé, melynek szivárványhártyáján a satellitiek krómézüst szárnya tükröződik. Amíg a vers eleje az „élőlény” percepcióját tágítja, addig a szöveg végén az égitest lesz élő percepció. De érthetjük úgy is, hogy a szemlélő szubjektum az, akiben a Föld látványa szemként testesül meg, aki humanizálja az „idegen” tárgyat.

A *Roncs szélárnyékban* verseiben többször felsejlik az a filozófiai koncepció — vagy megérzés — is (mely különböző formákban a huszadik századi irodalmi modernizmus gyakori problémája), hogy a vizuális percepciónak tulajdonképpen nem háttere a nyelv és a logika, nem a nyelv alkot elsődlegesen teóriát és összefüggést a látott képből, hanem maga a kép logikai vonatkozások nélkül — az elmélet. Ugyanakkor épp az intellektustól megfosztott kép az, ami aztán sajátos, autonóm értelmet és logikát kap. „A tenger szóttan kinyilatkoztatás. / Úgy mossa a köveket, / mint a parttalan gyász. / Alámerül a hold mérőónja” — olvassuk a *Primošten* felütését. A tenger — mint jelenység — kinyilatkoztatás. Később a beszélő ezt kérdezi: „De mit kérnek rajtunk számon / ezek a dombok?” (*Primošten*) Mintha a domb, a látott természet önmagában képes lenne ilyen intencióra, mintha a „dombnak” lehetne ilyen „értelme”. A *Kurzív lombok* ciklus második darabjában a beszélő szinte komikusan veti fel a már érintett problémát: „A hold meggyőz, érvényes állítás. / Fölfüggeszti a homály / folytonosságát.” (*Kurzív lom-*



bok) A nyelv az, ami utólag íródik bele a tájba, vagy mintha a táj lenne a diskurzusért: „Az erdő is csak azért van, / hogy beszélni lehessen róla.” (*Kurzív lombok (3)*)

Závada költészete nemcsak a látás „természetesnek” érzékelt folyamatát igyekszik alkotásként színre vinni, hanem általában a nem érzékelt, nem tudatosult élményrészeknek is erős jelleget tulajdonít. Az élmény, az idő múlása önálló minőség. A *Voluptas és Curiositas*-ciklus első versében a nyári délelőtt maga lesz érdekes, annak mozgása vizualizálódik, válik vizsgálat tárgyává: „Amit irigyek belőle, az a lendület, [...] hogy viszi valami kikenyszeríthetetlen / sodrás, és ez már önmagában is épp / eléggé megkapó.” (*Voluptas és Curiositas (1)*) Az a megállapítás, hogy a délelőttben „nem a tétovaság szétagolt formái / követik egymást”, arról tanúskodhat, hogy a beszélő itt más formákat lát, de mindenképp tartalmaz egy olyan háttérállítást, miszerint az idő anyaga vizualizálható. Az időnek lendülete van: az érzéki akció nem a cselekvésben nyilvánul meg, hanem a délelőttben; ez adja a beszéd igazi kedvét.

A ciklus második versében a távozó évszak szinte asszociálja a „kórházzöld székeket”: itt az idő természete lesz emberi léptékben érzékelhető, a hűvösség jelenik meg a könnyen elképzelhető tárgyi világban, és nem az absztrakció próbál a maga jogán „anyag” lenni, mint a délelőtt esetében. A ciklus legvégén, ismét némi komikus mellékízzel, megérkezik az „idő”, aki „mindenkit fölállít / a széksorok közt”. Itt, ezzel a hirtelen képpel, el is simul az említett poétikai ellentét.

A *széksorok* megidézik a *Voluptas és Curiositas*-ciklust megelőző *Oidipusz*-ciklust, mely a látással szorosán összekapcsolódó színház problémáját emeli a kötetbe. A vers felütése („Magad vagy a táj”) ezúttal az embert azonosítja a kozmosszal, és a szöveg talán a *Roncs szélárnyékban* egyik leglátomásosabb verse. Ezt indokolhatják az Oidipusz-mitosz kellékei, a mesés-mitikus elemek is (Szfínx, jós, karaván). Izgalmas a harmadik szakasz második versszakának zárata: „a láthatár szablyaélén / karaván vonul át.” A mitikus/mesés elem itt az elméleti konstrukció illusztrálására is szolgál: a szablyaél egyszerre vizualizálja a horizontot és annak átvitt, absztrakt jelentését. Lehet egy elvont jelenség látható anyaga (mint a délelőtt formája), de pontos kép is. Az *Oidipusz* második szakaszában található a *Roncs szélárnyékban* egyik legszebb versszaka is: „Te voltál az, te vártál / a suhogás árnyékában, / és az erdő tüdeje, / mint egy füledt madárház, / megtelt zsvivajjal.” (*Oidipusz* (2)). A madárház-hasonlat fel-fokozottsága és látványkeveredése furcsa, biológiai egyesülés is, mely sürített és ellentmondásosan tartalmazza a makro-mikro különbségeket.

