



VÁLTOZATOK

Szent Sebestyén alakja a magyar lírában

SEBESTYÉNRE

„A homoszexuálisok védőszentje Sebestyén, tőle remélik, hogy a paradicsom kapujában fogadja őket és közbenjár az érdekükben” – írja a Dominique Fernandez a szép férfitest kultuszát szimbolizáló alakról, majd aprólékosan számba is veszi a téma képzőművészeti artikulációit.¹ 2000-ben egy brazil homoszexuális egyesület hivatalosan is védőszentté nyilvánította Sebestyént.² Nem ritka, hogy egy-egy szent hatóköre kiterjed a modern kor vívmányaira is (így lett például az internet és az informatika védőszentje Sevillai Szent Izidor), de Sebestyén funkcióbővülése hivatalosan el nem ismert, alternatív gesztus, melynek ráadásul erőteljes szexualmetaforikus és művészi-allegorikus töltete is van. A védőszent státusz megerősödésére az 1980-as évek AIDS-járványa is hatással volt: Szent Sebestyéntől ugyanis, aki egykor a pestis ellen nyújtott védelmet, az új pestis elleni védelmet remélték. Ebben a szellemben fogantak például Keith Harig közismert Szent Sebestyén-posztere (1984) vagy Ron Athley agresszív, az artaudi színház gesztusait idéző AIDS-performanszai (1994). Szent Sebestyén, ahogy Richard A. Kaye írja, valóban kortárs meleg mártírrá vált.³ Az alábbi tanulmány ennek az újristilizált szentnek a költői megjelenítéseivel, illetve a lehetséges queer olvasatokkal foglalkozik.

Sebestyén Narbo városában született, 283-ban belépett a római hadseregbe, majd Diocletianus császár testőrpapancsnokká nevezte ki. A keresztény érzelmű

férfi pártfogásába vette a hitük miatt üldözötteket, sikeresen térített, gyógyított, majd miután bevádolták őt a császárnál, az uralkodó numídiái íjászokkal kivégeztette. A kivégzés azonban nem sikerült, Castulus vértanú özvegye ugyanis meggyógyította a szentet. A felépült Sebestyén ismét a császárhoz ment, felhántorgatta annak aljas tetteit: ezután Sebestyént agyonverték, tetemét pedig a Cloaca maximába dobták.⁴ Sebestyén kultuszának igazi kidolgozója Szent Ambrus, aki a 118. zsoltárról szóló 20. beszédébe dolgozta bele a mártír történetét.

Mi tette vonzóvá Szent Sebestyént a melegek számára, és melyek azok a vonások, melyek ebben a diskurzusban működőképesek, sőt, beágyazhatók egy élénken alakuló és változó hagyományba?

a) az idealizált férfitest meztelensége – ez a koncepció a reneszánszban alakul ki, kezdetben a maskulin szépségesezmény, az inaktív ellenszegülés jegyében (Il Perugino, Il Sodoma, Botticelli), majd különösen a barokkban a férfifiaságot felváltja a meztelen fiútest, a védtelen kamasz egyre passzívabb képze, mely logikai ellentmondásba kerül a marcona testőrpapancsnoki funkcióval, mely a szent középkori ábrázolásait jellemezte. Ghirlandaio freskóján (1473) még felöltözve látható a Madonna jobbján, három nyíllal a kezében. Benozzo Gozzoli már 1465-ban izmos ak-

tot fest, de Sebestyén itt kifejezetten férfias, szakállas jelenség. Mantegna nyílzáporral elárasztott mártírja (1480) egy romos antik oszlophoz kötve jelenik meg, immár vérbeli antik figuraként. Sebestyén innen kezdve fokozatosan vált az örök ifjúság megtestesítőjévé: olykor sokkal inkább hasonlít Apollóra, Adoniszra, Endümionra, mint egy keresztény ikonográfától elvárt szentre. Il Perugino 1500 táján keletkezett legismertebb képe (Perugino összesen 11 Szent Sebestyént festett!) kitűnően példázza a szép test megkínzásának és a kontempláció mennyei nyugalmanak egységét: a meztelen testet csupán az ágyékánál fedi lepel, mely viszont profán módon akár a pénisz pótlása is lehetne. Az idillikus tájba és a szimmetrikus díszstruktúrába illesztett képet itt is az arány uralja, mely a legmagabiztosabb apollói szépség sajátja. A példák sokaságát gyarapíthatnánk itt Lorenzo Costa 1490-es kisfiú-Sebestyénjétől vagy Bronzino vörös lepelből kibontakozó ülő fiújától kezdve El Greco vagy Guido Reni alkotásaiig. A teljesen androgünizált vagy egyenesen feminim karaktert (Matteo Stanzione, Giorgetti, Nicolas Regnier) szintén átörökítik a modern képzőművészetbe, elég csak Gustave Moreau (1875) Sebestyénjeire gondolni. A maskulin változatra is számos példa akad Salvador Dalí festményétől kezdődően egészen Ricardo Canali 1989-ben festett St. Sebastianjáig. A mennybe tekintő extatikus szépség példája a meleg hagyomány toposzait aktiváló Anthony Gayton St. Sebastian című fotója is, mely a térdepelő, ágyékát leszámítva pucér, kisportolt testű fiatal szentet ábrázolja egyetlen gyomor tájt becsapódó nyílveszővel, alighanem Guido Reni értelmezését újraaktiválva.⁵ A fotó az erotikus akt azon stilsztikai markereit is megidézi, melyek élénk Caravaggio-, illetve Jarman-illúziókat keltenek a szemlélőben. E kép neoreneszánsz jellege vitathatatlan. A Pierre és Gilles néven ismert szerzőpáros 1987-ben készült St. Sébastien – Bouabdallah Benkamla című fotója⁶ a szentképek barokkos giccsességét aktiválja újra: a dekorativitás irdatlan stilizáltságában a tökéletes test is artefaktumként hat. A Sebestyén-kultusz meleg identitásképző erejét mutatja az is, hogy Yukio Mishima, a neves japán író Kishin Shinoyama számára Szent Sebestyénként állt a fényképezőgép elé, még hozzá a hagyományos reneszánsz és korabarokk struktúrák szabályai szerint, a leginkább Guido Reni világát megidézve.⁷ Guido Reni Szent Sebestyénje kardinális jelentőséggel bírt, legalábbis önéletrajza szerint Misima pszichoszexuális fejlődésére. A szentet extázis és mártírium, szodomozochisztikus ösztönzések és nyugodt szépség ellenpólusaival jellemzi: „A megfeszült mellkason, az ifjú feszes hasán, enyhén kicsavarodó csípőjén nem szenvedés, hanem valami mélabús, zenéhez hasonlítható gyönyör csillogása cikázik át. (...) A nyílveszők a feszes, fiatal, illatos húsba martak, szenvedés és eksztázis lángjai emésztik

