

# JELENKOR

## IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

- BERTÓK LÁSZLÓ verse 657  
ORAVECZ IMRE versei 658  
BALLA ZSÓFIA versei 663  
PÁLINKÁS GYÖRGY verse 665  
DARVASI LÁSZLÓ: Szerezni egy nőt 666  
PARTI NAGY LAJOS verse 672  
KOVÁCS ANDRÁS FERENC versei 675  
NÉMETH GÁBOR: Agave 679  
FRANKL ALIONA-ZEKE GYULA: A másik város (*Szarkofág – Szerelmi álmok – Magyarország – „felméne a mennyekbe”*) 682  
SIMON BALÁZS versei 690  
TANDORI DEZSŐ: „Alszom egy verset” (*Jovánovics György, N. N. Á. hajószobrai, minimalizmusok*) 692  
MÉSZÁROS SÁNDOR: Tandori, olvasó, napló (*kivonat*) 700  
KÁNTOR PÉTER verse 706  
MÁRTON LÁSZLÓ: Berliini évszakok (*Tavaszi Walpurgis-éjszaka: színház, börtön, háború*) 710  
TÉREY JÁNOS verse 714

\*

- GLENN GOULD leveleiből (*Barabás András fordításában, III., befejező rész*) 715

\*

- JULIAN BARNES: Gnossienne (*Gács Anna fordításában*) 743  
SZIGETI CSABA: A külső fordításról (*Én és az OuLiPo*) 751

\*

- KIBÉDI VARGA ÁRON versei 760  
GRECSÓ KRISZTIÁN: A szó ereje 761  
MAKAY IDA versei 764  
VÖRÖS ISTVÁN: Fehér karácsony 766

1999

JULIUS-AUGUSZTUS

TÓTH ERZSÉBET verse 769  
BOZSIK PÉTER: Két történet (*Böjtelő hava – Szent György hava*) 773  
MÉHES KÁROLY verse 779  
PETŐCZ ANDRÁS versei 780  
BACSÓ BÉLA: Az esztétikai fenomenalitása és az esztétikai  
észlelés 782  
RÁCZI PÉTER: A szöveg teste – a test szövege (*Pálinkás György  
Felhők könyve című elbeszéléséről*) 789  
MELIORISZ BÉLA versei 803

\*

HARCOS BÁLINT: O. I., anyám és én (*Oravecz Imre: Halászóember*)  
804

\*

KERESZTURY TIBOR: Kegyetlenül (*Szijj Ferenc: Kéregtorony*) 829  
FOGARASSY MIKLÓS: „Aljosa nem búcsúzik”, avagy az újabb  
Tandori-versek (*Tandori Dezső: Főmű*) 832  
NAGY BOGLÁRKA: A történelem 3B-s ceruzája (*Kovács István: A  
gyermekkor tündöklete*) 835  
GYÖRÖK EDINA: Következmény nélküli tettek (*Németh Gábor: A  
huron tó*) 838  
BOMBITZ ATTILA: Kaddis egy veszendő világért (*Sándor Iván: A  
szefforiszi ösvény*) 843  
KORCSOG BALÁZS: Honnan hová – (*Karafiáth Orsolya: Lotte Lenya  
titkos éneke*) 849

\*

### A Jelenkor postájából

N. HORVÁTH BÉLA levele 854

*Folyóiratunk a Baranya Megyei Önkormányzat,  
a József Attila Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap  
és a Soros Alapítvány támogatásával jelenik meg.*

**JELENKOR**

140,- Ft



# JELENKOR

XLII. ÉVFOLYAM

7-8. SZÁM

Főszerkesztő  
CSUHAI ISTVÁN

\*

Szerkesztők  
ÁGOSTON ZOLTÁN, NAGY BOGLÁRKA

Szerkesztőségi munkatárs  
DÉCSI TAMÁS

Szerkesztőségi titkár  
J. ANTAL ZITA

\*

A szerkesztőség munkatársai

BALLA ZSÓFIA, BERTÓK LÁSZLÓ, PARTI NAGY LAJOS,  
THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

\*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet  
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305.  
Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszbortéccal küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány  
(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/310-673),  
a Baranya Megyei Önkormányzat, a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány  
és a József Attila Alapítvány támogatásával.

Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.  
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.  
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál  
és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságnál (HELP) – 1900 Budapest,  
Orczy tér 1. – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a Postabank Rt. 219-98636/021-02809 pénzforgalmi jelzőszámra,  
illetve közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj az I. félévre 840,- Ft, a II. félévre 700,- Ft,  
egy évre belföldre: 1540,- Ft, külföldre: 3500,- Ft.

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

# KRÓNIKA

A SZEPTEMBERI SZÁMTÓL a *Jelenkort* főszerkesztőként *Csuhai István* helyett *Ágoston Zoltán* jegyzi.

\*

AZ ÜNNEPI KÖNYVHÉT keretében június 6-án a *JAK 90-es évek II.* címmel indította el hajóját Budapestről, a Lánchíd pesti hídfőjétől. Vitorlabontó beszédet mondott *Krasznahorkai László*, majd irodalmi útleírásaikat olvasták fel a következők: *Bence Ottó*, *Németh Gábor*, *Térey János*, *Vörös István*, *Zeke Gyula* és *Zilahy Péter*. A továbbiakban *Szerbhorváth György* és *Virág Gábor* írása hangzott el (előbbi a szerző, utóbbi *Nagy Gabriella* felolvasásában) majd könyvheti könyvek szerzői – *Borbély Szilárd*, *Grecsó Krisztián*, *Podmaniczky Szilárd*, *Varró Dániel* és *Zoltán Gábor* – olvastak fel műveikből. A programban szerepelt még irodalmi palackposta – közreműködött *Mucsi Zoltán* és *Scherer Péter* –, plakátkiállítás, könyvvásár, ragtime-koncert és tancos mulatság is.

\*

HOL A HAZA? címmel rendezett irodalmi felolvasóestet a Szépirók Társasága június 6-án a budapesti Merlin Színházban. Felolvastak: *Balázs Attila*, *Csaplár Vilmos*, *Ferencz Győző*, *Ferdinandy György*, *Grendel Lajos*, *Hazai Attila*, *Háy János*, *Kemény István*, *Konrád György*, *Kornis Mihály*, *Kovács András Ferenc*, *Kukorelly Endre*, *Oravecz Imre*, *Parti Nagy Lajos*, *Závada Pál*. Közreműködött *Vallai Péter*.

\*

MARTYN FERENC SZÜLETÉSÉNEK 100. ÉVFORDULÓJA alkalmából – mint azt előző számunkban említettük – három kötet – a *Helikon* Kiadó *Martyn* című albuma, a pécsi Művészetek Háza és a Jelenkor Alapítvány által kiadott *Levelek Török Lajoshoz*, valamint a Pannónia Könyvek sorozatban megjelent *Levelek Takáts Gyulának* – bemutatójára került sor június 9-én a Művészetek Házában. Az esten *Hárs Éva*, *Csuhai István*, *Tüskés Tibor*

és *Takáts Gyula* beszéltek az új könyvekről. – A Martyn Ferenc Alapítvány nagydíját életműve elismeréseképpen *Hárs Éva* művészettörténész, a Martyn Klára-díjat *Néray Katalin* művészettörténész, a *Kerényi János* és *Papp Béla* pécsi alpolgármesterek, illetve a Zsolnay-gyár által alapított díjat *Csenkey Éva* művészettörténész kapta. A díjakat *dr. Toller László*, Pécs polgármestere adta át június 11-én. – A festő emléktábláját a Toldi utcában *Bokor Béla*, a megyei közgyűlés alelnöke, a Káptalan utcában *dr. Ujvári Jenő*, Pécs alpolgármestere emlékező szavai mellett koszorúzták meg. Egyúttal néhány évi szünet után újra megnyitották a látogatók előtt a Martyn Ferenc Múzeum állandó kiállítási anyagát. – A pécsi Galériában *Keserű Katalin* válogatásában tizenöt képzőművész – *Almásy Aladár*, *Bizse János*, *Bocz Gyula*, *Dombay Győző*, *Geller B. István*, *Gerencsér Anita*, *Kálló Viktor*, *Kecskeméti Kálmán*, *Keserű Ilona*, *Kismányoky Károly*, *Lantos Ferenc*, *Martinszky János*, *Molnár Sándor*, *Szelényi Lajos* és *Szijártó Kálmán* – munkáiból nyílt kiállítás Martyn Ferenc emléke előtt tisztelegve.

\*

PÉCSI KIÁLLÍTÁSOK. A Pécsi Galériában június 1-től 6-ig a JPTE Képzőművészeti Mesteriskola kiállítása volt látható. – A fent említett *In memoriam Martyn Ferenc* című kiállítást június 10. és július 4. között látogathatták ugyanitt az érdeklődők. – A Pécsi Galéria július 11-től augusztus 22-ig a XVI. Országos Kispasztikai Biennálé anyagának ad otthont. – A Pécsi Kisgalériában *Nagy Márta* keramikusművész munkáit tekinthette meg a közönség június 4. és 20. között. – Ugyanitt június 24-től július 18-ig a SZO-BOR című kiállítás, július 22-től augusztus 29-ig *Baráth Ferenc* grafikusművész kiállítása várja a látogatókat. – A Pécsi Galériában szeptember 1. és október 3. között, a Pécsi Kisgalériában szeptember 2. és október 10. között a Kortárs Magyar Fotográfia 99 anyagai lesznek láthatók.



BERTÓK LÁSZLÓ

## *Feltűnően világos*

*Két férfi is ült ott. Ahhoz képest,  
ahol bejött, balra, a szomszéd  
szobában. Hangjukat nem hallotta,  
de a mozdulataikból látszott, hogy  
erősen beszélgetnek. A nyitott  
ajtón át nézte őket. Antik bútorok,  
rend, tisztaság. A fény a háta mögül  
ömlött. Feltűnően világos volt.  
S egyszer csak jobbról, a sarokból,  
de lehet, hogy a nagy fehér ajtón  
belépett a régi kedvese.  
S mintha nagyon várta volna már,  
széles mosollyal jött oda hozzá.  
Áradt belőle a szó, mindent egyszerre  
akart elmondani, hallani.  
Később balról egy másik nő is ott volt.  
Hármasban, hang nélkül beszélgettek.  
Talán ezért feledte el, hogy miről.  
Csak az örömré, az önfeledt  
kitárulkozásra (odaadásra?) emlékszik.  
De a nyitott ajtón keresztül  
megint meglátta a két férfit.  
„Azok ott mindent hallanak” – hajolt  
közelebb és suttogni kezdett. „Azok?  
Kicsodák? – nevetett a két nő. – Az nem  
ajtó, hanem tükrök.” Erre ébredt föl.  
Valaki éppen becsapta a ház kapuját.*

## Életkép

*Tűzifát aprítok.  
Visszaállítom a tőkére a hasábot.  
Mecéložom az első csapás helyét  
és elhibázom.  
Megint mecéložom  
és megint elhibázom.  
Megkezdődött a nagy elügyetlenedés.*

## A kölcsön törlesztése

*Nincs már más dolgod a világon,  
mint hogy apránként mindent visszaadj,  
amit kaptál,  
tarts hát szemlét,  
mérd fel a készletet,  
ütemezz be gyomrot, májat, szemet, szívet, elmét, tüdőt,  
élj okosan,  
légy fukar, kicsinyes,  
figyelj jól,  
hogy mindennel el tudj számolni,  
hogy ne maradj adós.*

## Az örömeire való képességről

*Ryokan, 18. századi japán költő  
évtizedeket töltött remeteként az erdőben,  
és szenvedett a hidegtől, a magánytól,  
az emberi tökéletlenségtől, az elmúlástól,  
de mindvégig élvezte az élet örömeit:  
a patak csobogását, a madarak énekét, a rizsbort, az alkonyt,*

*a héjából kibomlott gesztenye tapintását,  
az esőcseppek gördülését a leveleken,*

*de jó volna,  
ha én is sokáig meg tudnám őrízni e képességemet.*

## *Maxima*

*Ne figyelj folyton magad,  
ne keresgélj lázasan az egészségügyi lexikonban,  
ne szaladj orvoshoz,  
ne akard feltartóztatni a feltartóztathatatlant,  
ha újabb jelét fedezed fel magadon a hanyatlásnak.*

## *Téli klasszika*

*Hideg éjszaka.  
Hófedte háztető.  
A háztető mögött fenyőfacsúcs.  
A fenyőfacsúcs fölött telehold.*

## *Eltérő vágy*

*Európa költői többnyire a Közép-tenger melléki latin, görög térbe  
vagy Távol-Keletre vágynak,  
én Afrika, Amerika sivatagaiban,  
régében lehányatlott kultúrák,  
drámaiban lezajlott földtani kataklizmák  
még melegebb, még szárazabb, még pörébb színhelyein szeretnék élni.*

## *Az a nap*

*Tudod majd, milyen nap lesz,  
hideg van-e, meleg-e,  
esik-e, fúj-e,  
hányra hol kell lenned és miért,  
mit kell elintézni,  
kit kell felhívni,  
milyen ruhát veszel fel,  
mikor mégy el otthonról,  
mikor jössz haza,  
mit kell vásárolni,  
kinek van születés- vagy névnapja, ha van,  
mindent tudsz majd arról a napról,  
csak azt nem,  
hogyan haltam meg.*

## *Irodalom*

*Verseimmel mindig szemben úszom az árral,  
semmi küldetéstudat, útmutatás, lángolás,  
vagy posztmodern mutatvány, viccesség, csavar,  
földhözragadt, komor, érzelmes vagyok,  
és folyton panaszkodom,  
eszközeim pedig költőietlenek,  
ha vannak egyáltalán eszközeim,  
kritikusaim nem tudnak velem igazán mit kezdeni,  
olvasóimhoz nem jutok el –*

*Ungvárnémeti Tóth László, Tompa Mihály, Juhász Gyula, vegyetek fel klubotokba!*

## *Jövőkép*

*Végül nem lesz más,  
csak csönd és pislá fény,  
elcsöppenő orr,*



*hunyorgó szemek,  
reszkető kéz,  
a kő fehérje,  
fényképek nézegetése,  
próbálkozás a fiam gyerekkorának felidezésével,  
Steinbeck és Arany,  
pecsétes ruha,  
szutykos lakás,  
ragadó edények,  
fogatlan nyammogás,  
elcsorgatott étel,  
vizeletszag és bűz,  
tapogatózás, botorkálás a bútorok, a tárgyak közt,  
erőlködés, zihálás,  
kapkodás levegő után,  
és a mellkason valami nagy, nagy nyomás,  
mely össze akar roppantani.*

## *Halál*

*Csak átnyomnak egy vékony, fényes csövön  
a létből a nemlétbe,  
durván,  
de veszteségmentesen.*

## *Hátramaradó kedveshez*

*Mikor utolsót dobban szívem,  
és lefognak szemem,  
te behatolsz mindenbe,*

*beveszed magad az ágy támlájába,  
a ház tégláiba,  
a kerti rózsákba,  
a halottszállító autó nyikorgásába,*

*beköltözöl fölém a kőbe,  
a hegyoldal lefutásába,*

*az ég kékjébe,  
a rigók esti énekébe,*

*lakást veszel tölgyeimben az erdőn,  
a gombák kalapjában,  
a kakukkfű illatában,  
az őzek délutáni álmában,*

*ott leszel mindenben,  
földben, vízben, tűzben, levegőben,  
mindenhol ott leszel,  
mert én mindenhol leszek.*

## *Retrospektív*

*Milyen lesz eltűnésem után az utolsó előfordulási pont?*

*A kis házon tábla hirdeti, hogy eladó,  
áll üresen, elhagyatottan,  
benne, körötte csend.*

*Az udvaron se pázsit, se kutyák.*

*A bejárati ajtót még nem feszítették fel a tolvajok,  
de a rácsos ablakokat mind beverték.*

*Kintről elvittek minden mozgathatót,  
a kert felőli oldalon pedig már a kerítés egy részét is ellopták.*

*Látom majd ezt valahonnan.*

## *Most innen kétfelé*

Tandori Dezsőnek

*Föllépsz a létra új fokára.  
Egy kőlépcsőn lelépegetsz.*

*A létráról az almafára:  
ágak hálója, mint a necc,  
s benne te – ez 1:0, találat!  
S lépsz egyre följebb, feketéllik  
az esti tusrajz: ág-bogod.  
Az ég tetején merülve félig  
az angyalvatta ég, lobog.*

*Egy kőlépcső is vár a kertben,  
azon lépdelsz, hogy halld, amint  
madárnyelven beszél a tóba  
a feslett, nyelvet öltött rózsza.*

*A víz fényes zsilettje rólad  
lemetsz egy árnyat: arcodat.  
De csak egy szegény ördögöt  
látsz, s azt, ahogy lobot vetett  
egy fehér szárny: fölsistereg  
a foncsorvert tükör mögött.*

## *Sorodra várva*

*A horkolás, mely átszivárog  
a folyton elhűlő szobán,  
mint nyughatatlan, száraz ráspoly  
horzsolja föl az éjszakát,*

*a sötétet; mint egy vastag ujj,  
mely mohón a csendbe hatol.  
Reggelig még idegen hörgés  
dörzspapírjában alhatol.*

# A Bak jegye

Mamácska,  
    itt ülök,  
és írom ezt a régi  
műfajt, hozzád hasonlót  
(nem, ez udvariatlan):  
egy néked kedveset.  
Most arra várok, mondjad:  
ó, édes gyermekem.  
Én már csak  
tenéked vagyok az,  
és már csak erre várok.