A *Roncs szélárnyékban* utolsó, *Önmagukba visszatérő nyomok* című részében furcsa, sötét táj kezd nőni magában a beszélőben: „Földérintetlen erdők magasodnak / bennünk, elhallgatott fenyvesek / a hóhatár felett.” (*Madártávlat*) Itt mintha megváltozna a kötet optikája: nem annyira a makro- és a mikrovilág egybe-mozgása lényeges, hanem a benső tér táj volta, az, ahogy a benső tér önálló ismeretlenségként értelmeződik. A „hétköznapi-nem hétköznapi”, a „természetes-nem természetes” kérdése itt is felmerül: a nem tudatosult testbelső méretei, távolságai kísértik a beszélőt.

Závada Péter új kötetének erénye a végig gondolt és fantáziadús intellektuális háttér, az erőteljesen megalkotott atmoszféra, viszont néha épp ennek az atmoszférának a túlbujánzása vagy túlzott következetessége okozza a problémákat is. Az elméleti kérdések néhol túl erősen jelen vannak a szövegekben („és elcsúsznak egymáson / az észlelés rétegei” — *Oidipusz* (1)), illetve a mitikus-geográfiai látásmód kisebb képgubancokat is okozhat, mint *A kontinens nevének* egyes részeiben. Ám az is igaz, hogy épp az említett versben ezek a gubancok igen szépen is sikerülhetnek: „Szád szélén a mondatok lecsorognak, / mint a gondolatok vére”. (*A kontinens neve*) Bár a kötetvilág koherenciájának megteremtésére irányuló kísérletek üresjáratokat is eredményeznek, a *Roncs szélárnyékban* egyik legvonzóbb jellegzetessége a képzelettel párosuló filozófiai attitűd, a tájak, képek, mozaikok öröme. A vizuális motívumok ismétlődése és állandó

átfogalmazódása a verseket is egy nagy mozgás, nagy rendeződés részesévé teszi, ami biztosítja a többszöri, átértelmező befogadás lehetőségét. A kötet izgalmasan pozicionálja a szerző előző köteteit is; termékenyen olvastatja újra a valójában nagyon is szervelesen épülő, alakuló Závada-lírárt.

KRUPP József

Szelíd monstrum

(Anne Carson: *Vörös önéletrajza. Verses regény, fordította Fenyvesi Orsolya, Magvető, 2017*)

Sokszor leírták már, hogy a világlíra, különösen a kortárs költészet köréből rendkívül kevés magyar fordításkötet jelenik meg. A helyzet különösen olyan korszakokkal összevetve sanyarú, mint például a *Lyra Mundi* sorozatának két erős évtizede, a hetvenes és a nyolcvanas évek. Aligha tévednek nagyot, akik az elsődleges okok között gazdasági szempontokat sejtene. Hiszen egész seregnyi magyar költő képes vagy képes volna kiváló versfordításokat készíteni, ami az irodalmi folyóiratok hasábjain sokkal világosabban látszik, mint a könyvpiacra; az internet révén a nemzetközi folyamatokban való tájékozódás is sokkal könnyebb, mint akár csak egy-két évtizede. Annál inkább örvendetes, hogy a Magvető *időmérték* című sorozatában, melynek a most bemutatandó könyv már a tizenötödik darabja, szerephez jut a magyarra fordított költészet is — igaz, a 2016-ban indult sorozatban ez csupán a negyedik fordításkötet (Ilma Rakusa, Al Berto és W. G. Sebald könyvei előzték meg). Ezek a munkák a VersumOnline, „a nemzetközi líra online fórumának” szakmai támogatásával jelennek meg. Anne Carson *Vörös önéletrajza* (*Autobiography of Red*) című verses regényét pedig éppen az a Fenyvesi Orsolya fordította magyarra, aki 2015-ben elsőként kapta meg az internetes folyóirat Versum-díját Anne Sexton *Öreg törpeszív* című versének fordításáért. Fenyvesi, aki két saját verseskötetet tudhat a háta mögött (*Tükrök állatai*, 2013; *Ostrom*, 2015), valamint több szerzőtől jelent meg versfordítása, bravúrosan oldotta meg feladatát. A kötetet Krusovszky Dénes

vetette egybe az eredetivel, tőle származnak a jegyzetek és az utószó is. A könyv 1998-as, amerikai megjelenésekor jelentős sikert aratott, 1999-es londoni kiadása már olyan szerzők ajánlásával jelent meg, mint Susan Sontag, Alice Munro vagy Colm Tóibín.