el csakhamar a testet. (...) Azon a napon, abban a pillanatban, amikor a képet megpillantottam, egész bensőm reszketni kezdett valami pogány örömtől. Zúgott a vérem, ágyékom megduzzadt, akárcsak haragomban. (...) Kezem, öntudatlanul, olyan mozdulatba kezdett, melyre senki sem tanította. (...) Ez volt az első ejakulációm.”⁸ Misima Szent Sebestyén címmel prózaverset is írt, melyben Sebestyént részint a Guido Reni-festmény, részint antikizáló szoboreszmények (Antinous, Endymion) nyomán írja le, s az önveszélyes szépség halálra szántságát magasztalja.⁹ Kardinálisnak látja Magnus Hirschfeld megfigyelését, mely szerint épp a Szent Sebestyén-képek meleg kultusza okán jelenthető ki, hogy „a homoszexualitás eseteinek többségében, kivált a született homoszexuálisokéiban, a homoszexuális és a szadista ösztönzések szétválaszthatatlanul egybefonódnak”.¹⁰

Frederick Rolfe szintén Guido Reni bűvöletében írta meg 1891-ben publikált Sebestyén-sonettjeit. Montague Summers pedig Antinos and Other poems című versciklusában Sebestyén és Antinous alakját teszi közös kultusz tárgyává.¹¹ A Sebestyén-póz mint erotikus önportré-lehetőség már az 1900-as években divatos volt és nem csak a homoszexuálisok körében: Elisar von Kupffer költő és festő, a meleg irodalom egyik első kutatója szintén fényképezte magát ebben a pózban, ahogy a költő Jean Reutlinger is, de még Franz Kafka is tudósít róla naplójában, hogy Ascher nevű barátja számára 1911-ben Szent Sebestyénként kíván modellt állni. A Szent Sebestyén-póz máig divatos aktfotó-típus, mely a férfiszépség demonstrálásának öncélú akadémizmusát őrzi: erre jó példa lehet akár Aleksandar Tomovic 2007-ben a reFresh magazin számára készült fotósorozata Sebastien Moura sorozatszínészről.

Dunajcsik Mátyás Hazatérés Lisszabonból című versében a test hasonlóan sebestyéni kontextusba kerül, és egy ajtókeretbe ráamázott privát szentképként jelenik meg:

Állsz az ajtókeretben némán visszafojtva,
mint egy fény-átszögezte Szent Sebestyén.
Megtanítottál, hogy feleakkora ágyban
ugyanolyan kényelmes lehet a fekvés.
Régóta már, hogy ilyet nem csináltam,
gyermekkoromból az emlék feljön, elvész.

b) a férfiszépség mint önveszélyes vágygenerátor – a szecessziós szépség önkéntelen idolatriát kiváltó erővé válik, olyan misztikus képződmény lesz, mely ellenállhatatlan, leginkább a szerelemhez hasonlatos reménytelen vágyat gerjeszt, miközben a vágy tárgya önnön szépségének integritását mazochista kéjjel őrzi a megpróbáltatások és a mártírium közepette – ezt a modellt D’Annunzio misztériumjátéka és Debussy Sebestyén-oratóriuma reprezentálja. Ő volt, aki Szent

Sebestyén vértanúsága című művében a férfiszépséget az ellenállhatatlan homoerotikus vágykeltés szolgálatába állította:¹² a császár beleszeret Szent Sebestyénbe, ahogy a műben mártírhalált haló keresztény fiúk, Marcellinus és Marcus kínozója is saját áldozataiba, de vágyuk betölthetlensége miatt végeznek vágyuk tárgyával. Ez azonban a kínozó és a hatalmaskodó pogányok büntetése, ugyanis áldozataik a szenvedésben narcisztikus szépségük kiteljesedését látják. Az áldozat ellenállhatatlan szépsége valóságos provokatorként viselkedik, és kikényszeríti saját orgiasztikus halálát. Itt nincs hagyományos cselekmény és cselekvés, maga a fetiszizált szépség cselekszik és cselekedtet. A szenvedés gyönyörűségében a szépség maximálódik, olyan külsőt eredményez, mely ascenziót indukál. D'Annunzio drámája harmadik jelenetében a pogány univerzum bálványimádó rítusainak szereplőjévé kényszeríti magát a szentet. A császár önnön imádata féltett tárgyát bálványává változtatja, trónra emeli, földísít és rituális imádatban részesíti. Egy kitharát ad neki, és Orpheusként arra akarja rábírní, hogy Adónisz halálát és feltámadását énekelje meg. A feladat abszurditását Szent Sebestyén a húrok átharapásával fokozza. A valós és a rituálisan kitervelt analógia fontos szerepet játszik a darabban: Marcellinus és Marcus valóban analóg előképek lesznek, Orpheusz és Adónisz sorsa hasonlóképpen magában hordozza Sebestyén mártíriumát és megdicsőülését. Lengyel Menyhért különösen gonosz cikke a Nyugatban nem tud mit kezdeni a terjengős darab döntő hányadával, mely valóban nem hagyományos értelemben vett dráma, hanem reprezentáció, rítus. Magában a szerző jellemében keresi a hibát: „...egy percig nekünk is az volt az érzésünk, hogy valóban csoda történt: a Chatelet nem mutatványos hely, hanem templom s D'Annunzio becsületes író... Egy minden utat megjárt s minden vízben megmosdott ember, a zseni és a ravaszkodás különös vegyülete, a perfidia, perverzitás és égő, igaz érzés furcsa összefonódása most megtisztult, megszenteltetett, ég felé tartott hárfáján mennyei hangokon dalol s ami eddig sohasem sikerült neki, most Isten segítségével elérte: – tökéletes és igaz munkát hozott létre.”¹³ Az El Kazovszkij és Szikora János rendezésében lezajlott magyar ősbemutatóról (a Bábszínház kamaratermében) Rényi András írt elemzést: szerinte El Kazovszkij a késő antikvitás és a dekadencia homoerotikus szépség- és testkultuszának percepciója miatt „eleve túl közel van a darabhoz”, magánmitológiáját, „sivatagi balettjét” mégsem merete radikális személyességgel beleopni a darabba.¹⁴