Mint üvegkalitkába,  
mindent a versbe zárok,  
rímet kerülve, jaj, de  
az áradó zenét  
nehéz föltartanom, –  
vagy dobjam el felét?!  
Fenét.

    No nézd, de bátran  
írom e csúnya szót.  
De nem a szó csúf persze,  
hanem az indulat.  
Ezt írom néked én most,  
hogy tudjad, mit csinálok:  
várlak, várom nagyon, hogy  
fejemre tedd a foltos  
és áttetsző kezed,  
ötágú koronámat.

# A felolvasóesten

Gács Annának

Itt ülök és ezt hallgatom.  
Bigott, tárgyatlan bú, s egy öl.  
Madár csapzik, a versre un.  
A jambus blues-ba dőlve föl.



*Lenni semmi – majd úgy irok  
én is –, országos délbe', él-  
ni kell... A nyálból így lesznek nyirok,  
a költő cipőt húz, kefél.*

*Kinéz a nő a hóra, – írja.  
S egy vers bugyog szájába föl.  
A lét? Csak lé, ebédje zsírja.  
Képzavarban pirul, blöföl.*

PÁLINKÁS GYÖRGY

## *Inframince\**

*Viszontlátott lakásban ahol  
helye van a hazahozott moccanthatatlannak  
esték idején roppantja hátad  
ezen a képen ablakkeret vágta fényben a  
párkányon kizuhanó muskátlik rozsdája végképp  
egyél kedves baj nem érhet s egyenlő  
darabokban ahogy a szándék rendezné egygyé  
az elfoglalhatatlant a fulladásig félve  
hogy nélküled odaveszne mielőtt  
átkelne árnya valaminek inframince*

\* „közelebbit nem tudunk róla” – T. A.

## Szerezni egy nőt

Nem dicsekvésképpen mondom, de a mi földünk olyan, hogy gyakorta találunk rajta emberi maradványokat, hullákat vagy éppen csak gondatlanul elhagyott testrészeket. És valamiképpen kialakult az a jó szokásunk is, hogy mindenki számon tartja a maga halottját. Szánalmas, gyarló életünk ára ez talán, csak hogy belenézünk egy tetem arcába, akire a laktanya mellett, a homokbányánál vagy a veteményesünkben bukkantunk, és többé már nem feledjük a halál vicssorgását. Magam is találtam már hullát, nem is egyet, ám a legtöbbre Siposka Sípos lelt, a bolondunk, aki Palicsra is átjárt fürödni, pedig nem volt útlevele sem. Siposka Sípos egyszer fölfedezett egy tömegsír is, de ezt nem tekintettük érvényesnek. A tömegsír nem illett bele a mi szolid és túlzásoktól mentes versengésünkbe. Azért ennyire nem voltunk éhesek. És különben is. Siposka Sípos úgynevezett tömegsírjáról, mely húsz-huszonöt ember csontjait rejtette egy kukoricás alatt, köztük gyerekeket meg lovakét is, később kiderült, hogy Milenka Carica ősei temetkeztek oda.

Azon a kora tavaszon Milenka Carica emberei betévedtek a földjeinkre, összevérezték és leokádtak néhány gyalogösvényt, megsirattak néhány fűzfát, kubikgödrot, végül pedig megéreztek Baba Franciska hónaljszagát, aki a legszebb nő volt a környéken, és volt egy aranyfoga is. Baba Franciska volt az én szerelmem, rá vágytam, vele álmodtam, az ő árnyékát fényesítettem, az ő lábnyomát számolgattam elalvás előtt, az ő illatát lélegeztem, de ő csak nevetett rajtam. Sírtam, amikor megtudtam, hogy Milenka Carica emberei összenyálázták Baba Franciska szívét. A lányra Siposka Sípos talált. A berevaci homokbánya mellett kaparták el. Siposka Sípos, aki gyakran sétált arrafelé, azt mesélte, hogy egyszerre elvakította valami fényesség. Mintha tükörrel világítottak volna a szemébe. Először azt hitte, látomása van. Hunyorogva óvakodott a fényforrás felé, és közben azért imádkozott, nehogy Istenből találjon egy darabot. Így lelt Baba Franciska nyáltól fénylő bokájára, mely kilógott a földből, s a körmök szikráztak a lábujjain. Siposka Sípos kikaparta Baba Franciska hulláját, aztán, ahogy illik, keservesen megsiratta a lányt, majd pedig kitorpte az aranyfogát. Miután végzett, leballagott a kocsmába, fizetett boldog-boldogtalannak, és azt üvöltözte, ünnep van, jubileum van, mert az idén megtalálta a tizedik halottat.

Az embereknek jószerivel meglepődni se volt idejük. A második kör pálinka után berontott a kocsmába Baba Franciska. Kócos volt, a ruhája megszagatva, szép alabástrom nyaka csupa por, az arca sár és homok.

Egyszóval igencsak gyalázatosan nézett ki, habár melyik nő lenne az, akin nyomtalanul múlna el néhány napi tetszhalottság, ráadásul a hideg föld alatt, amikor a húsunkat kikezdi a férgek és a rágcsálók. Mindezek tetejébe a lány aranyfoga is hiányzott. Valójában nem a vágyakozás teszi tönkre az embert. Ha-

nem a megszokásokhoz való esztelen ragaszkodás, amikor el se tudjuk képzelni, hogy másként is lehetne az, ami van. Baba Franciska sikoltozva követelte Siposka Sípostól az aranyfogát, s közben fölborította a szerencséjét, levert a pultról néhány söröskorsót és pálinkáspoharat. Olyan szépen csinálta, hogy senki sem bánta az indulatát. Ám Siposka Sípos hajthatatlan volt. Úgy érvelt, hogy Baba Franciska szívét addig nyalogatták és harapdálták Milenka Carica lázas, ragacos homlokú emberei, míg az meg nem állt, vagyis ha fölhagyott a dobogással, akkor Baba Franciska sem élhetett már, márpedig van egy olyan, mindünk által tiszteletben tartott egyezség, miszerint a halottak értéktárgyai, ruhadarabjai a megtalálót illetik, mintegy jutalom gyanánt, ha tehát Baba Franciska nem volt életben, ő, Siposka Sípos jogosan törte ki a lány aranyfogát. Arról ő igazán nem tehet, hogy Baba Franciska később vette a fáradságot, és feltámadt. Gondolta volna meg hamarabb a Baba Franciska. Mérlegelt volna, például. Hiszen mindenki előtt nyilvánvaló, hogy a föltámadása után mennyire kiszolgáltatott az ember, gyakran meggyalázott és a húsáig kifosztott állapotban tér vissza a semmiből, amit halálnak is nevezünk, no és egyáltalán, mutatott ki Siposka Sípos a kocsma előtt porladozó kőfeszületre, gondoljon csak Baba Franciska arra az illetőre, akit Jézus Krisztusnak neveztek egykor, s néhány követője ma sem hívja másként, azzal is mi történt a föltámadása után. Siposka Sípos például úgy ítéli meg, hogy ha a Jézus Krisztus a keresztre való fölszögezéséig, úgymond, többé-kevésbé ura volt a helyzetnek és bírt némi befolyással a dolgok alakulását illetően, ez a föltámadása után már egyáltalán nem állítható, úgy tehát ha Jézus Krisztus halott marad, békében és boldogságban nyugodhatott volna a semmiben, amit halálnak is neveznek, a föltámadással azonban alaposan rontott a helyzetén, majd hogynem ellehetetlenítette magát, hiszen azóta, és ezt aranyfog nélkül is beláthatja Baba Franciska, folyamatosan szembesülnie kell azzal, hogy egyáltalán nem ura a helyzetnek, hogy nincs túl nagy, mondhatni alapvető befolyása a dolgok alakulását illetően, ezért aztán, beszélt egyre halkabban Siposka Sípos, tisztelettel megkéri Baba Franciskát, hogy ne sikoltozzon őneki, és ne hisztériázzon, és ne követelőzzön, és főként ne verjen le több feles poharat, az aranyfogát ő nem fogja visszaadni.

Mire Baba Franciska halkán, némiképp megrendülten azt kérdezte, akkor se adná vissza, ha Siposka Sípos pipacsot dughatna a combjai közé, ha kinyalhatná a napfelkeltét a mellei alól, ha halpikkelyeket ragaszthatna végig a gerincére, mire a fiú nevetett, s a fejét rázta, úgy látszik, nem csak Jézus Krisztus, de Baba Franciska se bír túl nagy befolyással a dolgokra a föltámadása után.

Azzal fölrikoltott, és kitáncolt a kocsmából.

Álltam a söntésre könyökölve, és ámultam félrebillent fejjel. Szívszorító, lírai jelenet volt. Csönd lett, mint az esztendő első hófúttá napján, amikor magányos farkas bámul be az udvarunkba. A nevem Wolf. Baba Franciska tekintete tétován körbejárt a kárörvendő vendégek gyűrött, ostoba arcán. A szép ugyan kiszolgáltatottabb, mint a rút, de a kiszolgáltatottságban is szép marad. Baba Franciska odaszédelt hozzám, és a karomba kapaszkodott a fogaival. Földszaga volt és féregszaga volt. A hajából, mint az idő, pergett a homok. Szép volt. Úgy szerettem, mint soha még.

Segítsen, drága Wolf!

Segíték, Baba Franciska, mert szerelmes vagyok beléd!

Úgy nézett, mint egy gazdátlan, szomorú állat. Angyal volt, semmi kétség. S talán ezért angyal lettem én is, ha ránéztem, ha csak rá gondoltam, ha megérintettem. A nagy szerelmekben az a csodálatos, hogy a szenvedély lassanként ahhoz hasonlatossá gyűr, hajlít és alakít bennünket, aki a vágyunk tárgya. Nem azért szeretem, mert olyan akarok lenni, hanem mert arra vágyom, hogy kiegészítsen.

Maga szerint is hiábavaló volt föltámadnom, Wolf?

Éppen ellenkezőleg gondolom. Én a szerelem híve vagyok, Baba Franciska, s mert nem hiszek a föltámadásban, úgy vélem, meg sem halhatott igazán.

Pedig én tényleg föltámadtam, szólt sértődötten Baba Franciska, és lehajtotta a pálinkámat.

Tudtam, hogy nem lesz könnyű Siposka Sípossal dűlőre jutni. Ami rögeszmém egyszer a bolondok a fejük kertjében elpalántáznak és gondolnak, szinte lehetetlen kitépni onnan. Ráadásul Baba Franciska aranyfoga tényleg szépen fénylett, s meg lehetett szólítani ukránul, cigányul, szlovákul és magyarul is. Siposka Sípos szökdécselve járta a vidéket, vígan dalolt, mutogatta a zsákmányát, s néha játékból egy kipeckelt pofájú birka szájába illesztette, s az állatot így hajtotta végig a falun. A kocsmá kőkeresztje előtt megálltak, ahol Siposka Sípos órákig röhögött a mutatványon. Tudtam, hogy hízelkedéssel és ígéretéssel semmire sem megyek, mert bár Siposka Sípos valóban bolond volt, azért ravaszabb volt nálam. S erősebb is volt, nagyobb is volt, egyszóval úgy tetszett, kevés az esélyem. Csak az adott némi reményt, hogy a természetemnél fogva kegyetlenebb és rosszabb voltam Siposka Síposnál. Ha nőni akar a fű, nőjön. Különben a fű is szerelmes típus, akárcsak egy halott. De míg a halottak a föld alá kerülnek, addig a fűszálak az ég lelógó hasában parázsló lukakat és hasadékokat tömik el. A fákról nem is beszélve. A tarkómat égette Baba Franciska vádló, könyörgő, szemrehányó tekintete. Angyal voltam, mert szerelmes voltam. Láttam, hogy nő a fű, hogy recsegve, ropogva forog maga körül az ég. És bombáztak is. Milenka Carica emberei véres szájjal énekeltek.

Aztán egy éjszaka eszembe jutott, mit kell tenni.

Hallgattam a bombázók moráját, szokás szerint. Még aznap éjjel összekapargattam a megtakarított pénzemet, fölfeszítettem a kocsmá raktárát, italt, cigarettát és kekszet vettem magamhoz, a feszület előtt pedig grimaszt vágtam.

Hova megy, Wolf?, kiáltott utánam barátom, a szél Baba Franciska elfúló, reszketeg hangján.

Dubrovnikba, szerelmem, fordultam vissza.

Nem hiszek magának, Wolf!

Jöjj, ha nem hiszed, szélbarátom!

Így történt, hogy a hosszú és fáradságos úton végig velem járt a szél. Beszélgettünk és dúdoltunk, feleseltünk egymással, néha dicsekvésbe fúlt a nap, néha együtt aludtunk. De csak azért érkeztünk meg Dubrovnikba, mert szerelmes voltam. Lázasan jártam a várost. Raguza üdvözölt. Az öregember a Prijeko utca egyik kőpadján ült. Nézett engem. Hosszú, sárga ujjaival dohányt sodort. Gondoltam, majd csak kiböki, mi furdalja az oldalát.

Te is lövted a várost, emberke?



Értettem a kérdés lényegét.

Nem lövöttem, csak sokat meséltem róla, mondtam neki. Bárhol és bármikor szóba hoztam. Tudja, öreg, az ember, akarja, nem akarja, végül olyanná változik, mint a történetei. Szerelem vagy árulás, néha egyre megy. Talán ez is egy betegség. Meséltem, öreg, arról, hogyan lövik és bombázzák, árasztják el kartácstűzzel Raguzát. Hogy megsebzik a kikötő kékjét. Aztán egy nap arra ébredtem, hogy nekem is lőporszagú a bőröm.

Az öreg szívta a cigarettáját, s néha bekapott egy szőlőszemet az ölében tartott tálkából. De nem volt foga, ezért az ínyével roppantotta össze őket.

A nevem Ivan Dubrovnik, mondta.

Wolf vagyok, bölintottam.

Kegyetlen embernek látszol.

Az vagyok, öreg, kegyetlen és ostoba. Szerelmes vagyok.

Az öreg most megfogott egy szőlőszemet, s maga mögé gurította. Kisvártatva fiatal lány hozta a tenyerében a gyümölcsöt. Ingatta a fejét, nyáladzott. A szoknyáját combtőig föltúrva hordta. Odalépett hozzám, s a számba adta a szőlőszemet, csak hogy megtudjam az életét. Soha nem éreztem ilyen édességet. Megtudtam tehát, hogy a lány Dubrovnik bombázása idején örült meg. Éva Dubrovnik volt a neve, és a bombázás óta nem öregszik, csak a nyálát csorgatja, és álmában beszél a tenger fölött megsebzett kékhez. Éva Dubrovnik nem az ágyúörgésbe, a becsapódó lövedékek robbanásaiba és a kőfalak fájdalmas recsegéseibe, és nem is a törmelék szorgos hullásába örült bele, hanem abba, hogy az apja teraszának udvarán álló kicsi faasztalon remegtek az ásványvizes poharak, amíg tartott a háború, azok a bombázások közti baljós szünetekben is remegtek. Éva Dubrovnik eszelősen bámulta őket, s végül egy véres, hajnali sikoltással kiszakadt az épelméjűek, bölcsek, okosok képtelen világából.