Az 1950-es születésű, kanadai klasszika-filológus Anne Carson munkásságában nem válik el filológia az irodalomtól, költészet az esszétől. Filológusi figyelmének középpontjában a görög líra, kiemelten pedig Szimónidész költészete áll. Jelentős a műfordítói tevékenysége, fordított Szapphót és drámákat a görög tragikus triász mindhárom tagjától. A *Vörös önéletrajza* igen összetett mű, mely már-már szédítő módon teremt kortárs mítoszt az antikvitásból ránk maradt anyagból, és kapcsolja össze a töredékek problémáit a modern irodalom és filozófia megannyi elemével — miközben lendületes regényként olvasható. A Kr. e. 7–6. században élt kardalköltő, Sztészikhosz *Gériüonész* című művében, a mitikus anyagot lírai formában, de az eposz műfajához közelítve dolgozta fel. Quintilianus (Kr. u. 1. század) így jellemzi költészetét: „Sztészikhosz robusztus tehetségét megmutatja már tárgyválasztása is: rettentő háborúkat és híres-nevezetes hadvezéreket énekelt meg, s lírikus léte az epikus költészet súlyával is megbirkózott. Hőseit mind tetteikben, mind szavaikban a hozzájuk illő fenséggel ábrázolja, s úgy tűnik, még Homérosszal is kiállta volna a versenyt, ha tudott volna mértéket tartani; ő azonban tobzódik, erejét szertelenül elpazarolja, amit lehet kifogásolni, csak hogy ez a gazdagság féltelensége.” (*Institutio oratoria* [Szónoklattan] 10. 1. 62, Simon L. Zoltán fordítása) Ezt az érzékletes jellemzést sokáig szinte alig tudták ellenőrizni Sztészikhosz szövegein a filológusok, ugyanis 1967-ig¹ csak mintegy harminc idézetet ismertünk a szerzőtől, s ezek közül a leghosszabb is hatsoros volt. Innentől fogva azonban csak a *Gériüonész*-ből 78 töredéket tarthatunk számon.² Eredetileg legalább ezeröttszáz sorra rúghatott a lírai formájú, de epikus anyagot mozgó mű terjedelme, mely hatott a tragédiára és a vázafestészetre: 550 és 500 között hetven körüli a Gériüon ábrázoló vázák száma, amit a *Gériüonész* sikere is magyarázhat.³

Barrett és Page rekonstrukciójából kiderül, hogy Gériüon története — akinek neve Gériüonész és Gériüoneusz változatokban is ismert — feltehetően abban a formában szerepelt Sztészikhosznál, ahogy azt Apollodórosz *Mitológiájából*, Héraklész tizedik munkájának leírásából ismerjük.⁴ Anne Carson, mint könyvének prózában írt, esszézerű bevezetéséből (*Vörös hús: Mit adott Sztészikhosz a világnak?*) megtudjuk, szkeptikus a töredékek eredeti rendjének helyreállíthatóságát illetően, illetve legalábbis úgy látja, hogy továbbbrázható az a doboz, melybe az antik költő bezárta művének cafatokra tépett darabkáit. (9) Carson könyve felfogható úgy, mint a nagy részében elvesztett mű pótlása, modern protézise. Ebben Héraklész nem öli meg Gériüont, hanem szeretők lesznek. Gériüon pedig nem rendelkezik három felsőtesttel és hat karral, csupán a szárnya marad meg az antik ábrázolásokról.

A bevezetőt Sztészikhosz nagyrészt fiktív töredékeinek „fordítása” követi, majd három függelék: további antik szövegek⁵

Sztészikhosz Helené általi megvakíttatásáról, Sztészikhosz palinódiája, melyben visszavonja a Helenét rágalmozó költeményét, majd a történet filozófiai tisztázása. („1. Sztészikhosz vagy vak volt, vagy nem. 2. Ha Sztészikhosz vak volt, akkor vaksága vagy átmeneti volt, vagy állandó stb.”), 17) A könyv leghosszabb részét a negyvenhét fejezetből álló verses regény alkotja, ennek Carson a *románc* (*A romance*) műfajmegjelölést adta, míg a könyv egésze a *verses regény* (*A Novel in Verse*) alcímet kapta. A zárlatot egy Sztészikhorossal készült fiktív interjú jelenti, a magyar kiadásban ehhez járulnak Krusovszky Dénes jegyzetei és informatív utószava.