C) a másság szépsége mint a homoszexuális sors allegóriája – Derek Jarman *Sebastiane* című latin nyelvű filmje¹⁵ továbbfejlesztette a D'Annunziónál

megismert vértanú történetének finom allegorizmusát. Magát a művet Dominique Fernandez „leírhatatlan pornó-kultúrgiccként” értékeli, melyben a „nyilukat Szent Sebestyénre lövő római katonák csak ürügyet szolgáltatnak a bágyatag meztelenség szadomazochista ábrázolásához”.¹⁶

Jarman lényegében a homoszexuálisok kitesztöttségét, mártíriumát misztifikálta: az elnyomás, a fegyelmezés, a destrukció képei a halálban oldódnak fel. A fájdalom szinte patológikus akarása, a mazochisztikus lelki beállítódás végletekig feszítése tipikusan meleg életérzésként jelenik meg, miközben a test szépsége a homoerotikus vágyat elhintve gyötri meg Sebestyén kínozóit. Jarman filmje egy Fellini *Satyricon*jának világát idéző orgiával indul, majd miután Sebestyén kereszténysége kitudódik, a császár egy eldugott provinciába száműzi, egy radikálisan homoszociális közegbe, egy katonai kiképzőtáborba, ahol némely katonák körül nyílt vagy latens vágyak feszültségtete izzik. A szicíliai tábor egyszerre dermesztően kopár, és egyszerre oázisa a férfivágyaknak. A szadisztikus centurio beleszeret Sebestyénbe, aki viszont elutasítja közeledését, erre az orgiasztikus kéjjel kivégezteti. A kivégzés egyszerre gyönyör a szentnek, és mámorosan perverz kéjgyilkosság Severus számára. A szépséges test veszte lényegében a homoszexuális zaklatáson áll bosszút, miközben maga is a meghurcolt homoszexuális vágyat jelképezi. Jarman filmjei a meleg szexualitás történetiségét és fejlődését ragadják meg az ókortól Shakespeare és Marlowe világán át a jelenig: e szekvencia nyitódarabja az 1976-os, a bemutató idején részint a homoszexualitás radikálisan nyílt ábrázolása miatt (beleértve a szexuálisan explicit részleteket), részint a kegyetlenség stilizálatlansága, részint pedig a keresztény szent homoszexualizálása miatt botrányt keltő alkotásként vonult be a filmtörténetbe.¹⁷ Steven Paul Davies pontosan látja, amikor a filmet kiemeli az „arty gay cult porno” kategóriájából és a meleg férfipsziché képzetvilágának allegorizmusait és dokumentálhatóságát látja bele.¹⁸ Kiemeli a főszereplőt alakító színész, Leonardo Treviglio nem mindennapi szépségét, de hibaként rója fel öncélú szerepeltetését és passzivitását. Ez a passzivitásnak látszó exhibicionizmus azonban a D'Annunzio-hagyomány felől nézve épp-hogy a karakter lényegi vonását jelenti. A latin nyelvhasználat Nádasdy Ádám szerint csak fokozza a stilizációt: „A stilizáltság netovábbja a *Sebastiane*, mely Szent Sebestyén viszontagságait (és gyönyörű testét) mutatja be egy római helyőrség fülledt légkörében, s ahol a szereplők mind latinul beszélnek – ami nem valóságshűbbé teszi a filmet, hanem ellenkezőleg: végképpen stilizálttá és túlfinomulttá.”¹⁹

d) a parodisztikus önreflexió gesztusa – Alfred Courmes 1935-ben keletkezett Szent Sebestyén című alkotása destruálja a hagyományos ikonográfiai struktúrákat.²⁰ A szent matróruhában áll, mögötte modern kikötő. Az egyenruha fétissé emelkedik, ahogy maga a kidolgozott test is az. A férfitest alul pucér, ágyékát a konvencióval ellentétben nem fedi semmi. Látványos péniszje különösen komikus kontrasztot alkot a tengerész egyszerre melázó és felkínálkozó felsőtestével. A nyilak csakis a pucér altestbe fúródva jelennek meg. Ezek a nyilak permanensen jelen vannak, a szexuális töltet képei, melyek nem fedhetők el semmiféle ruhával vagy stilizációval. A kikötői matrózprostituált emblematikus figuráját megidéző szent a testiség rabjaként jelenik meg, aki a testből sugárzó korántsem spirituális szépségét teszi közkincsé. A genitáliák kiemelésének ilyen fokú botránya végképp kilépteti a hőst a szakralitás teréből, leszámol az ambivalenciákkal, és szubkulturális kódok révén végletesen humanizálja a szentet. Pierre és Gilles 1994-ben megalkották A tenger Szent Sebestyénje című kompozíciójukat is, mely szintén az egyenruha-fétisizmust kapcsolja össze a bimbózó férfissággal. E csoportba sorolható pl. Rafaél Caudoro 1986-os San Sebastián című montázs, mely Bruce Weber egyik aktfotóját használja fel: Sebestyén itt mintha egy Calvin Klein-fehérműkampany reklámarca lenne. Pierre és Gilles 2009-ben újragondolta a Szent Sebestyén-témát: a mártír itt műanyag szuszpenzort visel, a testébe fúródó nyilak pedig a játéktermekből és kocsmákból ismert célba dobó darts-nyilacskák. Egy végletekig szennyezett környezetbe állított kidolgozott, artisztikus test szenvedése ez az elektronikus hulladékok kálváriáján. Ha műalkotásként nem is, de ponéknként értékelhető a Szent Sebestyén-tűpárna megjelenése is... Alan Hollinghurst *The Swimming Pool Library* című regényének egyik vezérmotívuma szintén a Szent Sebestyén-kultusból fakadó camp giccskészlet aktiválása.

e) az átpolitizált szent – ebbe a kategóriába az AIDS elleni harc heroizmusának művészi megnyilvánulásai tartoznak, pl. Ron Athey *Martyrs and Saints* (1994) című performansza, melyben egy agyon-tetovált, meztelen test várja a közönség, a szemlélő nyilait, hogy megbélyegezze és a halálba küldje. Athey a vért, azaz a testet a művész eszközeként kezeli, teljesen eltárgyasítva szolgáltatja ki a külső körülményeknek. Thom Gunn az AIDS-halált nem egyszer láttatja sebestyéni mártíriumként. Ebben a kontextusban Sebestyén részint védőszentként jelenik meg, részint a politika közönyét és a társadalmi kirekesztettséget, megvetést is jelképezi.²¹

E tendenciák folyamatosan jelenlévő irányulások, és kombinálódva is megjelenhetnek.