Kézen fogtam a lányt, az enyém volt.

Fizettem érte pénzzel és mesékkal Ivan Dubrovniknak.

Utaztunk aztán, mert sietni kellett. Ha a Nap felé néztem, jajgatást hallottam. Bolond volt Éva Dubrovnik, valóban. Útközben mégis megálltunk a jakulevói föltárásnál. Milenka Carica emberei figyeltek bennünket, de nem érdekelt. Ki tudja, hanyadik szakasza, menete zajlott a föltárásnak, melyet egy féllábú, csonka kezű angol irányított akkoriban. Nem volt könnyű dolga. Ha az ásatás keleti oldalán kimerülni látszott a föld, ha úgy vélhették a munkások, hogy a rétegek már nem tudnak újabb emberi sorsokról dalokat és verseket elzokogni, akkor a föltárás nyugati medencéjénél omlott le a fal, hogy az omlás mögül újabb barlang vagy hasadék torka ásítson rá az emberekre, s tudassa, rejt még csontokat, körmöket és hajcsomókat a mély. Álltam a jakulevói föltárásnál, bámultam a mesterségesen emelt dombokat, porkupacokat, és valahogy az volt az érzésem, hogy a munkálatoknak soha nem lesz vége. Abba sem lehet hagyni, és vége sem lesz.

Légy erős, Wolf, hirtelen ez a gondolatom támadt.

Éva Dubrovniknak most is csorgott a nyála, ahogy szóltanul remegve nézett. Ám a nyál színe a csillogó ezüstről egyre sötétebbre váltott, igen, tudtam már, vér színezte át Éva Dubrovnik nyálát, s ez pedig nem jelentett mást, mint hogy

tisztul az elméje, hogy oszlik a tudatát belengő jótékony sötét. Márpedig ha Éva Dubrovnik kijózanodik, fuccs a tervemnek. Egészen közel hajoltam az arcához.

Mi lenne, ha egyszerre mind föltámadna?, kérdeztem halkán. Láttam a lány szembogarán az arcomat tükröződni. Mi lenne, ha egyszerre mind itt állna, nevetne vagy bosszankodna, itt állna taknyosan, itt állna előttünk orrot piszkálva, éhesen és boldogtalanul?

Siposka Síposnak hívják, suttogtam. Egy nap holtan találta a mezőn a családját. Siposka Síposnak hívják, és a boldogság mellett döntött.

Éva Dubrovnik a fejét rázta hitetlenkedve.

Ült a halottak fölött Siposka Sípos, és azt mondta, azt híresztelte, hogy a vidék legboldogabb embere lesz ezután.

Úgy nevetett Éva Dubrovnik, mint a vízesés, kacagott, rázkódott a válla, és újra fényesen csorgott a nyála. Néhány nap múlva hazaértünk. Piszok a körmünk alatt, kóc a hajunkban. A lány engedelmesen követett, soha nem mondta, hogy éhes, nem panaszkodott, hogy szomjas vagy hogy zavarja barátom, a szél, mely folyton a nyomunkban járt, és a jakulevói föltárásról lihegett újabb és újabb fejezeteket a fülébe. Éjszaka értük el a falu határát.

Wolf vagyok, suttogtam a határjelző lábánál, visszajött Wolf, sziszegtem a rossz szagú sötétnek, mire a kutyák fölhagytak a vonyítással. A lányt a fészerembe rejtettem, száját kendővel kötöttem be, ne világítson a nyála. Már futottam is a szerelmem házához. Vérszag volt, halálszag volt. Baba Franciska ablaka sötéten, nyitva tátongott.

Nem vagy angyal már, drága Baba Franciska?

Elhagyott maga is, Wolf, zihálta bentről a szerelmem. Szeretlek, és csak téged foglak szeretni, nyűszítettem az ablaka alatt. De nem adtam föl a reményt. Reggel az volt az első dolgom, hogy mákot szórtam a számba. Siposka Sípos a kocsmá előtt ült, és az aranyfoggal játszott.

Mit akarsz, Wolf?, pislogott rám gyanakodva.

És én, a Wolf nevű emberke, aki kegyetlenebb és rosszabb voltam, mint ő, mesélni kezdtem neki. Minden szavam Éva Dubrovnikról szólt, ám óvakodtam kimondani a lány édes, nyáltól fénylő nevét. Siposka Sípos egyre merevebben nézett, a homlokán szétázott a gyűlölet penésze. Meséltem a dubrovnikai poharak csengését és remegését, meséltem a bombák sivítését, meséltem a szőlőszemek halk, halálos gurulását az évszázados köveken, elmeséltem a lány pattanásos vállát, aszott melleit, szárazon izzó, néma szemérmét, és elmeséltem neki a kést, amellyel Jakulevó után csókolózott. Hallgatott Siposka Sípos, mint a halottak, akik nem támadnak már soha föl. És ez nekem elég volt. Tudtam, jó úton taposom a szart. Siposka Sípos, legyen bár bolond, őrült, legyen az utolsó agysejtjéig háborodott, a kezemben van. Hatalmam van fölötte. Csak a szerelmem állapota aggasztott. Már az éji repülőzűgás sem érdekelt, nem kémlelte az eget, a sötétben úszó felhők lelógó, mocskos hasát. Baba Franciska beteg volt, mint az elfelejtett méz. Lefogyott és hullott a haja, a bőre megsárgult, és éjszakánként a berevaci homokbánya mézsfehér férgeiről dúdolt, akikkel még Milenka Carica emberei ismerkedtették össze. Ültem mellette, és sírtam.

A nevem Wolf, suttogtam.

Visszahozom az aranyfogadat, Baba Franciska.

Néhány nap múlva Siposka Sípos hosszan könyörgött, adjam oda neki Éva Dubrovníkot. Nem adtam. Átléptem a bolond árnyékán, vissza se néztem. Utánam szaladt, a karomat rángatta, megütött. Üvöltve követelte Éva Dubrovníkot. Meséltem tovább. Hagytam, hogy verjen, hagytam, hogy kínozzon, hagytam, hogy a számba átkozzon. Aztán elcsöndesedett, mint barátom, a szél, aki szeret a naplementében gyönyörködni, s ilyenkor abbahagyja az életét. Ült Siposka Sípos előttem, nézett engem. Végül az arcomba vágta az aranyfogát. Vittem a lányhoz, a fészerezemhez. Odaadtam neki Éva Dubrovníkot. Két bolond talált egymásra előttem, simogatták és csókolgatták egymást, meg nem mondja senki, aki nem ismeri őket, hogy örültek. Még aznap visszavittem Baba Franciskának az aranyfogát. A szerelmem haldoklott. Ajkaira galambfiók pihéjét helyeztem, s figyeltem, hogyan emelkedik el az ajkaktól. Végül sokáig nem mozdult a pihécske. Aztán az utolsó sóhajtás, melynek volt dallama, íve, története, értelme, egyszerűen az utolsó sóhaj, melynek volt még kiterjedése, egészen föl, az ujjaim közé emelte a pihét. Fölemeltem a fejem, s nem tudom, miért, de Milenka Carica jutott az eszembe.

Másnap reggel a faluban, mint a mérge, szétszivárgott a hír. Siposka Sípos nem örült többé. Kijózanodott. Vagy inkább megvilágosodott. Benőtt a feje lágya. Végül is mindegy. Még akkor is, ha megjátszotta az egész örültséget. Magam is láttam, mint táncolt végig Éva Dubrovníkkal a falu főutcáján, kart karba öltve. Fecskét fogott a lánynak, birkát áldozott neki. Nem sokkal aztán, hogy Baba Franciska sírját megástam, s a berevaci homokbánya mészfehér férgeinek hírnökeit eltapostam, jött az újabb hír, hogy Siposka Sípos megint halottat talált. A halott az a lány volt, akivel Siposka Sípos a napjait töltötte. Úgy mondták az emberek, Éva Dubrovník a neve. Kérdeztem a kocsmában, miből gondolják, hogy Siposka Sípos nem bolond többé. Azt mondták, keservesen zokog a halott lány fölött, és könyörög neki, hogy ebbe a világba ne támadjon föl.

## *Holaha zanzák*

„hezitt állok, mást nem tehetek”

*Egy originál haza-ötlet  
hiányzott péntek éjszaka.  
Az égbolt füstös, lomha kotlett,  
szállongott rím és vérszaga.  
„Elmentem és megyek haza”,  
de hogy hová, az fel nem ötlött,  
fáradt agyam a fellaza  
memórián át kikönyöklött.  
A Duna csak folyt és Plaza,  
folyott le rajta kurd, török, lett,  
múlt és jövő híg halmaza,  
folyott le szerzet és öröklet,  
elmentem én hová haza,  
s a rím kedvéért negyed öt lett.*

\*

*Ezernyi fajta népbe töppedt,  
de hetyke elmebajszja áll,  
láttam egy szónok ordibál:  
csak keze van, mit égbe lökhet,  
mert bár a múlt merő öröklet,  
miért, hogy sorsa ily fatál,  
s csörgőként rázva csontos öklet,  
azt hiszi megdeterminál?*

\*

*Ha nyelvvel és ha felesel,  
ha Cola Light ha langy melasz,  
ha pótkávé mit teleszel,  
kenyérrel nénikém tavasz,  
ha egyfogaddal megeszel,  
a nyammogásod is vigasz,  
ha fel-feldobott kő leszél  
ha óvatlan vagy épp ravasz,  
és mondjuk puff, és rámesel,  
Hazám, hazám, te Mol, te Shell,  
te szép aranykalászevegasz,*

*tiéd vagyok, bármit teszel,  
tehozzád mindenem ragasz  
kodik s adyk*

\*

*Mentem haza, s a haza hol van?  
halkan szuszogtak kinn a fák,  
álltak mint ágyúk, huzagoltan,  
s szétágyúzták az éjszakát.  
A rím kedvéért: bandukoltani,  
mögöttem már a Jászai,  
és jöttek vélem szembe holtan  
kockacsaták vén ászai,  
aranypufajka rajtuk, könnyü, vattás,  
itt minden éjjel hídavattás.*

\*

*Az én hazám kopott kabátú,  
de nékem zizzenő dzsoging,  
szemében egy-egy szívlapát bí,  
csuklik kicsit, kicsit meging,  
a forma rácsán rendre átbí,  
(bár össze kéne tartanom)  
a szertelóbált kezű-lábú,  
de hazafias tartalom,  
mit illenék kikölnem:  
hazám hazám te mün – de nem.*

\*

*Engem a látvány meghazáztat,  
én városom megkönyvezem,  
Budapest mint egy nyári láz hat,  
és lázmérővel szűr szemem.  
Mint szerteszórt, lány pislogás,  
nézlek higanygőz partidon,  
te százszor összejárt kamás',  
mennyit kibír egy versidom,  
csámpás rímecskék mennyi ökrét,  
és mennyi rep kényt, limlomot,  
mi egy kádmélyi szürcs öröklét  
rossz lefolyóján elfolyott,  
vagy most folyik le rajta épp,  
titá titá ez töltelék*

\*

*A péntek éj most foszlad át,  
keletről bordó kombiné,  
tolnak egy rózsaszín ladát*

az utcán Zombi s Zombiné.  
Mivel a Zombi készüléke  
tök lemerült Vecsés alatt,  
az erőltetett feltöltése  
leszívta nekik a Ladat.

\*

Hazám, kiírtam már magam,  
s ha olykor, dinnyehéj nyomán,  
verses lovam megúsztatam,  
novell kéne inkább s román,  
s ha épp novell, félig román,  
vagy tán egészen az,  
lírám szájában édesül az étel,  
két szék között, az már igaz,  
mire meggy gyémánttengelyével  
ki nem nyugodhat egy lován?

\*

Hazám, te szép vezérfonál,  
ne hidd, hogy elveszítelek,  
a hajnal már a sarkon áll,  
a köztisztaságimunka kezd.  
Elszódalolt egy évtized,  
s bár törmelék az lenne még,  
mi csattogott volt, hév tüzed,  
akár a gáz, dünnnyögve ég.  
dünnnyög a lumbágós derék,  
a század kissé megtized,  
kevesebb lend és több kerék,  
s nátótag lettek Ischlerék.

\*

Az éjjel bársony nescafék  
hültek az utcán, két csapott  
kanál és tejporszármazék;  
rányitottam a vízcsapot.  
Ki ínycsók, az tán fölsikolt  
de lassabb volt a gáz, min  
a kávévíz csak tapsikolt,  
és dongott, mint a jázmin,  
szellőzködött a nagy melegbe,  
míg odva mélyén elsimedve  
morgott e nyelvi mű miatt,  
morgogjon aki buksi medve,  
édes hazám ne vedd szivedre,  
hadd legyenek hűs

## *Nem lesz elég*

Ad nótám Illyés Gyula: Nem volt elég

„Itt a haza! Hol a haza?  
Ha megnyerted, hadd vigyék!”

(Ópusztaszeri ószeres csujogató)

*Hazád, ha volt is – égbe szállt!  
De pengve, mint a cifra pernye –  
S e puszta tényen mintha nyerne  
Több harsány balsors-tépte száj!*

*Mert nem volt hazának elég  
Túl sok szülőföld, sem kevéske,  
Sem árva fátum, mely bevéste  
Lelkekbe hős bánat jelét.*

*És nem volt hazának elég,  
Hogy ott, hol éltél, sorra mások  
Hurbolják elhagyott lakásod,  
S városkák régi főterét...*

*Mert nem volt hazának elég  
Szatmár, Keresztúr, sem Kolozsvár,  
Se múltidőd – hisz oly koros már,  
Hogy szinte szégyen, s kár beléd!*

*És nem volt hazának elég,  
Sosem volt súlyosabb, se könnyebb,  
S hagytad, ha csurrant tán a könnyed  
A köZRöhejtől – hej, derék!*

*Mert nem volt hazának elég  
Szent István, Mathias Rex, se Bethlen,*



*Kikért imát rebegsz sebetlen  
Mártíri képpel – mint előbb.*

*És nem volt hazának elég,  
Hogy hány elődöd s balga másod  
Hajdan más romlásokba vásott –  
Holott ma tisztán lép eléd!...*

*Hát nem volt hazádnak elég,  
Hogy sulykoltál, téglát vetettél,  
Vagy verset írtál, bár letettél  
A tettről – s többre nem telék?*

*És nem lesz hazának elég  
Szendrő, Eger, Erdőd, se Fertőd,  
S hogy ott fald bétevo tépertőd,  
Hol ősi emséd perzselék.*

*De nem lesz hazának elég  
Szekszárd, Szabadka, sem Marosszék,  
Sem múzeumba tett karosszék,  
Melyben Kölcsey ült – be rég!*

*És nem lesz hazának elég  
A kínos klapanciagyártás  
S naponta váltott cél meg áldás,  
Mely szentesíti pispekét...*

*Mert nem lesz hazának elég,  
Ha sanda honfibús zsolozsmád  
Síratja Kassát, dús Kolozsvárt,  
S a Hargitának híis legét!*

*És nem lesz hazának elég,  
Hogy annyi tökfej tör tökélyre,  
Néz küldetéses köldökére,  
S nyalatja bölcsebb alfelét,*

*Ki folyvást föllép, majd lelép,  
S az öszztörténelem nevében  
Törtet, szolgál, miként tevékeny  
Főnépszakértő, népcseléd,*

*Róván hatalma lépcsejét,  
S beáll köztéri kegyszobornak –*

*Körötte koldusok loholnak,  
S rázzák az eszme perselyét...*

*De nem lesz hazának elég  
Közpénz, dicsőség, szittya kellem,  
Amíg vér szít a szellem ellen,  
S hurrázza fölkenet felcserét!*

*Majd nem lesz hazának elég  
Árpád apánk s a Feszty-körkép!  
Nyomulnak apróbb geszti törpék –  
A többi ágyútöltelék.*

*Mert nem lesz hazának elég,  
Ha nemzetelsz, gögölsz, anyázol,  
S hősködsz – ne félj, plakátra mázol  
Hideg, tanultabb csöcselék.*

*Nem volt elég. Nem lesz elég.  
De hogy mi? Arról halvány dunsztod –  
Mívelheted a Heimatkunstot,  
Ha mások már elcsépelék!...*

*Nem volt elég? Nem lesz elég?  
Hogy demagógok beleöltsék  
Elmékbe – mily szent felelősség  
Magyarrrság, áldozat!... Fenét.*

*Az sem lesz hazának elég.  
Hát vess el görcsös, hazug elvet:  
Lakd be, becézs a anyunyelved –  
Játszd ki a végzet vak cselét!*

## **„Ember és polgár leszek...”**

Üzenet Csokonai Vitéz József Attilának

*De szeretnék polgár lenni!  
Késsel, sőt: villában enni!  
Mint a rossz pénz, járnikielni...  
Baszod!... Minek vegyek kuglert?*

*Míg magamat szopogatnám,  
Puvoárom mutogatnám,  
Dicsekednék fűnek-fának,  
Fűvel-fával, fűt-fát, s többet!*

*Erre gondolni kihívás,  
S bárha merek, feszt bepörgök –  
S mert nincs jó sok boldog dolog,  
Azért inkább ember leszek.*

#### **Bródy Sándor-díj**

A Bródy Sándor Alapítvány ebben az évben is kiadja a Bródy Sándor-díjat.