Az, hogy az elbeszélést Carson románcnak nevezi, egyszerre implikálja e műfaj költőiségét és két fontos tematikus irányát, a hősi és a szerelmi vonatkozásokat. Ha a negyvenhét fejezet Gériüon románc, akkor a könyv egésze Sztészikhosz regénye. A Carson teremtette történet nem mondható bonyolultnak. Az elbeszélés elején a kisiskolás Gériüont látjuk, akinek van egy bátyja és egy láncdohányos anyja (apja nem játszik fontos szerepet, azt tudjuk róla, hogy telenként minden második héten hokizni megy Gériüon testvérével, ilyenkor főhősünk — nagy öröme — kettesben maradhat az édesanyjával). Bátyja gyereként szexuálisan zaklatja őt. Tizennégy éves, amikor a nála két évvel idősebb Héraklészszel lesz intim kapcsolata. Elutaznak Hádészbe Héraklész nagyanyjához, meglátogatnak egy vulkánt. Később Gériüon a helyi könyvtárban kap állást, majd fényképész lesz, és elhagyja a családjá lakhelyéül szolgáló szigetet. Buenos Airesbe utazik, ott pedig elkeveredik egy szkepticizmusról szóló

¹ Az Oxyrhynchusi Papiruszok XXXII. kötetének Edgar Lobel-féle kiadásáig.

² A mű rekonstruálásához a mai napig meghatározó: D. L. PAGE: *Stesichorus: The Geryoneis*, Journal of Hellenic Studies, 93 (1973), 138–154. Sztészikhosz töredékeinek nagy, kommentáros kritikai kiadása 79 töredéket tart számon a műből. *Stesichorus: The Poems*, kiad., ford., komm.: M. DAVIES – P. J. FINGLASS, Cambridge University Press, Cambridge, 2014. (*A Gériüonész*: 5–83. töredék, kiadásuk: 100–121, kommentárjuk fordítással: 230–298.)

³ Vö. Joachim LATACZ: *Die griechische Literatur in Text und Darstellung, 1. kötet, Archaische Periode*, Reclam, Stuttgart, 1991, 340–349.

⁴ „Tizedszerre azt a feladatot kapta, hogy hozza el Gériüonész marháit Erütheiából. Erütheia szigete az Ókeanosz közelében fekszik, ma Gadeirának hívják. A szigetet Gériüonész lakta, Khrüszáornak és Ókeanosz leányának, Kallirhoének a fia. Teste három férfitestből állt, melyek derékban összenőttek, de lágyéktól és combtól lefelé ismét szétváltak. Bíborszínű tehenei voltak, melyeket Eurütió pástor legeltetett, őrizőjük pedig a kétféjű Orthosz kutya volt, Ekhiána és Tüphón sarja. Héraklész útnak indult, hogy megszerezze Gériüonész marháit; Európán keresztülhaladva tömentelen vadat ejtett, így ért Líbia földjére. Útban Tartészosz felé, Európa és Líbia határán utazásának emlékére két oszlopot állított fel egymással szemben. Miközben úton volt, annyira perzselte őt Hélios heve, hogy nyilával célba vette az istent. Hélios elámulat Héraklész bátorságán, és egy aranyserleget ajándékozott neki, melyben Héraklész átkelhetett az Ókeanosz. Erütheiába érve az Abasz hegyen ültött anyát. A kutya észrevette őt, és rárontott, Héraklész azonban buzogányával agyonütötte, sőt a kutya segítségére siető Eurütiónnal is végzett. Menoitész, aki éppen arrafelé legeltette Hádész marháit, hírül vitte Gériüonésznek a történeteket. Gériüonésznek az Anthemusz folyónál még sikerült utolérnie Héraklészt, amint a teheneket hajtotta; megküzdött vele, és egy nyílvesző halálra sebezte. Héraklész behajtotta az ökröket a serlegbe, Tartészoszba hajózott, és a serleget visszaadta Héliosznak.” (Apollodórosz: *Mitológia* 2. 5. 10; Horváth Judit fordítása)

⁵ A magyar fordítás („tanúbizonyosság”) itt kissé félrevezető, a „testimóniumok” terminust talán érdekesebb lett volna így fordítani: „források”.