De mi a helyzet a magyar irodalommal, művészettel? Létezik-e a Szent Sebestyén-ábrázolások ambivalenciája, vagy beleolvashatók-e egy esetleges újraértelmezésbe a fenti stratégiák? Juhász Gyula 1924-ben írta Szent Sebestyén című költeményét,²² mely a hagyományos képzőművészeti ábrázolásokhoz igazodva a nyilazás perceit örökíti meg:

Nyilazatok: a seb rózsát terem,
Mely nyílni fog az örök kertbe fenn!

Nyilazatok: minden nyíl szárny nekem
Feléd, örök hazám, ó végtelen!

Nyilazatok: bíbor dísz lesz sebem,
Mely hirdeti: halálon győzelem!

Nyilazatok: kínom megszentelem
Isten vitéze én, az Úr velem!

Nyilazatok: én már emelkedem
Túl hegyeken és túl fellegeken.

Nyilazatok: koronát küld nekem
Örök Cézárom, égi jegyesem!

A mártír itt magabiztos hittel, és mazochista kéjjel biztatja gyilkosait a véres tett elkövetésére. Mintha Antonio del Pollaiuolo Szent Sebestyén mártírhalála című, a nyilazás aktusát mozgalmasan megörökítő képébe csöppennénk. Juhász a leírás, a képiség helyett azonban a hangot részesíti előnyben, mely a radikális imperatívusz iterációi mentén válik egyre extatikusabbá. Az utolsó strófa a D'Annunzio-féle legendaértelmezésre látszik utalni: az égi jegyesként megszólított örök Cézár világos utalás a földi császár erotikus vágyára, melyet az ellenállhatatlan, de önmaga pusztulásán örvendező szépség agressziója gerjesztett. Juhász metaforák egész sorozatával jut el eddig, azaz a földi realitás teljes égi átranzformálódásáig. A seb = rózsza metafora eleve jelöli a szépség perverzitását, mely önmaga idolatrikus pusztulására éppúgy utal, mint arra a gyönyörre, mely a mazochista fájdalmat virágba borítja. Pierre és Gilles radikálisan stilizált Szent Sebestyén-fotóján a fiú kezét hátravető kötélen helyén rózsák füzére ékeskedik: itt a metamorfózis azonnal képesül is, míg Juhász Gyula szövegében a majdani édenkert új, párhuzamos világának flórájaként, azaz ígéretként és hitbéli bizonyossággként jelenik meg. A test topográfiaja az édenkert topográfiaját veszi át: a nyilazás aktusa megnyitja a testet, akár csak a nászéjszaka szerelmi varázsa. A rózsaszimbolika erotikussága a szent androgün vonásait erősíti fel: a metafora a nőiség kitarulkozó gesztusait kényszeríti

ti rá. A nyíl = szárny metafora a nemtelenség anygali mivoltát jelzi, a bíbor dísz triumfusa a halálón aratott diadalt hirdeti, mely militáns metaforarendszert gerjeszt: az athleta Christi szerepkörét magára öltő szent teste mégis passzív marad. A lenyilazott test, a megölt szépség leglényege már az ég felé tart, az irracionális bizonyossággá lép elő, majd a katarktikus befejezés az egyesülést magát tematizálja. Juhász Gyula határozatos felszólítása analóg, összességében mégis fokozó struktúrát épít ki, mely a földi agresszióval szembeállító égi szépség ellenállhatatlan, perverz vágyakra készítő gesztusát mutatja fel.

Szinte hihetetlen, hogy az 1920-as években, a vers keletkezésének táján mennyire megindul a magyar képzőművészeti érdeklődés Szent Sebestyén iránt: a legkülönösebb festményt a homoszexuális arisztokrata művész, a szinte elfeledett Batthyány Gyula²³ alkotta meg: egy fához kötözött groteszkbe hajló androgün karakterű lenyilazott, önnön nárcizmusában megcsúfolt férfialak uralja a kép tereit. Minden egyes nyilvánvalóan piros, csatra kötött szalag ékeskedik, így jelezve a vért és a becsomagolt szenvedést: a mártírrekvizitumok ilyen feldíszítése nem egy itáliai templom ereklyegyűjteményében fellelhető. Batthyány ezt itt anticipációs gesztusnak szánta. Perlrott Csaba Vilmos és Korb Erzsébet Szent Sebestyénje egyaránt 1921-ben készült, Paizs Goebel Jenő immár 1927-ben önarcképét festette meg Sebestyénként, háttérben a budakeszi hegyoldal panorámájával, Czóbel Béla Enteriőr Szent Sebestyén szoborral (1928) című képe egy kultikus műtárgyról szóló bravúros metapoétikus fikció.

Berda József Sötétség című 1939-es kötetében szerepel a Szent Sebestyén százados²⁴ című költemény:

Nyílakkal sebzett tested
 áhitatra gerjeszt engem is, szomorú
 világfit. – Szentséggel telítődte,
 hogy ily fenséges halál végezte ki
 a te tündöklő fiatalságod.
 Méltán ragyog az oltárképen
 ki ily nemes alázattal áldozta fel
 hófehér fényben csillogó daliás testét!
 Szépséged ajándékozta oda annak,
 akibe szerelmes voltál: az Örök
 Fényesség Urának. – Vigyázz reám,
 légy a védangyalom, ifjú szent!
 Én már romlott vagyok, de ha szeretsz;
 vigasztald meg testem-lelkem s küldj
 jó álmokat reám, – így talán én is
 méltó leszek a vidám vértanúságra.