A díjat azon elsőkötetes magyar nyelvű prózaírók egyike kapja meg, akinek könyve (novelláskötet vagy regény) 1998-ban jelent meg. A díj összege 300.000,- Ft, továbbá az Alapítvány hozzájárul a díjazott szerző második könyvének megjelenési költségeihez. A díjra pályázhat könyvének beküldésével a szerző – lehetőleg három példányban –, és jelölhet könyvet ugyanilyen módon a kiadó is.

A Bródy Sándor Alapítvány postacíme:  
1123 Budapest, Kékgolyó u. 26. III. 4.

A postára adás határideje 1999. augusztus 31.

## Agave

Gondoltam, szépen felöltözöm, és aztán megkeményítem a lelkem. Megyek Szegedre, merülés, fel fogok olvasni a Mojóban, felolvasom *ezt*, aztán ülök, iszom és cigarettázom, pedig amúgy nem iszom, nem ülök és nem cigarettázom, és végül, ám legkevésbé sem utolsósorban szörfözni fogok az irányomban ott általában megnyilvánuló, ám ettől még minden esetben a meglepetés erejével ható úgynevezett rokonszenv hullámain.

Ülnek a mexikóiak, rágják az agavét, aztán beleköpi egy bádoglavórba, és hagyják megrohadni. Így készül a kedvenc italom. Gratulálok.

Két napig Mészöly Miklósról beszélnek a Mojóban, konkrétan a *Megbocsátás*-ról, de nekem arról már semmi se jut eszembe, ellenben belém költözött egy régi novella, abban a régi novellában erős és hideg fény van, a teret a templom előtt valószínűtlenül nagyra gondolom, mondjuk a Hősök tere, vagy ilyesmi, legalábbis a faluhoz képest. Az elbeszélő megaláz egy koldust, alamizsnával, úgy csinálja, hogy folyton ad neki, őrijtően sokszor, jön, ad és elmegy, mint a gép.

Nem volt tehát *Megbocsátás*, igaz, akkor még csak 1948-at írtunk, pontosabban fogalmazva írtak, akik írtak, én nem írtam semmit se, mert 1956-ban születtem, és csak úgy kábé 62-re tanultam meg írni.

A metróval mentem a Nyugatitól a Calvin térre.

A Rádióba, hogy megírjam ezt itt, pontosabban fogalmazva akkor még nem tudtam, hogy ezt fogom írni, csak hogy jó lenne valamit, úgymond az alkalomnak megfelelőt, alkalmi szöveg, alkalmazott grafika, ahogy elegáns szellemességgel fogalmazni szoktam volt.

Kábé a Felszabon szállt föl, vagy a Deákon, nem tudom, mert utána elbizonytalanította az időmet, csak annyi volt világos, hogy majd nyilván kérni fogják odafönn a jegyeket ellenőrzésre.

Először a két keze jelent meg, egész lent, becsusszan két fakockán két kéz, az úgynevezett utastérbe. Mocskos fakocka, de világos fából, fenyő, az szerintem túl puha, nyilván sokszor kell cserélgetni, ezt elkezdtem elképzelni, nem is, most hazudom, hogy akkor elkezdtem, mert feltételezem, hogy jól hangzik, legalábbis jobban annál, hogy le tudjak mondani róla.

Lehetett vagy húszéves, ebben a testben meddig lehet élni, szerintem úgy még húszat, az élete felén járt tehát, ha hinni lehet a forrásoknak, akkor éppen valami sötét erdőben.

Erről viszont eszembe jut egy nehézkesen fölépíthető, és nagyon gyenge vicc, még nincs egészen kész, csak pár napja dolgozom rajta. Hogy mondjuk valaki elmenne a volt Szovjetunióba, és azt tapasztalná, hogy valakik, de már nyolcvankilenc után, kiirtottak egy tölgyest, körülnézne, immár akadálytalanul

a csonkokkal rászterezt, végeláthatatlan mezőn, aztán azt mondaná, mindjárt kiderül, hogy nyilván magyarul, a hangsúly még nincs kidolgozva:

– Nem látom a FÁK-tól az erdőt.

Gondolom, pihentél eleget.

Akkor vissza az utastérbe.

Tehát úgy húsz lehetett a fiú, az arcán voltak ilyen bizonytalan, fekete szőrök, mintha latin-amerikai gerilla lett volna, pontosabban fogalmazva semmiképp se lehetett volna az, *olyan* volt a szőr az arcán. Ha felegyenesedhetett volna, mondjuk, egyszer ebben a kibaszott kurva életben, akkor se lehetett volna magasabb százharminc centiméternél. De nem tehette meg, ezért volt szüksége a kockákra. Képzeljük el, hogy valaki leejt valamit, de nem hajlik a dereka, mert mondjuk a Lee Cooperébe hátulról becsúszttak egy alpakka pincértálcát, és valahogy úgy alulról számítva a negyedik-ötödik csigolyához rögzítették, gondolom, platinaszögekkel csinálnák az ilyesmit, ha volna elmebeteg rajtam kívül, akinek eszébe jutna.

Szóval, úgy kéne akkor annak a valakinek lehajolnia, az előbb pontosan meg nem határozott valamiért, amit leejtett. És az Isten, aki pedig a fiával egészen csúnyán bánt el, *cúnababa*, ahogy a lányom mondaná leírhatatlan arckifejezéssel, szóval az Isten megengedné, hogy a combcsont úgy kezdjen el görbülni, hogy a testnek ez a lehajlása mégis lehetséges legyen, méghozzá annyira, hogy mind a két, málladozó műbőr cipőbe rejtett, csenevész talp a földön, pontosabban fogalmazva az egykori Szovjetunióban – amiről az előbb már tettem említést – gyártott (szgyelánó veszeszeszer) metrókocsi gusztustalan műanyagpadlózatán maradjon. De azt már persze nem engedné meg, hogy valaha is felálljal.

Négykézlábnak nevezném ezt a tartást, vagyis hát inkább haladási módot, pontatlanság volna, mert a fiú térde nem érintkezett a talajjal, az egész test ebben a furcsa ívben feszült, mintha az úgynevezett hídállás, lásd még, *lemegek* hídba, negatív előjelű változata jött volna létre, az egészséges test által gyakorlatilag kivitelezhetetlenre szerkesztett módon.

Tequilát szerettem volna vásárolni, épp azon törtem a fejemet, hogy a Szegegre minden alkalommal rutinosan magammal vitt monogramos laposüvegemet megtöltsen vele, de persze tudtam, hogy ez gyakorlatilag lehetetlen, az üvegbe úgy másfél deci, ha fér, a legkisebb bolti meg félliteres, én pedig smucig vagyok, pontosabban fogalmazva, úgy válok egyre smucigabbá, ahogy öregszem, és ha ne adj Isten, megvenném a félliterest, mittudomén, háromezerért, hát az is nyilván elfogyna, mire Szegegre érnének.

Nem láttam pontosan, hogyan volt rögzítve a kocka, a nyomorék váltókezelők általában egy bőrszíjat szegelnek a kockára, az alá bújtatják a kézfejüket, hasonlatosan a vikszeléshez használt egykori úgynevezett padlókefénél alkalmazott megoldáshoz. Ez a fiú viszont mintha egyszerűen fogta volna a kockákat, az összes ujjával szorította őket. De akkor meg, ezt se láttam pontosan, hogyan húzkodta magával a kétdecis műanyagpoharat?

Nem derült ki, hogy tud-e beszélni, vagy föl tud-e nézni egyáltalán.

Nem nézett föl, hanem kiválasztott valakit, lépőccentette a poharat, és várt, nem túl hosszú ideig, talán, amíg nyolcat számol az ember, mondjuk egy boxbíró a ringben.

Ha adtak, ha nem, nem tett semmiféle gesztust.

Se köszönet, se megbocsátó mosoly, se kísérlet bármiféle kommunikációra.

Én speciel úgy szeretem a tequilát, mint a hülye filmekben, vagy a brókerek, kistányérra só, citromszelet, nem mintha nem tudnám, hogy az a másik, a zöldbőrű ízé kéne igazából, de arra persze, azokon a helyeken legalábbis, ahol én megfordulok, a tulajdonosok sajnálják a pénzt. Pénzt sajnálni, ezt azért képzelem el, jó? És kísérőnek pedig egy jó hideg Coronita, amit csak ebben a kiherélt, ősi területeitől megfosztott országban neveznek Coronitának, hogy megkülönböztessék a magyar Korona sörötől, hadd ne mondjak erre inkább semmit.

Néhányan adtunk, én egy százast, mindig mindenkinek egy százast adok, az nálam egy könyörületi egység; ablakmaszatozás, *Fedél nélkül*, műtetre gyűjtők, most jöttem Erdélyből, satöbbi.

Aztán pedig leszálltam a metróról.

Hogy mit csinálnék, mi a faszt lehetne akkor csinálni, ha velem csinálta volna ezt, és közben persze félni, hogy meghallja, bármennyire sokan is nyüzsögnek, bármennyit dörzsölődik egymáshoz a sok bűdös test, bármennyire kérik a jegyeket meg a bérleteket ellenőrzésre, bármennyi vasbeton van a fejem fölött, árulják bármilyen hangosan a cigányok a zöldpaprikát, tonnaszám az újságosok az újságokat, az is csak fogja a hangot, mégis, bármilyen hangtalanul gondolkodom, ez meghallja, meghallja bennem a vértelen, sápadt, beszari kérdést, és elintézi, hogy történjen egyszer majd, amikor nem várom egyáltalán, valami hasonló, hasonló kedves dolog az életben.

Hogy mi a faszt fogok csinálni akkor.

A *Monte Christó*ban van egy rész, az orráig béna öregúr mintha pislogással beszélgetne egy lánnyal, az egy az az igen, a kettő a nem, és bonyolult esetekben végig kell kérdezni az egész ABC-t, úgy jön össze nagy nehezen egy szaros kis mondat.

Így kérni, hogy lökjön bele most már tényleg valami gödörbe.

Pislogva hisztizzek?

Elég valószínűtlen.

Végül aztán persze nem vettem semmit, mert arra gondoltam, ha jön a Jánosy, úgyis minden sarkon megállunk majd, minden kocsmánál, végig az egész úton, a Mojo felé, majd megiszok egy Unicumot vagy Vilmos-körtét, vagy amit éppen kapni lehet.



# A másik város

(Szarkofág)

A halálról való képzelgés – talán kiterjeszthetem élményeimet –, a konkrét felől halad az elvont, a sírgödörtől a parttalan, a hangtalan, a hőtelen felé. Gyermekkorunkban ez utóbbit, az egyszerűség kedvéért: a Semmit, nem tudjuk elképzelni, semmi esetre sem. A *Mi van, kisfiam? – Semmi!* párbeszédben a válasz kisbetűs, illetve hát a (helyes)írás kérdéseinek boldog hanyagolása mellett a metafizikai kétellyel sem küszködik. Ez a *semmi* csak a fizikát ismeri, hogy leestem ugyan a fáról, megkotortam ujjammal a döglött madarat, lóg a taknyom, és verekedtem is, de ehhez a felnőttnek semmi köze, vagy hogy nincsen csokoládém, fagyaltom és fruttim sincsen, erről viszont tud, akkor meg minek kérdezi. A halál így hosszú időn át nem hiány, nem a megsemmisüléstől való félelem, hanem érthetetlen súlyú, félelmetes büntetés, amely nem áll arányban a fönti csínytevésekkel. A gonoszok megérdemlik, de én magam és azok, akiket szeretek, semmiképpen sem. A halott e (szekularizált vagy a pokollal kissé megfenyegetett – végtére egyre megy) képzeletvilágban továbbra is alanya a létezésnek, tudatában marad a tudata, csak pokoli rossz dolga lesz. Bezárják a koporsóba, és elásák egy meglehetősen mély gödörbe, még rá súlyos köveket vagy betont raknak, hogy véletlen se tudjon kimászni, és siratják és sajnálják nagyon, valójában azonban félnék is tőle, mert rothad és rossz szaga van, hacsak egy föld alatti járaton a temetés után mindjárt le nem cipelte az ördög.

Szóval vannak ilyen évek, azután meghasad a képzelet...

De nem is erről akartam írni. A budapesti eklektikában, amely a klasszicista, ne adj' Isten barokk szórványok mellett és a Bauhaus-ból kinőtt paneltelepek szorításában még mindig egységes városképet ad, van valami nekrofil pompa. Nem az omlások, rothadások, nem a házak elhanyagolt állapota, s nem is a másképp archaikus repesznyomok miatt, hanem belsőbb, szellemi módon, valahogyan e házak formájában, tereik építészeti látomásában. Szinttartásuk, a lakások belmagassága, összebújásuk, méreteikhez képest kicsiny belső udvaraik, díszek, szobraik és istenszelídítő lények ugyanakkor a lét megemelésének törekvéséről tanúskodnak. Tudnak az alvilágról, a jobblétről és a nemlétről is, a kéreg még szomorúság előtti nyüzsgésével sem szakítanak, és a formájuk fegyelmezett, torszerű, túlvilágian orgiasztikus. Nyitott szarkofágok, nem csupán tartják a testet kőkoporsó módra, hanem a lelket is tartják a testben. Nem hatja át őket különösebben létük fontosságának tudata, de a világon vannak. Ünnepelni óhajtanak, nem dönteni.

Félelemmel gondoltam annak idején én is a koporsóra, a szarkofágra, hogy mi van bennük, mi történik ott. Nézem Aliona képét erről az Izabella utcai udvarról, és már nem félek, és mindent tudok, amit tudni akarok.





## (Szerelmi álmok)

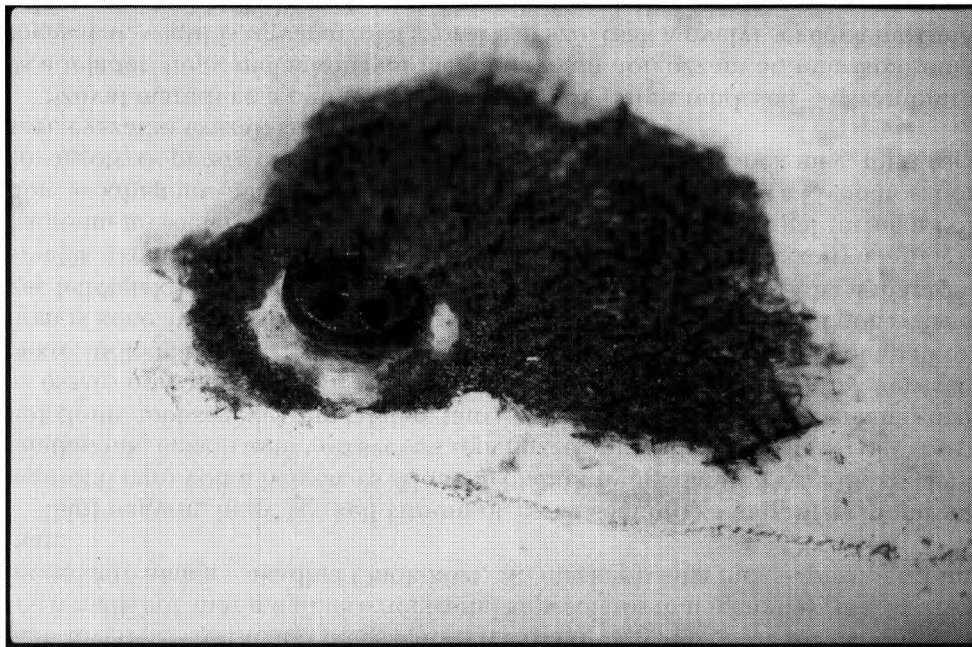
Mint a nők döntő többségével, evvel a hölgyel sem találkoztam soha. Ő Aliona ismerőse. Nem árulhatom el egyébként illusztris találkahelyüket, maradjon ez az ő titkuk. Egyébként nyugtalanító, hogy a legutóbbi randevúra már nem jött el, pontosabban, látják, el sem kellett volna jönnie, csak ott maradnia a fóliája alatt, ahol van, ahol volt. Ahol volt, és ahol nincsen immár ez a múlt századi hölgy, múzsa, mondhatom, aki oly döbbszent áhítattal néz a férfiművészet világába, hogy fedetlen keblei, igaz, már az én mai szememmel, semmi erotikus jelenést nem hordoznak. Bizonyára e ténnyel nem tudott megbirkózni az a – tán nem tévedek – férfiú, aki megszenstelenítette. Így, hogy alvadt kátrány csorog a melléből, már megfelel a női testtel kapcsolatos mai igénynek, mert a vágy mértékadó alakja – akadhat Önök közt, aki másképp látja még –, pornográf immár.

Bánt nagyon, hogy így kell látnom őt, az ág sem húzza már, mert mondom, legutóbb nem volt a helyén, és Aliona téblábolt nyugtalanul. Pedig ők legalább találkoztak, nekem nem volt szerencsém hozzá, mint ahogy különféle okokból a nők döntő többségével sem találkoztam és találkozom soha életemben, már nem az összes nőre gondolok, ne úgy tessenek érteni, hanem csak azokra a kevesebbekre, akikkel találkozhatnék, és akikkel meglehetősen fontos okokból találkoznom is kéne, ha az ősröbbanástól számítom a dolgot, e találkozásokhoz szükséges feltételek kilencszázkilencvenkilenc ezreléke teljesült immár, az a maradék ezrelék azonban még mindig a külső és belső lehetetlenségek iszonyú, áthatolhatatlan, mérhetetlen tömbje, mintha egy virágnak át kéne magát fűrnia a Földön, és kihajtania a másik oldalon, szóval tudom jól, hogy ezek a kívánatos, hön sóvárgott, és persze életfontosságú találkozások sohasem esnek meg, mert fúj a szél, évszakra évszak kotródik, és elhull a virág...

Szóval maradt ez a nyugtalanság, ez maradt – mint rendesen – a számomra, és a feladat, hogy melankóliával megnyugvássá dolgozzam át, már ismerem a fogásokat, végül is ugyanarról a szóról van szó, csak a nyelvi segédelemek mások, ragok, igekötők, képzők közt matatok, forgatom a bordám alatt ezt a nyugot, éles, érdes, mint a barackmag, a bordám alatt forgatom, mondjuk legyen ott a lelkem, abban a forró, tejsuha füstben dolgozom.

Van egy visszatérő álmom. A Józsefvárosban vagyok, gyermekkorom színhelyén, valami ismeretlen-ismerős lakásban. A szerelmem lakik ott, arca nem felel meg evilági arcnak, kelünk ki az ágyból, múltunk sötét, puha takaró. Búcsúzkodunk. Nem mondom neki, hogy hová megyek, de látom rajta, tudja. Nem tiltakozik. Már az utcán vagyok, közel a Fűvészkerthez, óriás fák hajlanak az útra, sárgán állnak a házak. Alkony van, kisvárosi csend. Mintha az Illés utcában járnék, de ez nem bizonyos. Nem értem magamat, megőrültem jó dolgomban?, miért jöttem el a szerelmemtől? Már egy másik lakásban vagyok, régtől az enyém, ismerős az is. A szerelmem lakik ott. Benyitok, az ág megvetve nála is, múltunk sötét, puha takaró.

Áll, arca nem felel meg evilági arcnak.



## (Magyarország)

Igen, oly annyira, oly látványosan az, hogy a körülírás, a ki nem mondás értelmetlen lenne. Magyarország. Azonban nem Kogutowitz Manó készítette Trianon utáni elkeseredett becsvággal, mint látják, hanem szél és víz és szándék készítette, valami ismeretlen szándék. Elmondom, amit tudok róla, hogy ámuljanak, és beszámolok a saját ámulatomról is, mert kishitű voltam, és nem hittem benne, és nem is beszélünk róla, mert nem volt miről beszélni, amíg meg nem láttuk ezt a kis Magyarországot, szóval nem beszélünk Alionával sem ilyesmiről, de láttam rajta, hogy ő sem hitt benne, hogy az útjaink során egy ilyen féktelen kis országra lelünk.

Keveregtünk óvatos léptekkel a kiürített Vas utcai kórházban, melyről az *Ispotályban* beszámoltam, üres volt már az épület, teljesen üres, és az egyik kórteremből fürdőszoba nyílt, és hallottam és láttam is, hogy a mosdókagylóban csöpög a víz, meglepett ez a csöpögés, mert amúgy kezet mosni sem tudtunk sehol, elzárták központilag a vizet, de ebből a csapból csöpögött rendületlenül. Rendes körülmények között a csapok csöpögése és a túlrántott öblítőtartályok ömlése nyugtalanságot kelt bennem, amennyire megnyugtat a hóesés és az esőnek az esése, annyira kihoz a sodromból, és határtalan nyugtalansággal tölt el a csapok csöpögése és a túlrántott öblítőtartályok ömlése, minden eresztés, minden szivárgás, mind a beázások, folyások, nedvesedések, minden nyirok. Szóval ilyesmit érzek mindig, a létezés elhagyatottságát, ha csöpög a csap, és ömlik a víz a gazdátlan csövekből és a túlrántott tartályokból, és vadul szorítani és szerelni kezdek. Ott a Vas utcai kórterem mosdójának ajtajában azonban megnyugvást éreztem, nem belátáson alapuló utólagos megnyugvást, hanem azonnalit, érthetlent, valami eleve bennem levőt. Pedig nem csupán a mosdókagylóba csöpögött a csap, hanem leszereltek már mindent, a mosdókagyló lefolyócsövét is leszerelték, és a víz a kagylóból a kőre csepegett, s onnan kuszán bolyongó, rozsdás rajzolatokban tartott a központi lefolyó felé.

A harmadik emeleten voltunk, úgy volt, s már vagy másfél órája az épületben, mondtam Alionának, arra már ne menjünk, nem érdemes, ment tovább, s amikor a kórteremből láttam, hogy még valami nyílik, szorongtam, mintha a hetedik ajtó előtt. Beljebb léptünk, a kagyló fölé hajoltunk, és ott volt ez az ország, sűrűn, zölden, nedvesen. Ott kapaszkodott apró korongokkal a szűkölő mosdókagyló torkolatában, láthatatlanul egymásba tekeredő hajszálvékony indákkal, s tolakodó, szeplőnyi levelek ezzeivel, melyek közül némelyek óriás, gyufaszálnyi szárról nézegették a Kárpátok peremét. Megpróbáltam egy ilyen kis óriást kitépni, hogy a kertészetben jártas ismerőseimtől megtudjam, miféle növény telepedett ide, a mosdó szemérem-völgyébe, de az ország megfeszült, indái összekapaszkodtak, és csak erőszakkal téphettem ki azt a szárat, melyet a kertészetben jártas ismerőseim azután nem tudtak azonosítani. Azt mondták, sok ilyen apró kis izé van, befújt a szél egy magot a tárt ablakon, és az a mag megkapaszkodott ott a mosdó alján, és csöpögött és fröcsögött aprón a víz. Szóval oda jutottunk, amit magamtól is tudtam: szél és víz és szándék.

Valami ismeretlen szándék.



## („felméne a mennyekbe“)

Ha nem, akkor miért? Ha nem hiszek, akkor miért mormolom velük, akik valószínűleg szintén nem hisznek, csak másképp, konvencionálisabb tudathasadással, mint én. Miért mormolom velük a templomban, hogy *Hiszek egy Istenben, mindenható atyában, mennynek és földnek teremtőjében*, és miért éneklek velük a sírnál, *Hadd menjek, Istenem, mindig feléd*, amikor nem hiszek egy Istenben, mindenható atyában, és nem akarok menni felé.

Most látom csak, mennyire rosszul áll a szénám.

Református bűnösnek, aki voltam, jobb lenni, gondoltam, mint katolikus bűnösnek, akik az osztálytársaim voltak, például. Énnekem be volt ígérve a megváltás és a megbocsátás, nekik dolgozni kellett érte, rózsaszín papoknak sugdosni a gyóntatófülke rácsán át, hogy káromkodtak, hazudtak szüleiknek, megverték testvérüket, és a szerveiket fogdosták. Rossz magaviselet, túl sok bűn és Isten haragja esetén még a pokolra is juthattak, ahol a tornaórákon szokásos borzasztó békaügetés pihenésszámba megy csupán. Mégis, kezdő bűnösökként is valamennyien Isten anyaszentegyházának tagjai és a szocialista magyar népköztársaság alattvalói voltunk, és a tudatunk intézményes meghasítása egy ateista-világi, és egy hívő-dogmatikus szeletre az állam és az egyház kívánalmainak egyformán megfelelt, mert kölcsönösen elégséges indokolt szolgálhatott mindkettőjük számára az állapotok nem kielégítő voltának, és elfedte azokat a mélyebb, még és már nem politikai okokat, amelyek miatt az idősebb nemzedék tagjai sem firtatták egymás közt, hisznek-e Istenben, mindenható atyában, mennynek és földnek teremtőjében, és a sírnál viszont sírtunk valamennyien, és énekeltük: *Hadd menjek, Istenem, mindig feléd, Fájdalmak útjain, mindig feléd*. Szóval mégis, mindennek ellenére is Isten anyaszentegyházának a tagjai voltunk.

A családi bibliánkat, amint azt az előszóban Ravasz László dunamelléki református püspök külön is kiemeli, a francia Doré Gusztáv képei díszítik, rajzai, helyesebben, emlékezem én, egész oldalas rajzai, melyeket nem győztem annak idején bámulni. Elragadott a bűn és a kegyelem realizmusa, a vádlik, oroszlanok, a ruha alatt feszülő ókori mellek rajzfilmes tökéletessége, és az isteni fény pompás ömlése az égből. A Bábel tornyát félnapokon át nézegettem, Rubens mészáros-monumentalitása egyesült benne Gross Arnold részletek iránti bogaras figyelmével. Mai megfogalmazásom drukkoló cinizmusa teljesen hiányzott akkori énemből, áhítat és csodálat ébredt bennem, és megértés a torony építőinek törekvése iránt: feljutni Isten színe elé még a halál előtt. Nézttem hosszan Aliona képét, mert hosszan, hónapokon át nézette magát, és az a régi áhítat támadt fel bennem.

Most látom csak, mennyire rosszul áll a szénám.

## *Az indigómadár*

*Van-e valami titkod még,  
Tudnál-e többet mondani, mint  
Átlebbenni egyik házsorról a  
Másikra, nem fejtve titkait a  
Cserepek alattinak, az ágylábnek,  
Ami körül fordul a nap, míg ellepi  
Az átkötött újságcsomót, fakó  
Szalagcímébe kap – ne válaszd szét,  
Melyik szerdán voltam a felszabon,  
Galambok közt, és Óbudán egy tyúkhúrral  
Benőtt telken: csak üsd egymásra őket,  
Mint egy indigó, egyszerre volt, ugye?,  
Egy szerda volt, fejfájós, portersör,  
Verőfény, sok galamb, tyúkhúr híg árnya,  
Éj, üres telek, ezt tudod adni,  
Indigómadár, kitepni ezt az átütőpapírt,  
Amit a sok kis lebbenésed összeírt,  
Nekem, „felejteni”, csattogják  
Szárnyaid, „nagyobb kalandod nem lehet.”*

## *A régi szarkúp*

*Ezredszer történik, de mindig  
Új, az új verset fölolvassom,  
És nem tetszik, régen anyámnak,  
Konyhaablaknál, a nagy nyírfával  
Szemben, jön a csönd és nem látom  
Az ablakból a végét, ismétli az ág,  
A törzs, az ág, a törzs hosszú  
Történetét, jönnek sorban anyám  
Után, nemtetszésük külön szagát  
Megismerem, feszít a csönd, a végét  
Meglátni, ahol már zsenge zöld és  
Barkás pelyhedzés, ahol káprázat,*

*Délibáb, a kőről kellett volna,  
Kushadva, ezt mindig elfelejtem,  
Várom csak, hogy elmenj, aztán például  
A régi szarkúpon ülő szürkét lelőhetem,  
El is találtam, fullasztóan verdesett és  
Visszahullt, vaktában újralöttem, most  
Kacsázva fölrepült, nem baj, még  
Visszajön, újabb esély.*

## *A cégér*

*Háborús dolog erkélyről löni  
Kórházra, ha bábos korlát volna,  
Jobban rejtene, bár így se néz a  
Csattanásra senki föl, lóálló üvegház  
A délelőtt, rá kéne esni, hogy  
Betörjön, galamb hullhat számtalan,  
A portál tetején, márványkiugrón  
Fekszik egy, zárt legyező, az én  
Művem, céhes jelvény, ha majd bronzból  
Vagy kovácsolva lóg a bejárat felett,  
Alatta jár mentő, gyalog beteg,  
Fölnézhet oszló testére, amit a légben  
Nem a szárnya tart, hanem a mesterség.*



# „Alszom egy verset”

*Jovánovics György, N. N. Á. hajószobrai, minimalizmusok*

Nem akarom azt írni: „néhán verssor”. Itt túlságosan magamról lenne szó: közel negyven évvel ezelőttről mennyire meghatározza azt, aminek velem (és én így akarom, legyen így!) lennie kell – pár verssor, mennyire elmond mindent.

Nem akarom távoli, de a legeslegközelebbi jó barátomat és pályatársamat, Jovánovics Györgyöt külön felköszönteni, és azt sem, hogy tanáromról ejtett szavaim bőségét (lehet elég az ily szó?) bárki sokallja.

Nemes Nagy Ágnes, akinek protagonistája szobrokat vitt a hajón és így süllyedt el... Jovánovics György, aki a legjobb magyar értekezőpróza hagyományai szerint s ezt a prózát megint továbbteremtve írt a szoboralkotás szüszifosziádájáról... mind főszereplői e dolgozatnak. Mely hamarosan rákanyarodik mégis igazi tárgyára. Nem egoizmusból, hanem ergoizmusból. Lásd 1979-es versemet, *A szükségszerű végkövetkeztetés*, vagy *A logikus személyesség szabadalmaztatása*, új címet adtam hát neki:

e@go

Ami J. Gy. legkedvesebb főművét, azt a bizonyos 1970-es kiállításmegnyitót illeti, kedvenc minimalistáimnál (nem akarok vizsgáznì itt) találtam egy neki dedikálható leleményt, leleményemet, mely bizonyítja, hogy ha az „Epres”-ben nehezen találkozhatunk is, mert mikor J. Gy. ott tartózkodik, én már rég elkezdem itthon (d.e. 1/2 10-től a felkészülést a másnapra, és erről a verssoraim dolgában mindjárt lesz szó), tehát ha nehezen találkozhatom is vele és – nem magánszempontozás! – a verssoraimat nagyon jól ismerő Jean Paul Inyivel, azért a szobrászati igyekezet a részemről megvan.