A Nagykovácsiban 1939 februárjában, a katolikus templom oltárán lévő bal, hófehér szélső faszobor ihletésében fogant költemény egy ellentét

konstituálásával indít: a mártír és a világi képezi ennek végpontjait. Ez a struktúra a versben kibillen a normatív rendszerből: a világi ugyanis a „szomorú”, a vértanúság pedig a „vidám” jelzőt kapja. Ez a finom ennalagé a csere lehetőségeit villantja fel. De milyen ok jogosíthat fel erre egyáltalán? A szépség imádata, illetve a szépség fenséges pusztulásának önelvesztő, de magasztos tragikumuma. Berda fiatal, tündöklő, daliás, hófehér testű Sebestyént szemlél az oltárképen: olyasvalakit, akit a reneszánsz-barokk hagyományok szépségkultuszának megfelelően ábrázoltak. A szépség odaajándékozásáról szóló mondat lényegében a Sebestyén egyetlen ragyogó konglomerátumként megjelenő pucér testére irányuló földi vágyak (a császár szerelme) ellentéte: a szépség fényessége az örök fényesség urával egyesül. Sebestyén teste az örök fény emanációja volt: aki beleszeretett, ellenállhatatlan vágy fűtötte kisugárzásának megtapasztalására. Sebestyén szerelme arra az örök fényre irányult, melyet maga is sugárzott: ez a radikális nárcizmus csak a halálban oldódhat fel, és büntelenségének jele az a közöny, mellyel a rá irányuló földi szerelemre tekint. A hívő–szent kapcsolat intimitása a kontempláció és a fohász narratíváját érvényesíti. Vagyis: mégis van átjárhatóság, mégis részeshülhetünk a viszonzott ragyogásból, de csak most, immár a mártírium után. A hívő saját romlottságára hivatkozik: Sebestyén teste makulátlan maradt a létezés mocskában, az eredendő bűn terhe ellenére egy olyan világ határán, mely a pogány hedonizmus és idolátria és az éledő kereszténység territóriumait jelenti. Sebestyéntől várja teste (!) és lelke vigasztalását, amennyiben létezik a hívőre irányuló szeretet. A vidám mártíromság lehetőségének felvillantása az analóg, megtisztító sors esélyeit is felvillantja. Persze, naivítás lenne feltételezni valamiféle keresztény értelemben vett megtérést: Berda ugyanis verseiben épphogy a testi szépség erotikus potenciáljának kiaknázásában látja a megtisztulás transzcendenciáját. Az Örök gyermek című versében ezt így fogalmazza meg: „én az Istennek legkedvesebb / gyermekei közé sorolom magam, ha nem hazugság / hogy szeretni s csókolni még mindig a legszebb érény / ezen az árva földtekén”. Szent Sebestyén a Berda-költészet ekkori horizontját figyelembe véve a szinte exhibicionista érzékiség megdicsőülésének lehetőségeit hordozza magában. A költemény fohászretorikája a Gyermekarc című Berda-szöveggel is párhuzamot mutat, mely az imát a „sóvár gyötrellemmel” hozza közös nevezőre, s a szépség kényszerítő erejét is belefoglalta: „e szépség térdreparancsol”. Berda számára Sebestyén egyszerre a mennyei szépség vágygerjesztő objektuma, és a test felőli megváltás lehetőségeinek hordozója, a hívő számára, aki egy alapvetően eretnek pogány szépségkultusz misztériumába beavatott, panteista vallás extatikus blaszfémian keresztül megtisztulni vágyó tagja.

Tözsér Árpád Sebastianus (mondja) című költeménye négy alakváltozatban is létezik, s noha ezek lényegében csak nüanszokban, főként paratextusaikban térnek el, mégis jól mutatják a Tözsér-versekre jellemző utókorrekciós, aktualizáló igényt:²⁵

Ne panaszkodj! Máskor más, most meg ez
adatott neked feladatként.
Börtön? Jó, de az ablak ad fényt,
s néha kikattan a földi retesz.

Élj, ahogy a szélütött hold neszez
csillagok hideg rostélya mögött!
Oly mindegy, most épp mi a börtönöd,
ne panaszkodj: máskor más, most meg ez.

S hallgass! Még szádban válogasd szét
a sírást s a csendet, s csak azzal érvelj,
hogy ne valld be, amit nem követtél el.
Most ez adatott feladatként.

A mártír-létben éppen az szép:
nyakadból esendőn áll egy fanyíl ki,
nyitva a mell, s a száj nem tud kinyílni.
Börtön? Jó, de az ablak ad fényt.

S ahogy a tekintet ki-kirepes:
a vers ablakán kihajolva
fölnyújtózkodsz egy égi sorba,
kikattan halkán a földi retesz.

S végül majd kikattan minden retesz,
és addig börtönablak ad fényt.
Most ez adatott feladatként:
ne panaszkodj! Máskor más, most meg ez.

A költemény narratív struktúráiról kialakult vitát a költő a 2010-es címváltoztatással (Sebastianus mondja) eldöntötte: önmegszólító, dialogizált formáról van szó tehát, mely a narrációnak drámai feszültségű lendületet ad. E tekintetben a költemény Juhász Gyula versének rokona, s e rokonság több más tekintetben is érvényesülni látszik: a repetitív struktúrák utalásosságában az az intermediális összefüggésrendszer működik, mely Pollaiuolo képével csábítja dialógusra a két munkát. Tözsér verse nem ekphraszisz, azaz nem műalkotás-leíró költemény a szöveg textuális értelmében: az ő verse Szent Sebestyént már a börtönbe vetve ábrázolja, azaz a végeredményben sikertelen lenyilázáson már túl, a végső halálos megkínzásban még innen. Maga Tözsér utal önvallomásában a Pollaiuolo-féle ihletésre: de e képet tulajdonképpen a szavak szintjén (ahogy azt az ekphraszisz műfaji kritériumai elvárnák) nem írja le: de mint absztrakciót, mint formastruktúrát, mint a nyilazás aktusának geometriáját jeleníti meg a versforma által. A versforma tehát előzménye annak, aminek tulajdonképpen teret ad. Tözsér