Kár, hogy 1972-73-as „szögezéseim”, betűnyomásaim, indigógyűrűreim-és felragasztásaim, indigószögezéseim elvesztek, elpusztultak vagy kallódnak: de mikor Musil könyvét fordítottam, ép elmémet megőrizni igyekezvén igazából ekkor merészkedtem az amatőr „képzőművészkedésbe” (vízbe, hol lenn a szobrok hevernek a mélyben); s mikor madárkánk (Szpéróék) „jöttek”, féltünk, hogy a magas könyvespolcokon elhelyezett improvizációkba beleléphetnének, beleülhetnének, irány a spájz, de attól félek, szobraimat nem spájzoltuk be, ellenkezőleg.

Tehát még két dolog itt: találtam ilyen padló-micsodát, megyek, hozom, Jovánovics már fejből vághatja, mi lesz az, s nyilván többféle is van, ez az enyém itt: a borítón először is: Frank Stella: *Telluride*, 1960–1961, tisztára padlóküllemű T-betű, s ha belegondolok, Rilke-beütésekkel bár, de a minimál-verseket épp

1960-ban kezdtem (Stella nekem úgy egyébként nincs ama kedvenceim közt, ahol Rothko, Ad Reinhardt, Elsworth Kelly nyitja a sort, de Poons, Barnett Newman, aztán Morris Louis, Clyfford Still és társaik nagyon ott vannak, de Stella is ott van, ha egy másik darabját nézem, padló az is – megkésett ötlet volt tőlem már „a föld és az ég”-re a „mindössze” 1974–76-os „A mennyezet és a padló”, nem is olyan *land art*-os –, mondom, Stellától itt az *Arundel Castle*, 1959, és az igazi padlós dolgok, persze, Carl Andre, a *Copper-Aluminium Plain*, 1969, elől a padló jól látszik, aztán rézzel és alumíniummal (6x6) felnégyzeteződik (nem kell rettegni a 6-ostól a kockán kívül sem); majd ugyancsak Andre-től az 1971-es *Small Weathering Piece*... Jovánovics Györgynek is köszönhető, hogy a minimalista szobrászat ilyen közel állhat hozzánk, érdemes egyébként utánaművelődni sok említett-emplíthető dolgozónak itt még: a helyiség- és padlótükröző Donald Judd, Sol LeWitt (ő festőnek sem akármilyen), vagy a vászonformázók közül Robert Mangoldnak, Richard Tuttle-nak stb.

Végeredményben az olyanfajta minimalizmus, ami az evidenciatörtekben van („A legrövidebb út egy pont KÖZT”, „Alszom egy verset”), évszámozástól független valami; 1960 ugyanolyan jó vele, mint 1995–1999.

Iderajzolom még J. Gy.-nek és N. N. Á.-nak ezeket:

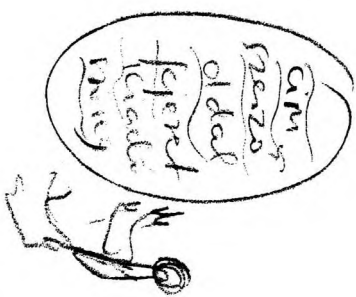
I



„Alszom egy  
verset.”

10 1999

ii) بارنیفونی می



مندان کرد  
مغز مغز

iii) ?  
A مادر ?  
A بویس ?

(میزان لغات  
زبان پروری)



\*

N. N. Á. *A visszajáró* című verse jellegzetesen olyan (eltűnt, meghalt, elkallódott) „alakról”, figuráról szól, aki – Mándy is lehetne netán – lesüllyedt a dolgok átválásának mederaljába, széklábak közt lakik, minden tárgynak térdéig ér, ő, aki pedig egykor vállal vágott a térnek, semmi gond, mennyi madár volt, mennyi tér, és a szív úgy tele volt, hogy szinte madár-szilánkra robbant szét, szakadt szét... s akkor most a padló.

A minimalista szobrászat nagyon jól fölfedezte ezt a „padló”-t.

El lehet rajta üldögélni, padolni, ki lehet ülni, pedlő. Úgy, mint kampó. Érdekes, hogy nekem megvan az a szoba-felső-sarka, ahová egy kampót akarnék beerősíteni egy ideje. Nem az, hogy fel akarnám kötni magam, nem ennyire van ez – de annyira mégis, hogy a kampó helyét kinéztem. Reménytelen szobrozás, szoba-szobor az agyamban.

A visszajáróhoz hasonlóan én is sokat nézegetem a bútorok lábát. Szeretek alacsonyan feküdni olykor, s mikor még Szpéró élt, minimalista élmény, végighasaltam a szőnyegen, mindenütt csupa köles, fűanyag, madárhomok abban a szobában (is), és Szpéró (3 dkg) rám szállt, éreztem, mikor felébredtem, nincs rajtam ez a három deka súly, akkor ő már tényleg a széklábak közt szemezgett, kapirgálom az életem, írta Pilinszky is.

Nagyon nagy verseket lehet aludni így a három dekával a vállunkon (ld. N. N. Á., egy madár ül a vállamon, s eldőlné már nélküle), nem dőlhetünk el mindig, sőt csak a legvégén, de sokszor el lehet gondolni mégis, és erről lesz szó itt röviden s mindjárt.

\*

Nem mondom, hogy ezek az alvásaim „versek” lettek volna, a vers csak a vers, itt engedményt ne tegyünk, mégis. De az alvás ott volt már a koanokban (1964–1968), s e sorban nem is oly későn a „térképzetes” versekben. Nem is olyan kései viszonylag „A mutatóványok búcsúja” (1965). Hajlok rá néha, hogy túlságosan húsosnak-levesnek tekintsem ezt a versemet, így siklottam keresztül pár elemén, melyeket természetesen csak jellegük szerint akarok így minősíteni.

Persze, hogy már maga a cím is „szürrealista” inkább, tárgyias. Aztán az első sor rögtön:

*„Most ott, hol a múlt újdonságai partraverődnek...”*

A hangvétel rilkésnek mondható. De várjunk. Még a következő sorra is elmondható, hogy jelen van a Nagy Kéztető. De a harmadik és a negyedik más:

*„Valami van miért idegen.  
Valami nincs.”*

Bárhova tegyenek, ez nekem nem Rilke. A két sor közt van egy vágás, minimalistának nevezhetem azt az eszközt (jó, a minimalizmust 1966-ban nevezték nevén először, bár érdemben 1937-ből is van efféle találgatás, és nyilvánvaló, hogy Malevics... Mondrian... De amióta tudjuk, hogy Wittgenstein – aki nem

sokkal azelőtt halt meg, hogy itt „nálunk” minimalista-keleties versek kezdtek íródni, például az én írógépeimen is, Wittt azt követelte volna, hogy tessék filozófiát, ha igazi hitre vágyik a szerző, versben írni; és hogy Ad Reinhardt végül „mindig ugyanazt” a végső képet akarta volna festeni, főleg azonban hogy – festészeti! – kiindulópontja abszolút filozófiai volt, miközben végeredménye abszolút festői... amióta tudjuk mindezt, azt hiszem, a filozófiai indíttatás a vers plaszticitását sem veszi el okvetlenül). A két sor nem törekszik szépségre. Az első „valami”-s még inkább kiéneklődik, nem? De a „valami nincs” inkább popdal-jellegű.

Gondolom én.

Körülményeskedés vagy körülményjelölés (kényszerű beiktatás), ahogy az új szakasz kezdődik:

*„E visszaáramló üresség...”*

Megfigyelem egyébként, mennyire „héraklitikus” az egész, a víz elemével! Ám utána: egészen durvák az eszközök. Minimalisták. Tessék:

*„túl hamar mindegy, mi helyett,  
túl hamar nincs későn, hamar,  
nincs mikor mindegy mi helyett.”*

Még szét is darabolódik, nem engedi egyértelművé válni egyik lehetőséget sem az utolsó verssor. Ha belegondolok, hogy az 1968-as „Koan III” ennyit állít:

*„Némaság a hang helyett.  
De a némaság mi helyett?”*

– akkor ezt a „helyett”-kérdés nagyon izgathatta szerzőjét. Világos, hogy a „Koan III”-ban a hang helyetti némaság: alapellentét. De a második sor szétszalazza ezt: végső soron „akkor már”, ha a hang helyett van, mi helyett van a némaság, mi az, ami a hangra például következtetett volna – tehát majdnem valami „köztes idő” becsúsztatásáról van szó, vagy egy nagyon erősen érzett, szinte érzékelt virtuális valóságról (újabb valami helyett van a némaság, nem az elnémult hang helyett), tehát helyettesít (joggal), de ki is szorít (kérdésesen) valamit.

Tovább megyek „A mutatványok búcsúja” verssel. Magam jól tudom, nem biztos, hogy érződik is: ez a mű verssé össze nem állt elemekből lett egygyétákolva. Engem ez is zavarhat. De talán a harmadik szakasz hirtelenségét mások érdekességnek tekintik:

*„Magadig érsz már. Semmi nem idéz föl...”*

Most mindegy, hogy az „üresre tárt kezéd cilinderéből” egy más ízlés verse. Szürrealista inkább. De a „Magadig érsz már” olyan, mint egy szoba padlója, körben, mindenütt. Sőt. A vers fizikai elemei, melyeknek körében „agyat-gyomrot növeszt szived”, tehát a „magadig érsz”: olyasmi, hogy minden szerveid, e-

gész bensőd, de – képtelenmód – fizikailag is egyenértékű és -funkciójú... bocsánat az ügyetlen mondatért, a vers szelleme hatott, ott nincs, e régi munkák némelyikében sem képzelhető a teljes nyelvtani konzekvencia. Sőt! Az elcsúszások táródnak fel közlendők hordozóiként.

Rilkés a befejezés, itt már fel is adtam az összefüggést, – – – – – választja le az utolsó két szakaszt, s itt egy lágyabb Rilke („csak ők fordultak bened át, csak / egyszerre olyan tájba álltak, / mely körül elfogynak a tájak...”) mellett egy messze Rilkén-túli jön (nem azt mondtam, hogy Rilkénél „jobb”), és megnyalnék a tíz ujjam, ha biztos lehetnék felőle, hogy ezt mostanság felül-múlhatom, ezt a váltást:

*„mindazt, ami lehetsz nekik,  
tőled hirtelen elveszik”.*

Ez nagyon éles, minimalista, bár logikai. Valakiknek „te” valamiképp, valami dolgaiddal – lehetnél valami. De ahogy ezeket elveszik tőled, ahogy más-képp-élni kényszerítenek, ezzel pillanatnyilag „megkapnak” valamit, de épp azzal veszítenek valami értékesebbet, hogy nem hagynak meg annak, ami lehetnél, ami voltál.

Szobrokat viszel így is a hajón, ezért süllyedsz el.

\*

De miért? Két példa is elég lesz ennek érzékeltetésére. Hol nincs kiegyezés.

Épp a szomszédos vers, a „Mind, mind a részletek” viszi csaknem dühig a dolgot.

*„Múljak csak! Hadd legyek  
tompább és teljesebb...”*

Ez nem kiegyensúlyozott követelés. Ez már dac stb. (Leszámítva a parányi „modort”, de tényleg csak parányit, ami korábbi költészetekből kerül ide.) A „tompább és teljesebb” még csak hagyján. De a következő két sor a tombolást folytatja:

*„Rosszabb felére lel,  
ami most jól se kell.”*

Lásd tőled hirtelen elveszik. Ennek van egy érdekes hangemlék-forrása. A II. világháborúban apám, aki tudott szerbhorvátul, vagy micsoda, az I. világháborúból még, megtanította nekünk a „zabráló ruszkik” kifizetésére ezt a mondatot, biztos nem jól idézem: „uzmi drugi vojnici”, elvitték más katonák. Mármint a szajrét. „Tőled hirtelen elveszik.” Ugyanaz a ritmus!

Weöres Sándor bátorít fel ilyen emlékidézésekre, s ezt nem tiszteletkórnek mondom, valóban így van, így tanulunk.

„Roszabb felére lel...” Az, amit ránk erőltetnek, meglesi maradék felünket, ez

azonban már elfeketül, megromlik, fás karalábé lesz, eleve a rosszabbik fél lehet bennünk az, amelyik a világnak – megtűrőleg – kellhet.

Most jön azonban a java.

*„Mind, mind a részletek!  
Hadd legyek csak övök.  
Így lesz majd kevesebb,  
mintsem hozzám elég.”*

A részletek: látszólag számsokaság. S készen leszek „övök”. Hadd ne legyek. De mi ne legyek? Értékes? Semmi se legyek! Ez a düh oka. Ez nyereménye. Kiszúrás a világgal. Ha részleteimmé bontotok (el kell mennem szerepelni, beszélgetni kell sokat, nem tetsző feladatokat kell vállalni stb.), megleszek, részletesebb – *de ez kevés ahhoz, hogy egyáltalán legyek*, hahaha! Ezt gondoltam már akkor is.

\*

Nem akarom szaporítani a példák számát. Kínálkozó azonban az „Egy sem” című vers.

*„Aki elveszti egészét,  
megleli részeit...”*

A fentiek; más nézőszögből. Azért csak csodálkozom, hány és hány „nézőszögből” tudta látni ugyanazokat a dolgait az a huszonvalahány éves valaki.

*„Örzöd pár töredékét,  
idegen egészeit.”*

És még ha van is benne annyi „Rilke”, mint urán a tatai barnaszénben, valami azért feneette mód nem az már. A fanyarsága, ridegsége először hiteti el velem, hogy – tudtomon kívül? nem hiszem azért, inkább kipüfölte belőlem az emléket az idő – történt itt valami. Ha ilyesmi számít egyáltalán. És szakmailag...?!

\*

Vagy aludtak ezek a dolgok, ezek a tudatok, bennem, ki tudja, hol. A legjobb és befejező példa ide az 1965-ös „Koan bel canto”. Engem ez izgat a legaktuálisabbként.

*„Már csak azt a jövő időt  
kívánom, ami elmúlt.  
Ne legyen több pillanatom,  
ami előtte nem volt.”*

Nem akarnék semmi mást, csak ami volt. Nem az, hogy nem tudok másról „énekelni” (Kosztolányi). Wittgenstein azt is mondja, hogy a filozófiánk, etikánk stb. – a tényleges életünk. Én ezt a ténylegesen élt költészetet akarnám csak költészetként. Ahogy Jovánovics magát a teret állította ki, vagy Andre stb.

Egyszerűen: a madarak (úgyse ugyanazok) és a Koala Kártyabajnokság. Azért tartom feleslegesnek, hogy bárkivel beszélgessek, mert (nehéz ugyan bárni is a némaságot), de este, ha netán (Ad Reinhardt) monokróm nap után (jó, egy-két szakmai, gyakorlati kérdést meg lehet beszélni röviden, ez velem jár) lefekszem, s el is hiszem, hogy – bármi segédeszköz nélkül, mert jó alvó is vagyok amellet, hogy rossz alvó is – el fogok aludni, és akkor még halottaim iránti érzést is nehezen kaparok elő magamban, magamból, főleg nem valaki, bárki iránt. Nem érzek valóban semmit.

\*

Ez újabb fejlemény. Nem érzek senki és semmi iránt tulajdonképpen semmit.

\*

*„Érzek, csak nem érzem” jelisére. Legalább öt éves mondásom.*

Vagy csak eszményi, átmeneti alvás-állapot ez?

De elutazni sem akarok, semmi fáradtságot „venni”. Nem vonz semmi anynyira, hogy bármi fáradás megérje. Nem akarom egyetlen pillanatomat se másképp, mint ahogyan én tudom a legjobbban. És ez nem egoizmus, hanem (legfőképpen) nem oksági, nem tárgyi ergoizmus.

Valamiből csak jöttek azok az 1960–68 közötti versek. Valahova csak vittek?!