a spanyol glossza (glosa) nevű lírai versformán alapuló sajátos ritmikái artikulációt teremt: a klasszikus glosa rendszerint mottóval indít, melynek sorai a költemény meghatározott pontjain szabályosan, mintegy glosszázva, költői jegyzetekkel ellátva térnek vissza. A forma lényege tehát a homályból vagy a sötétből eljutni a fénybe, az értelemhez, a megvilágosodáshoz. Ez az út lényegében Sebestyén útja is. A homályos sokféleségből a csúcshatoló megvilágosodásig kirajzolódó háromszög pontosan Antonio (és Piero) Pollaiuolo 1473–75 táján festett képének látványos háromszögbe-zártóságát²⁶ idézi: a figurák elrendezése bámulatosan szabályos, a csúcstól Szent Sebestyén tekintete jelenti. Ha a versforma mikrostrukturális jellemzőit vesszük figyelembe, akkor az első strófa (mely Tözsérnél a glosánál kötelező mottó szerepében jelenik meg) egyes sorai a következő strófák záró soraiként jelennek meg, mintegy belső körre szerveződve, ahogy Pollaiuolo képén a fához kötözött mártírt állják körül kivégzői. Ezt a körsémát írja le maga a vers is, mely visszatér a fordított verssorrendű, szövegileg alig, jelentéstanilag jelentősen modifikálódott nyitóstrófába, de egy-egy versszak is körszerű az ölelkező rím miatt, ráadásul a strófák száma megegyezik az oszlopot körülvevő íjások számával. A vers önelemzését végző költő szövege is elárulja, hogy épp ez a kör foglalkoztatta a leginkább: „a lövöldöző katonák köre bezárja ugyan a fára kötözött Sebestyént, de annak az égre fordított arca-szeme mintegy jelzi a körből való kitörés lehetőségét, irányát”.²⁷ Juhász Gyula csak a gradációs ismétlést alkalmazza: a szöveg egyre magasabbra jut, egészen a megdicsőülés irracionális káprázatába.

A versben szövegileg olyan, látszatra vizuális allúziók jelennek meg, melyek a Pollaiuolo-képen éppen séggel nem is szerepelnek: „nyakadból esendőn áll egy fanyíl ki, / nyitva a mell, s a száj nem tud kinyílni”. A nyakon lőtt mártír Il Sodoma híres, 1525 táján keletkezett képét idézi, s így akár Tennessee Williams San Sebastiano de Sodoma című versét is játékba vonhatnánk. Il Perugino 1493-ban készült Sebestyénje (aki a Szent Szűz és Keresztelő János társaságában ábrázolja) szintén nyaksebből (is) vérzik. A börtönben ülő Sebestyén alakjához Bronzino ülő Sebestyénje is párhuzamul kívánczik: ez az ürügyes, kódolt homoerotikus jelentésekkel teli kép²⁸ azonban a hagyománytól eltérően nem tekint az égbe, hanem a képből tekint szemlélőire.

A nyilak jelképisége példaértékű: Sebestyén Bronzino képén egy nyilat fog, egy pedig a testébe hatol. Janet Cox-Rearick szerint ez kódoltan annyit jelent, hogy az ábrázolt fiú a homoszexuális aktus aktív és passzív szerepkörét is felvállalja: a behatolás tényének és a behatolás aktív lehetőségének áttételes ábrázolása a festő manierista tréfái közé tartozik.

Németh Zoltán a homoszexuális értelmezéslehetőségekkel kapcsolatban külön leszögezi, hogy Tözsér „verse nem kapcsolódik a Szent Sebestyén-mítosz ilyen típusú újraírásához, mert a szenvedéstörténethez, az agyonnyilazás utáni és a halálra kínzás előtti lelkiállapot megfogalmazásához csatlakozik”.²⁹ Maga a szerző nem ennyire kategorikusan elutasító, maga is érzékeli a tárgyban lappangó érzékiséget, mikor így vall: „Ha nem félnék a helyzet túlerotizálásától, azt mondanám, hogy a freudi fölöttes-én a Sebastianusként elképzelt, az aktuális tapasztalatok (lövöldöző katonák, irodalmi valóság, társadalmi lét, a megélt metafizika) által meghatározott születő (jövőbeli) énhez szól, azt próbálja alakítani”. Tözsér verse mindenfajta egzisztenciális létszorogottság körét megnyitja, s a vers széles ívű jelentésszóródása nem zárja ki egy ilyen olvasat lehetőségét sem. Akár szerepartikulációként, akár megszólaltatott portréként értelmezzük a szöveget, mindenképp az emberi egzisztencia csapdájaként értelmezhetjük a verset magát.

Maga a szerző hívja fel a figyelmet műve másik fontos inspirációs bázisára, Rilke Szent Sebestyén című versére, mely 1905 és 1906 közt keletkezett, amikor a költő Rodin titkáráként tevékenykedett: a Rilke-vers ekphraszisznak látszik, de a forrásról nem beszélhetünk teljes bizonyossággal. Tözsér Pollaiuolo képét sejtí a háttérben, ám a szakirodalom főként Botticelli Sebestyénjére gyanakszik.³⁰ Juhász Gyula verse mintha e Rilke-vers utolsó szakaszának ihletésében fogant volna („düljanak / pusztítói, rombolják e szépet”, Csorba Győző ford.). Mind Tözsér, mind Juhász verse felszólítással indul: Juhásznál az íjászoknak szól, Tözsérnél önfelszólítás.

A császár homoszexuális késztetése az agresszió révén nem tudta elpusztítani a szépséget magát, mert, ahogy Rilke írja, „zúg a sok nyíl rendületlenül, / s mintha ágyékából nőne mind ki, / ércesen reszket tolluk”. Vagyis a hüppallagé alakzatával élő költő az idegen anyagot beépíti magába a testbe, a szenvedő szépség szervességébe. E ponton a vers valóban Botticelli-ekphraszisznak hat: a létezés kinöveszti saját megtisztító fájdalmát, ez a fájdalom viszont nem a szépség pusztulásához vezet, hanem épphogy fokozza vágygerjesztő ellenállhatatlanságát. A Bronzino kapcsán emlegetett szexuálm-metaforikai értelmezés szerint itt nem behatolás történik, hanem épphogy a fordítottja: a maskulinitás szélsőséges demonstrációja. Sebestyén csodás életben maradása a szépség elpusztíthatatlanságának jelképe, egy metafizikai fordulat kezdete, a nagy felismeréspillanat: még nem érett meg a mártíriumra, az égi jeggyessel való egyesülésre. A börtön motívuma mindenfajta bezártság (testi, lelki, ideológiai, sőt poétikai) jelképe: a börtönablak fénye, a kikattanó földi retesz jelzi a kapcsolatot az éggel, a transzcendenssel. Fényt pedig a Hold ad: ha mindezt a rene-

szánsz Sebestyén-ábrázolásokat olyannyira befolyásoló antik előképekhez igazodva fogalmazzuk újra, Tözsérnél a börtönbe zárt Sebestyén szinte a szépséges Endümiónná alakul át.

Ha a vers szövegkontextusát is számba vesszük a Légygökerek című kötetben, a mű zömében antik versek közt kap helyet (Püthagorasz ipszilona ciklus). A Sebastianus után az örök sebtől szenvedő Amfortas alakja elevenedik meg A Szent edény szája becsukva című versben. A következő versben, az Efebosz a téren című cikluszáró költeményben egy „derékig meztelen, gyönyörű alakú fiú áll és üvölt”. A fiú erőszak áldozata lett: „Megerőszakoltál, barom, de legközelebb / én erőszakollak meg téged! A hajnal / rózsaujja dugattyúként jár ki s be / a kéjesen ocsúdó nap vöröslő fenekében”. Apollón kamaszokra (Hyacinthus, Cyparissus, Clarus stb.) irányuló szerelmi vágya (és agressziója) a visszájára fordul és groteszk kozmikus képpé alakul. A narrátor ezután visszalép a mába, és történeti távlatba helyezi az eseményt: „Az ókori köcsögök ábrándos arcú fiúkák voltak, / a szerelem szüneteiben verset olvastak, / s derékmelegítőt kötögettek szegény köszvényes / édesanyjuknak”. A szép ephébosz itt is erőszak áldozatává lesz, melynek kozmikus következményei lesznek, akárcsak Sebestyén-Endümiónpusztulásának.

A börtön nem pusztán a vers börtöne, mely magába zárja az entitást, hanem a testé is, melytől a lélek szabadulni vágyik. A Tözsér-vers varázsa épp abban áll, hogy a vers motívumai univerzalizálhatók: a sorai pedig elmozdíthatók, a világ átrendezhető, de a tehetetlen létezés folyamatosan önmagába fordul vissza. A vers ablakán keresztül látni rá az égre: ám mielőtt a vers e romantikus-misztifikáló felfogását érvényre juttatnánk, tudatosítanunk kell, hogy ez az ablak börtönablak, a megregulázott szavak és a csönd birodalma. Sebestyén nyakából nyíl áll ki: Il Sodoma pazar izomzatú ifja ott sérül meg, ahonnan a hang, a beszéd és a szükséges hallgatás elnyeri értelmét. Ha ezt a költői énről vonatkoztatjuk, vagy netán magára a poézisra, evidenssé válik, hogy a vágykeltő szépség legyőzhetetlen, bár ostromolható, kimondhatatlan, bár megsejthető. A versbe zárt én, a versbe zárt létezés és a létezésben elvérző vers pozíciói alternálnak egymással: hiszen a test éppúgy börtön, mint ahogy a földi lét maga a test számára. A száj nem tud kinyílni, állítja a költő: helyette a szem, a test ragyogása, az erotikus szépség beszél, és miközben minden (reménytelen emberi) szerelmet maga köré vonz, a legnagyobb szerelmet keresi. A fölemelt tekintet és a felnyújtózás Antonio Garcia Roldan 2005-ös Szent Sebestyén-fotóját idézi: a művész lényegében az úr szemének, az ég perspektíváját választja a magát sorsának megadó fiú ábrázolásához. Erre a tekintetre vágyott Sebestyén, és most ennek fényében fürdőzik.

Déri Balázs Ifjú befejezetlen mellképe című szonettje³¹ egy modell potenciális ábrázolás- vagy szereplehetőségeivel játszik el, a vers végül is a feltárulkozó szépség provokációjának megstilizálhatóságát problematizálja:

Lehetne Dionysos vagy Sebestyén,
lehet a bor szemében, vagy a vágy
nyilakra vagy szemekre, állhat ágy
előtt s karóhoz kötve. Pöre testén
se heg, se forradás, nyilak se. Máskor
apró csigákba fésült haja félig
arcába hull. A vállá tompán fénylik
az udvar holdjái vagy önmagából
a fény –, s kihívóan fénylik a melle:
örjögjön bakkhán, célozzon oda
nyíl vesszejével ajzott katona,
a testét adja. Választani kell-e:
az ártatlan s a rontó közti mezsgyén
akárha Dionysos, vagy Sebestyén.

A szerzői kommentár szerint a vers megírásának alaphelyzete a következő volt: „a hajdani Trefort-kerti Holdudvar sörözőben egy Caravaggio-képre gondoltam”.³² Ha Caravaggio alakját is belefoglaljuk az értelmezés lehetséges variánsai közé, akár a festő dilemmájának belső dialógusát is kihallhatjuk ebből a rendkívül erotikus szövegből. A szépség agressziójában is ott lakik a tisztaság, és az ártatlanságban a rontás lehetősége. Déri épp a Szent Sebestyén-motívumot hevíti a legérzékibbre, és teszi szexuálisan sokértelművé: az „ajzott katona” ennalagéja és a „testét adja” fordulatok regiszterközi átjárást képeznek. A vonalvezetés párhuzamosságokból indít (Dionysos – bor – ágy: Sebestyén – vágy a nyilakra – karó), a két figura attribútumait a szem és az érzékiség köti össze: Dionysos szeméből a bor mánora áraszt fényt, Sebestyén pedig nyilazó szemekre vágyik. Az aktív–passzív ellentét leképezése mellett az orgiasztikus megszállottság démoni ere-

je és a szadomazochista teátralitás megtisztító szakralitása is láttatja erővonalait. A test leírása maga elejti a Sebestyén-szálat, de a Sebestyén-történet negatívját képezve le („se heg, se forradás, nyilak se”): a hiány ezúttal a tökéletes testet jelzi. Illetve a feltárulkozó pőreség „elpusztításának” vagy megkínzásának lehetőségét. A mellkas fénylő ragyogásának leírása Rilke Apolló-torzójának áthelyezett arcát idézi: míg Rilkenél a hiányzó arcot a torzó pótolja, Dérinél az arc elhomályosul, akár egy Caravaggio-képen. A cím által jelzett befejezetlenség itt sem kelt értelmezhetlenséget vagy feltétlen fájó hiányt: a befejezetlenség válik alaptermészetté, feladja az ambivalencia rejtvenyét, enigmát konstruál. Rilke-utalásként értelmezhető az is, hogy a szemezés, a nézés is nyilakkal sebző erejét a szenvedés nyilaival egyenrangúsítja: ráadásul e nyilak iránya is el van bizonytalanítva. A szépséget szemlélő nyilakkal