Vagy ennyi az egész? Hogy tényleg félre tudok hajolni a teljes térből? Jó vicc lenne; a „Koan bel canto” mindenestre jelzést adott róla:

*„Feledhessem, ami leszek.  
Az legyen, aki nélkül.  
S én – mint aki félrehajol  
egy teljes térnyi szélből –”*

Világos, miért nem fejeződhet be ponttal, három ponttal, de valami kell, a gondolat jele. Lehet rajta gondolkozni. Nem okságilag.

Nem is mentem a magam állapotát okságokkal. Nem érzek, kész.\*

Kiderül, hogyan folytatódik –

---

\* Vagy túlságosan is „kész”: vegyük azt, hogy ez már ott volt a „Hamlet”-kötetben. Így:

*„Csak elhomályosítom, ami már  
mögém oly élesen kirajzolódik:  
tőlem csak egyre kihaltabb lehet,  
egyre élőbb, egyre kihaltabb.”*

Hanem hát az se mondható, hogy valaki itt olyan nagyon élne!



## TANDORI, OLVASÓ, NAPLÓ

– kivonat –

(A hatvanadik) Mélységesen idegenkedem az irodalmi születésnapj köszöntőktől: személyeskedés és/vagy haverkodó tegezgetés, közös emlékek sorjázása, gyanús nagylelkűség, zsíros pátosz a húsleves előtt; falusi vőfélyek irodalma. Az, hogy Tandori Dezső hatvanéves, magánügy. Szigorúan órá tartozik és az övéi magánügye – éltesse hát az ő szigorú, ezékieli Istene! Nekem szinte semmiféle személyes kapcsolatom nem volt vele, ami amúgy nem nagy szó, de ebben a kis irodalomban – szerkesztői munkakörben – majdnem elkerülhetetlen. Úgy gondoltam és gondolom most is, hogy annál többet úgy sem tudhatok meg róla/tőle, mint amit könyveinek, kéziratának olvasójaként tudok. Azt hiszem, egyébként is így működik az irodalom, *eléggé* személytelen: többnyire és egyedül a mű a fontos, annál személyesebb úgy úgy sincs, az alkotó pedig... Mindez igaz, de a kortárs irodalom *kicsit* más. Finoman kifejezve: „egy méltánytalanságokban bővelkedő korban” – nem vigasz: ugyan, melyik kor nem az?! –, talán nem ártott volna felhívni őt telefonon, *szolidaritásiból* vagy -ból. Vagy nem is tudom, miből, miért. Nem, a szolidaritás szó kevés, a szeretet meg össze van nyálazva, de mégis inkább ezért. Vagy egy levél. De ahogy a vicc mondja: *azóta* se egy levél, se egy telefon...

(*Mióta?*) Kivételesen ezt az egyet pontosan meg tudnám mondani. Ültem egy padon, valamire vagy valakire váraкоztam, és unalmamban az *Új Írást* olvastam. Nem, máris túlzok, akkoriban többnyire végigolvastam a folyóiratokat, majdnem válogatás nélkül, azóta sem leszek ilyen mohó gimnazista. Név és cím nem számított. Vagy csak alig, mert azért már büszke és kicsit válogatós olvasó voltam. Tandori Dezső: *Ívsor, közökkel*. Még jó, hogy ültem, mert kissé hátralökött valami. Főként az, hogy nem érttem. Elsőre szinte semmit. Ha jól emlékszem, ezen egy kicsit meg is sértődtem. Hogy ennyire nem értem! A szavakat azokat igen, de mászt nem. *Mitől vers ez egyáltalán?* – van úgy, hogy átmeneti zavarában az ember elég fontosat tud kérdezni. Hát, hogy szonett... Szonett-ciklus, ez azért látszik, de hogy ennyire különbözzön attól, amit addig olvastam!, egyszerűen nem fért a fejembe. Kínomban elkezdtem számolgatni a sorokat és a szótagszámot, hogy kijön-e a metrum. Ha erre az érzésre visszaemlékszem, utólag egy pillanatig érteni vélek minden Tandori-ellenes dühöt és indulatot – ha elfogadni nem is tudom, természetesen. Későbbi felismerés, hogy ez a fajta nem-értés mennyire fontos lehet, mert az *új*jal való találkozás többnyire drámai. Azért drámai, mert ott és akkor olvasóként önmagamot nem érttem, hiszen egy új költészet megjelenése megváltoztatja a lírához való befogadói viszonyt is. Vagyis fölforgatja a versről alkotott elképzeléseket, épp a legevidensebbeket. Szonett, de mégsem úgy szonett. Van valami mögöttese a versnek, de ez nem szimbólum, legalábbis a hagyományos szimbolizációs értésmód számára hozzáférhetetlen stb.

Ott, a szekszárdi délelőttben ennél többel és kevesebbel is beértem. Valamiért beismertem magamnak – az akkori gimnazista szleng szerint –, hogy: ehhez én büfé vagyok! De elhatároztam, majd otthon újraolvasom, mert a „kártyás”-vers zárzata valahogy *imponált* nekem: „...és nekem jó volt, hogy csak ülhetek. / Mert: *csak!* Ennyit akartam volna mindig! / se 'vallás'-ig nem jutni el, se 'szin'-ig, / se 'szint'-ig; de ki se terítsenek!”

(Egyetem) Ez a metrum-számolgatás olyan, hogy elsősre ez jutott az észbe, mintha Arany János vagy Weöres Sándor kollokválna verstanból, és az a *tapló* (konkrét név, csak szeméremből nem mondom), megbuktatná őket. Aranyt megviselné a dolog, Weöres föl se fogná, mi történt, és nevetve mesélgetné, Tandori meg egy kicsit bánkódna, de hamar megvizsgálatódna, hogy milyen *jó sorba* került.

(Kétélű dicséret, avagy a rajongás kezdete) Hogy valaki egy használt totó-szelvényből is képes verset írni?!

(Mindazonáltal) sikerült úgy megúszni az egyetemet, hogy akár egyetlen Tandori-verset is elemeztünk volna! Igaz, ha jól emlékszem, Weörest sem nagyon forszírozták, de ő *szigorlati anyag* volt. Vele világnézetileg nem teljes mértékben értettünk egyet, főleg a *Reménytelenség* könyvével, de kétségkívül nagy formaművész volt, ha jól csalódom. „Weöres Sándor, ha te vagy Tomi Sailer, / hadd legyek én Jean-Claude Killy!” – így tiszteleg a mestere előtt a tehetséges, fiatal költő; ami egyben magyarázat is, miért nem kerülhetett fel még az ajánlott olvasmányok jegyzékére sem. Tandori: nem ajánlott. A tanszéki könyvtárban *deviszont* megvolt a máshol már beszerezhetetlen sárga könyv, az *Egy talált tárgy megtisztítása*. Addig hárman olvasták. Hárman vagy négyen. A kötetben aláhúzások, felkiáltó- és kérdőjelek, elég sok kérdőjel, bejegyzések ceruzával: *relativizmus, ellentmondásosság, ragköltészet*. Egy másik kéz, talán későbbi bejegyzés golyóstollal: *verébszar*. Minek vigyem vissza. Mindazonáltal könyvet vissza nem vinni (bocsánatos) bűn.

(A *taoalyi szótár*) Akkoriban ezek voltak a főbűnök, amit egy költőről el lehetett mondani: világnézetileg, relativista, neoavantgárd, koncept art, szubjektív idealista, ízlésteror és szolipszista. Talán a *szolipszista* volt a legrosszabb, de ezt már csak a nyugdíjazás előtt álló dogmatikusok használták. A verébszart mint esztétikai értékítéletet *állítólag* egy nagy költő mondta T. költészetéről. Ami önmagában nem megbotránkoztató, mert bizonyos költői távlatból látszhat így egy másik költői világ. Sokkal nagyobb baj, hogy hívei és követői elhitték neki, hogy nem érdemes olvasni Tandori költészetét.

(1977) Ebben az évben Bergman, Tandori, egy téli körte íze és Törőcsik András volt a legjobb.

(A *ragasztás* vagy egy *esszé diadala*) Nem akarok valamiféle egységes és kerek történetet (re)konstruálni, hiszen a megértés elvileg lezárhatatlan folyamat, s ha netán kerek is, azért lyukacsos és száraz, mint a hónapos trappista sajt. Nekem elsőként Vas István-esszéje segített. Az, hogy egy olyan művelt és jelentős versértő, mint Vas István, be merte vallani, mennyire fölháborította Tandori kollázs-verse, Kosztolányi: *Csáth Gézának* című művének átírása: „Vers még életemben soha úgy föl nem bosszantott első olvasásra, mint ez a *Mottók egymás elé*. Hát szabad ezt? Lehet ez? Sok, ami sok, sőt: mindennek van határa...” Fölháborodás, bosszankodás, értetlenség – az irodalomtörténeti kézikönyvek mulatságos passzusai, ahogy a havasi gyopárok nem értették Baudelaire-t vagy Ady Endrét. A korszakos költőt nem ismerték föl az *ilyenek*, a szabolcskamihályok! Vas-esszéje – nagy pedagógiai türelemmel – abban segített, hogy rádöbbenjek, az *ilyenek* – én vagyok, a síkföldi gyopár. Az idős költő, egy másik korszak ízlésének és verseszményének neveltjeként, nem szégyellte kitapogatni saját ízlésének határait, és ebből a nézőpontból próbálta megérteni egy másfajta versfölfogás és költői beszéd lehetséges indítékait és érvényességi körét – nos, ezért érdemes például esszét olvasni.

(*Neoavantgárd nélkül?*) Persze, említett esszéjében Vas István is óvott e költői módszertől. Egyszer bevált, mondja, de nem szeretné, ha elterjedne. Ami mégis csak fából vaskarika. A mű igen, de poétikája nem? Tandorinak szabad, egyszer, hiszen kiváló költő, de másnak nem? Vas idegenkedése még némileg érthető, mivel saját poétikájának védelmében beszélt: költői indulását, végleges eltávolodását az avantgárdtól és „visszaklasszicizálódását” próbálta általános érvényű líratörténeti folyamatként értelmezni. De a magyar versértők jelentős része, gyakran Vas István-i bölcsesség és verskultúra nélkül, vélte és vélekedik úgy, hogy az avantgárd vagy a neoavantgárd csak epizodikus jelentőségű a század lírájában, jobbára csak előkészítő és szellemileg erjesztő szerepe lehet, amit *úgyis* egy szintetizáló, klasszicizáló korszak követ, ahol a jelentős költők mintegy hasznosítják a (neo)avantgárd irodalomfelfogás és poétika vívmányait. Az efféle elgondolások nem csupán a vers fogalmát és az ízlést konzerválták, de mintha az európai modern lírai törekvésektől elváló, azokat jórészt opponáló magyar lírai kánon kialakítására is törekedtek volna. Aligha véletlen, hogy Tandori költészetének „nyelvi fordulata” (az *Egy talált tárgy megtisztításától a Celsiusig*) a kortárs befogadásban elsikkadt, épp a neoavantgárd jellegét „tompították” vagy netán iktatták ki teljesen, és a későnyugatos, újhordas költői hagyományhoz kötődő műveit (*Töredék Hamletnek, szonettek*) erősítették meg az értelmezők, hogy beilleszthető legyen e költői kánonba. Ezt „megkönnyítette”, hogy a magyar neoavantgárd mint csoport vagy mozgalom nem létezett, mivel képviselőit kizárták a nyilvánosságból, ebben az értelemben Tandori művészete magányos jelenség maradt. Ráadásul, Tandoriból hiányzott a (neo)avantgárdot gyakran jellemző hagyománytagadás hübrisze, valamint a kései Wittgensteinre emlékeztető nyelvszemlélete és tradíció-felfogása e „régii költészet” tovább-írójaként tüntethette fel őt.

(*Gyász, munka*) Ennek felülvizsgálatát és lebontását Hekerle László tudta volna megírni egy Tandori-monográfiában. Fogalmam sincs, hogy valaha forgatott-e a fejében efféle tervet. Ilyen közel soha sem kerültünk egymáshoz, hogy erről beszéljünk, és talán ízléstelen is egy halottra utólag „feladatot róni.”

(*A palicsi tó*) „Most a palicsi tó úgy fénylik, mint az ólom, / és a beléndeken s a vad farkasbogyókon / alszik a fény.” Tandori ezt a Kosztolányi-versszakot a magyar irodalom egyik legszebb helyének nevezi. Túlzás? Bizonyára, mint minden efféle kijelentés. (Kosztolányi szerint a legszebb magyar verssor: „Elhull a virág, eliramlik az élet...” Nehéz cáfolni, de nem is kell vele feltétlenül egyetérteni!) De: nélküle biztosan nem vettem volna észre ezt a strófát! Ahogy a *Csáth Gézának* című versből „kiszűrtje” a mállóbb szecessziós elemeket, és átiratába beleapplikálja a bumfordi elősegélynyújtó szakszöveget, ettől az ellenpontozástól hirtelen feltáru az „eredeti” szöveghely szépsége is: a halotthoz beszélő versbeli én felidézi a „közös” (?) tájat, a természet melankolikus nyugalma és közönye rejtett válaszként is értelmezhető a halottat költögető számára. A Tandori-vers az ironikus lefokozással ennek a válasznak a „teltségét” vonja vissza, de azáltal, hogy az újraírt vers szerkezete körkörös, az olvasó újra meg újra visszakerül a mű terébe, ami így labirintussá válik, és a *most* időhatározó általános jelen idejű lesz. Ahogy a gyásztól, a halottól, az emlékezés terhétől nem szabadulhat a versbeli beszélő, úgy az olvasó sem fejezheti be az olvasást, legfeljebb abbahagyhatja, időlegesen vagy végleg – kimenekülve a szövegből.

(*Hogy ki ne jöjjünk a gyakorlatból*) Akárhányszor hallom, olvasom a *vigas* vagy a *Las Vegas* szót, azonnal félhangosan rávágom: *löss vögösz*. Ezt már többeknél is megfigyeltem. Nem tudom, hogy a költői nyelvhasználat hogyan és miért épül be az egyéni beszédbe, de amint integrálódik, meglehetősen nehéz és kissé komikus is e költészet érthetlensége mellett érvelni. Pedig ez az egyik híresen „érthetetlen” Tandori-vers.

(*Gyászmunka*) Amikor először olvastam ezt a szót, gyászmunka, kicsit megütköztem rajta. Primitív szófejtésem „eredménye” a felháborodás, mivel felbontottam a szóösszetételt és visszakérdeztem: *még hogy a gyász munka lenne?! Mentségemül, ha van, valami nagyon személyessel kellene előhozakodnom, de ettől most óvakodnék. Mégis, ez a szó, ha némileg még ma is idegenkedem tőle; szóval, talán a gyászmunka jellemzi a legtömörebben Tandori művészetét. Vég nélküli, befejezetlen és befejezhetetlen gyászmunka nála az írás, újra és újra. Innen a felügyelőség és minden hasonló szerep: a körülötte lévő és véletlenül(?) rábízott lényekért, ami végül és végső soron gyászmunka. Ez az egyetlen tevékenysége és, úgymond, témája, ezért szövegei létnapló jellegűek, néha önisméltők, monotonok és fárasztóak. Ha belefáradtam, abbahagyom.*

(*Sok, kevés*) Ha abbahagytam Tandori szövegeinek olvasását, akkor nem gondoltam, hogy ezt azért teszem, mert – ahogy Farkas Zsolt állította éles kritikájában –: „Az élet rövid, Tandori meg hosszú.” Az élet rövidségéről vagy hosszúságáról vallott nézeteket eleve lehetetlen összevetni és megvitatni. De bármilyen rövid vagy elviselhetetlenül hosszú, úgymond, az élet, ez elvileg nem érv egy költészet ellen vagy mellett, hiszen az egyik költői világot nem az étellel, hanem legfeljebb egy másik lírai világgal lehet és/vagy érdemes összemérni. Meglehet, Tandori életműve tényleg sok, hiszen közel hetven könyv nem kevés – de mihez vagy kihez képest sok? Jókaihoz? Wordsworth-höz? Pílszky életművéhez vagy Juhász Ferenc műveihez képest? Vagy önmaga arányaihoz és lehetőségeihez képest sok? Ha Gottfried Benn nevezetes tézise felől nézem: „korunk nagy lírikusai közül sem hagyott hátra senki többet hat-nyolc teljes értékű versnél; a többi érdekes lehet a szerző életrajza vagy fejlődése szempontjából, de ritka a magában nyugvó, belülről sugárzó, tartós varázsú alkotás”, akkor kétségkívül sok a mű, sőt akár túlírtak is nevezhető az életmű. De melyik nem az? Még a szigorú Gottfried Benn is rögtön hozzátette, „ezért a hat versért a harminc- vagy ötvenévnnyi aszkézis, szenvedés és küzdelem.” (*Líraproblémák*, Holmi, 1991. aug. 957. – Kurdi Imre fordítása) Aszkézis, szenvedés, küzdelem – kissé szentimentálisan hangzó, szerző-elvű érvek. Ám ha éppen G. Benn szigorú mércéjét alkalmazom, nem az derül-e ki, legalábbis számomra, hogy Tandorinál az a hat-nyolc vers megvan. És ez nem kevés. Talán ezért érdemes újra olvasnom, mert az újraolvasás tapasztalata „dönt” arról, hogy *éppen* melyek ezek, és hogy egyébként: mi – mennyi.