A versben megjelenő ifjú Sebestyénként is „Örjögő bakkhán”, aki élvezetet lel az erőszak orgiasztikus tobzódásában, melyet saját szépsége, és általa az isten imádása vált ki. A vers végén a két szál ismét egybefonódik, és a nyitó struktúrához hasonlóan párhuzamosságok rendszerét kínálja, lehetséges allegóriákat (ártatlan, rontó) kapcsol történetileg kódolt nevekhez (Dionysos, Sebestyén), majd a záró sor lényegében visszatér a felütéshez. A festő választ, vagy az ifjú habozik eldönteni azt a viselkedési normát, melyet megcélzott, netán a fiút szemlélő alak próbálja meg számba venni az értelmezési lehetőségeket? Bármelyik narrációs helyzetbe is éljük bele magunkat, a férfiszépség erotikájának terepén találjuk magunkat: ez a nehezen kifejezhető téma az antik és a keresztény művészet egyik kezdettől közös problémája. Déri verse az átjárhatóság szonettje, mely végre kendőzetlenül ragyogtatja föl a közös pontot. ■ ■ ■

JEGYZETEK

- 1 Dominique Fernandez, *Szent Sebestyén, a védőszent = Uő, Ganüimédész elrablása*, ford. Tótfalusi Ágnes, Budapest, Európa, 1994, 159–164.
- 2 Eszenyi Miklós, „Férfi a férfival, nő a nővel!” *Homoszexualitás a történelemben, társadalomban és a kultúrában*, Budapest, Corvina, 2006, 150.
- 3 Richard A. Kaye, *Losing his religion. Saint Sebastian as contemporary gay martyr = Outlooks.*

Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures, ed. Peter Horne, Reina Lewis, London, New York, Routledge, 1996, 86–105.

- 4 Clemens Jöckle, *Szettek lexikona*, ford. Bangha Katalin, Budapest, Dunakönyv Kiadó, 1994, 318–319.
- 5 Anthony Gayton, *Sinners and Saints*, Kempen, TeNeues, 2005, 107.

6 Pierre et Gilles, *The Complete Works 1976–1996*, ed. Bernard Marcadé, Dan Cameron, Köln, Taschen, 1997, 203.

- 7 Gilles Néret, *HomoArt*, Köln, Taschen, 2004, 92.
- 8 Misima Jukio, *Egy maszok vallomásai*, ford. Fászy Anikó, *Nagyvilág* 38 (1993/10–11), 1045–1046.
- 9 Uo. 1046–1048.
- 10 Uo. 1046.

- 11 Gregory Woods, *Articulate Flesh. Male-homosexuality and modern poetry*, New Haven, London, Yale University Press, 1987, 28–30.
- 12 Vö. Rényi András, *Az önmagát ledöntő bálvány = Uő., A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*, Budapest, Kijarat, 1999, 219–233.
- 13 Lengyel Menyhért, *Szent Sebestyén vértanúsága. D'Annunzio misztériuma*, Nyugat, 1911, I., 1175–1176.
- 14 Rényi András, *Az önmagát ledöntő bálvány*, i. m., 232–233.
- 15 A film dvd-n is elérhető: Derek Jarman, *Sebastiane*, Edition Salzgeber, 2011. (D506)
- 16 Dominique Fernandez, *Szent Sebestyén, a védőszent*, i. m., 354. A Berliner Zeitung kritikusánál kissé cizelláltabban fogalmaz, a filmet a passiójáték és a softpornó közt lebegő szenzációs alkotásnak tartja.
- 17 James Cary Parkes, *Et in Arcadia... Homo Sexuality and the Gay Sensibility in the Art of Derek Jarman = Derek Jarman: A Portrait*, ed. Roger Wollen, London, Thames and Hudson, 1996, 137–145.
- 18 Steven Paul Davies, *Out at the movies. A history of gay cinema*, Harpenden, Herts, Kamera Books, 2008, 82–84.
- 19 Nádasy Ádám, *Körüliette angyalok*, Filmvilág 1994/5, 6.
- 20 Cecile Beurdeley, *L'amour bleu*, Köln, Taschen, 1994, 271.
- 21 Vö. Richard A. Kaye, *Losing his religion*, i. m., 98–100.
- 22 Juhász Gyula összes költeményei, szerk. Péter László, Budapest, Osiris, 2006, 640.
- 23 A festőről kardinális jelentőségű újrafelfedező album jelent meg: Molnos Péter, *Gróf Batthyány Gyula – Az elveszett Magyarország festője*, Budapest, Népszabadság Rt., 2007.
- 24 Berda József *összegyűjtött versei*, Budapest, Helikon, 2003, 190.
- 25 Az első változat Glossza címmel szerepel a Leviticus című kötetben, majd újra megjelenik a Finnegan halálában (2001), itt Sebastianus címmel, 2006-ban bekerül a Légyökerekbe és végül Sebastianus mondja címmel 2010-ben A vers ablakán kihajolva című gyűjteménybe. A vers szövegkritikai és kiadástörténeti aspektusait Németh Zoltán tanulmánya foglalja össze, mely a költemény elemzését is megkísérli. Németh Zoltán, *A népi lírától a posztmodern költészetig. Tözsér Árpád poétikái = Szerző – szöveg – olvasat. Irodalmi szövegek elemzése és ta-*
- nítása*, szerk. Bárcki Zsófia, Pozsony, Madách–Pozonium, 2012, 237–260. A versről konkrétan: 253–260.
- 26 James H. Beck, *Italian Renaissance Painting*, Köln, Könemann, 1999, 290–291.
- 27 Tözsér Árpád, *Satöbbi*: <http://www.szmit.sk/modules.php?name=News&file=article&sid=60>.
- 28 Janet Cox-Rearick, *A St. Sebastian by Bronzino*, The Burlington Magazine 129 (1987), 154–162. A Szent Sebestyén-ábrázolások szexuál-allegorikus értelmezései részint a behatolást jelképező nyilak, illetve az oszlophoz kötözött szent (lásd pl. Jacopo de' Barberi művét) fallikus szimbolikáján alapszanak.
- 29 Németh Zoltán, *A népi lírától a posztmodern költészetig*, i. m., 255.
- 30 Jane Davidson Reid, *Rilke's Sebastian and the Painters*, Art Journal 1967, ősz, vol. 27, 24–33, 39.
- 31 Déri Balázs, *Rétegek*, Budapest, Argumentum, 2010, 17.
- 32 Uo. 74.

Csehy Zoltán (1973): költő, műfordító, irodalomtörténész. Legutóbbi kötetei a Kalligramnál: *Homokvihar* (versek, 2010); *Hárman az ágyban. Görög és latin erotikus versek* (második, bővített kiadás, 2010); *Amalthea szarva* (versfordítások, 2012).