(*Még így sem*) A *Még így sem* című „aszketikus” verseskötet olvasható úgy is, mint ami megkérdőjelezi az említett Gottfried Benn-i normák érvényességét, azaz viszonylagosítja „a magában nyugvó, belülről sugárzó, tartós varázsú” zárt műalkotás eszményét és esztétikai tapasztalatát. A kötet olvasója nem önmagában álló versekkel találkozik, ahol az egyes művek státusa rögzíthető és határai pontosan meghatározhatóak, hanem olyan szövegalakulási folyamattal, ahol az írás mint átírási processzus jelenik meg. A szöveg folyton átalakul, az egyes motívumok, témák, modalitások, versformák stb. vándorolnak és módosulnak a kötetben belül: az állandó módosítás, az átírás, az újraírás a kötet poétikai rendező elve, ami nyilvánvalóan megkérdőjelezi a jelentésrögzítő, fixációs olvasásmódot. És szinte előhívja és provokálja az újraolvasást.

(*S/Z*) Roland Barthes-nak egyik zárójeles megjegyzése bölcs figyelmeztetés: „aki nem újraolvas, az szükségszerűen mindenhol ugyanazt a történetet olvassa.” (Mahler Zoltán fordítása)

(*Rövid tanfolyam az utcán*) „Tandori akkor jó, ha abba a végtelen nyelvi áramlásba, amiben él és ír, hirtelen befékez. Akkor nagyon erős szövegeket bír létrehozni...”

(Petri) „Tükörmélybe ilyen soká zuhanni?” Hosszú ideig töprengtem, hogy Petri kérdése hommage vagy kritika-e. Úgy értelmeztem a költői kérdést, mintha döntenem vagy választani kellene. Persze, nyilvánvalóan születtek és születnek egymást kizáró poétikai-nyelvi döntések e két versvilág között, de olvasóként miért kellene kizárólagosan választani a korszak két legjelentősebb költője között, ezt a kényszert mint választási lehetőséget soha nem láttam be. A magyar irodalom egyik legnyomasztóbb öröksége, hogy vagy „rop-pant progresszív módon” kizáró ellentéteket konstruált önmagának (Ady vagy Babits?, à la Thomas Mann vagy Kafka?), vagy a hagyományörzés jegyében nemes kapcsolatos szerkezetek jöttek létre, amelyek viszont kiiktatták/megszüntették a létező különbségeket. Pedig ebben az értelemben a különbség: gazdagság. Petri verszárlata azért jó költői kérdés, mert úgy beszél a két költői világ viszonyáról, hogy tudatosítja-felméri a távolságot, de nem tünteti el a különbséget.

(Tandori Dezső szavalóverseny) A versolvasás többnyire magányos és éjszakai tevékenység. A nappali villamoson vagy a pódiumon is. Egy jó vers vagy verssor nem rejtvény, amit bármikor megfejthetünk. Inkább rejtély, ami hosszan időzik bennünk. És miért pont ez, és miért nem amaz? Memoriter? Emlékezés-gyakorlatok? Dallamtapadás? „Aztán a múlt mindig jól alakul. / Az lesz belőle, ami lehetett / volna, amit az ember szeretett / volna – s szeret, csak nem nyugtalanul...” Vagy csak két enjambement hatása, ahogy átbillen a *volna*, ami másutt pedig alig elviselhető költői megoldás volna? Már önmagában az sem egészen érthető, hogyan és miért fészkelte be magát oda, de ha az (újra)olvasás során hozzáférhetővé válik, akkor a rejtélyre többféle magyarázat kínálkozik. De ezek *majdnem* egyenragú ajánlatok, és nem megoldások.

(Észrevételek) „Néha csak akkor érthető egy mondat, ha *helyes tempóban* olvassák. Az én mondataimat *lassan* kell olvasni.” (Wittgenstein)

(Paul Klee) Elemi-elvont, egyszerű-bonyolult, kicsi-nagy stb. Tandori művészete e fogalompárokra, -ellentétekre a viszonyát rendezi át a magyar irodalomban. Utána más-képpen kell rákérdezni, hogy például mi az egyszerű, és mi a bonyolult. Aligha véletlen, hogy számára meghatározó jelentőségű Paul Klee festészete.

(Egy kritikai fórumon – nyolcvanas évek eleje) „Meddig tűrjük még Tandori verebezését?” Tűrjük? Kik? Számomra ez mondat a korszak szellemi tompaságának és brutalitásának emblémája.

De ha *onnan* nézem, valójában igaza volt a szónoknak. Szellemi értelemben kevés radikálisabb szembefordulás volt, mint Tandori kivonulása. Nem az úgynevezett köz-vagy irodalmi életből, onnan is, hanem *abból* a nyelvből és uralkodó beszédrendből. Egyszerűen alig volt érintkezési felület e két (nyelvi) világ között, s ez tényleg idegesítő lehetett, mert ellenőrizhetetlenné vált a hivatalos irodalmi adminisztráció számára. Kész szerencse, hogy Tandori egyik mesterének, Henry David Thoreau-nak magyar recepciója meglehetősen felületes volt, ezért a *Walden* írójának politikai fölfogása is rejtve maradt. Nem csak a hetvenes-nyolcvanas években, hanem az elmúlt évtizedben is, legalábbis némi malíciával megjegyezhető, hogy a hazai konzervatív liberalizmus képviselőinél nem túlzottan érzékelhető a Thoreau-olvasás tapasztalata, mint ahogy, persze, a Tandori nyelvkritikai tevékenységének erős hatása sem.

(Verebezés, másrészt) Elérhet-e többet egy író, s ez talán részben válasz az egykori szónoknak és egyéb vádakra, hogy egy lényt, egy szereplőt, egy nevet – irodalmi értelemben – „halhatatlanná” tesz. Anna Karenina, Édes Anna, Medve Gábor, *Szpéror* – nos, aligha van,

illetve feltehetően: lesz olyan művelt magyar nyelvű olvasó, akinek ez a név (Szpéró) nem mond semmit. Talán még az is tud róla, aki soha nem olvasta. Más kérdés, hogyan viszonyul majd hozzá.

*(Verébszar – egy másik költő)* A Tandorinak írt költői hommage-ok közül Kukorelly archaizáló tisztelgése és pofátlansága azért rokonszenves, mert jólesően hiányzik belőle az utókor ájult és „bebalzsamozó tisztelete” az előd, a mester előtt: „A verset látja? kissé átörim / átírom hogy a Rím legyen elÉg / Aztat ha’ ideiébe fér-e még / leolwasny csekélyke művejim // nem t’om de e könyv-korpust mégis ím / elküldöm hadd’ szaria le egy weréb...” Az irodalom, ha játék is, nem tréfálkozás, ha meg komoly játék, akkor sem komolykodás az elődök iránt. Ezt leginkább Tandori költészetétől lehet megtanulni, ahogyan ő viszonyult a „régii mesterek” szövegeihez: átírta, kiforgatta, felülírta őket, vagyis szabadon, a költői nyelvet megújítva őrizte meg a magyar lírahagyományt.

*(Erőszakos álláspont?)* „Amit nem tudok megírni, megélni sem akarom. Erőszakos álláspont, de bizonyos erőszak: nélkülözhetetlen.” *(A meghívás fennáll)*

*(A Csikar-szög)* A hatvanadikra ajándék-kivágat a hetvenéves Sándor Csikartól, a legenda jobb-„szellőtől”: „Valaha egy-egy éles mérkőzésen mindig azt kérdeztük a vége felé: mennyi van még hátra? Betöltve a hetvenet, egyre gyakrabban jut eszembe: vajon mennyi lehet még hátra? De akármennyi is, valójában nem izgat – mert nagyon jó meccs volt.” *(Sport plusz foci, 1998. nov. 28.)*

## Az ős

*Csak folyik a csap, csak bedöglik a kuplung,  
csak lemerül az akku, csak kifogy a szufla,  
csak emeld kicsit, csak szorítsd erősen,  
csak ordít a rádió, csak vakard meg a hátam,  
és vigyél moziba és játssz velem,  
és nem ezt ígérted egyszer nekem,  
és hagyj már békén! de mégse, nem!  
és látod, milyen vagy? látod, milyen?!*

*Csak te vagy.*

*Csak te vagy, aki képzelődtél,  
és képzelődsz és képzelődni fogsz,  
amíg ki nem lőnek, le nem taposnak,  
be nem darálnak, át nem szitálnak,  
amíg el nem égsz, mint a fekete kocsz.*

\*

*Voltak persze, sokan, sokfélék.  
Megtették a magukét.  
Aludjanak, nyugodjanak békében  
por és hamu ruhában.*

\*

*Forog a ringlispil gyorsan,  
még a minap gyerek voltam,  
a nagy örökkévalóban  
télbe nyúltam, nyárba nyúltam,  
kotorásztam egy fiókban  
üdvözülten, nyomorultan:  
Ez mi? Ez mi? – Már a múltam?  
Forog a ringlispil gyorsan.*

\*

*A nevetésem emlékeztet K.-ra.  
S hol van már, hol az a Klára?  
Akár a zápor, elvonult.  
De kilóg belőlem, amiből kilógok, a múlt.*

\*

Nem látod őket, láthatatlanok,  
csak olykor-olykor egy-egy hosszú árnyat,  
ahogy előtted jár, mögéd kerül, kísér.  
Hoppá! – nadrágszáradba kap,  
lefújja fejedről a sapkádát a szél.

\*

Szétcincálnak, ha nem vigyázol.  
Mindegyik a maga irányába rángat.  
Hogy menj fel a spliti torony tetejére zárás előtt.  
Mászd meg az összes lépcsőt lihegve, rohanj!  
Semmi kedvem, az úristenit!  
De akkor ki rohan mégis a lábammal?  
És azt a maja piramist is, Merida közelében,  
ki mászatta meg velem?  
Még jó, hogy nem zuhantam le!  
Ő bezzeg ragyogott! Túl boldog volt!  
Látod ezt?! Na mit szólsz? Ugye megérte?  
Sose járt Merida közelében.  
De rángatni, azt tud. Tud némelyik.  
A terveik, a reményeik.  
A kudarcaik, a sikereik.  
A nyomorúságuk. A dicsőségük.  
Az ős. Az ősök.  
Rád hagyták az egész hóbelevancot, hogy cipeld.  
Tégy vele, amit bírsz, amit akarsz.

\*

Füstszag.  
Az a borzalmas, édeskés füstszag.  
Ott állok a borzalmas füstszagban.  
A szögesdróttal körülzárt krematóriumok füstjében.  
Nem mondok neveket.  
Nem szólongatok senkit.  
Csak ott állok.

De ha valaki hozzám szól?  
Megkérdi, kiért állok ott?  
Nem mondok neveket.  
Nem mondok semmit.  
Magamért állok ott.

\*

Nem, nem én választottam a magyart.  
Ha nekem kellett volna választanom,  
én nem tudtam volna választani.



*Csak makognék, mint a majom.  
De nem én választottam, és az enyém.  
Akár a füistszag.*

\*

*Mindegy volna, hol él az ember?  
Igen is, nem is. Vár a tenger,  
öreg csont, öreg csont.*

*De mivel mégse, nagyon is nem,  
hadd emlékezzek rólad itten,  
öreg csont, öreg csont.*

*Ki voltál, a neved se tudom,  
csak hogy megfürdetett a por az uton,  
öreg csont, öreg csont.*

*Csak hogy mindig otthont akartál,  
ide vetődtél és itt ragadtál,  
öreg csont, öreg csont.*

*Itt szerettél és itt temettél,  
mit mondhatnék még többet ennél?  
Öreg csont, öreg csont.*

\*

*Volt, ami volt. És marad belőle, ami marad.  
Emlékek romkertjei, amelyekből itt-ott  
egy-egy tömör fal, oszlop, talányos kapurészlet,  
tenyéryni szemkápráztató cserépdarab  
kiválik és megáll,  
míg a felejtés sűrű hava hullik,  
finom esője pernyeként szitál.*

*Fogadkozunk, hogy örökké! – s hiába,  
ha beépül is a tegnap a mába,  
átformált forma, sejtekre bomolva,  
csak a szüntelen liktetést sodorva,  
melyben néhány dallam magát mégis kimondja.  
S van, ami úgy nincs, hogy még felidézi pontosan a hiánya.  
Múlt nyár. Nyúlnál utána, de mint a pára.*

\*

*Rakosgatsz. Rendezed a rendezhetetlent.  
Minden szál szanaszét szállna.*

*Találsz valami jó rosszat. Rossz jót.  
Találsz valamit, ami rád vall.*

\*

*Nem szent, nem szörnyeteg és nem ártatlan,  
párton kívüli nem pártatlan,  
cigány a cigánymentes övezetben,  
árva fűszál a kövezetben.*

\*

*Emlékszel még a tegnapi?  
Emlékszel, hogy futottunk a ma után?  
És a szavainkra? A szavainkra emlékszel?  
Emlékszel a saját szavaidra?*

\*

*Folyók sokasága ömlik a tengerbe.  
Beleömlik a Duna a Fekete-tengerbe,  
és ott egy darabon, mint dinoszaurusz-szörny,  
őrült kuszaságban birkózik a vizekkel.  
De kevesebb mint száz kilométerrel beljebb  
már zavartalan a tenger sötét zöldje.  
És már a legélesebb szem sem képes többé  
elkülöníteni a Duna cseppjeit  
a Fekete-tenger cseppjeitől.*

*Folyami költő, meglátogatom a tengert.  
És ha nem túl hullámos a víz, beúszom mélyen,  
és ráfekszem hanyatt a tengerre, ráfekszem az őseimre.  
És bámulom az eget, amíg el nem szédülök.*

*Aztán kikecmergek a partra, és visszasietek a Duna mellé.*

1996–1997–1999

# Berlini évszakok

*Tavaszi. WALPURGIS-ÉJSZAKA: SZÍNHÁZ, BÖRTÖN, HÁBORÚ*

Az *Oskar és Leni* című filmben, rendezte Petra Katharina Wagner, a férfi főszereplő hosszasan és játékos líraisággal fényképezve szabadul a tegeli börtönből, ugyanonnet, ahonnan húsz évvel ezelőtt Fassbinder *monstre* filmjében, a *Berlin, Alexanderplatz*-ban szabadult a főszereplő, Franz Biberkopf. Húsz év alatt, legalábbis filmen, sokat fiatalodott a büntetésvégrehajtási intézet; lendületesebbé, egyszersmind színpadiasabbá vált. Berlinben raboskodni, legalábbis egy snittbe sűrítve, kész pantomim. A tegeli börtön egyébként a hatos metróval közelíthető meg; s minthogy a szerelvénnyel Weddingben kijön a föld alól, és magasvasútként halad tovább, az arrajáró elgyönyörködhet a csipkés téglatornyokban, amelyek mögött a javulás bonyolult folyamata zajlik.

A javulás egyik útja a színházon keresztül vezet. A Práterben (tudniillik Berlinben is van egy Práter, a Prenzlauer Hegyen), a Rózsák Háborújának, rendezte Castorf, börtöncellákra osztott, kukucskáló jellegű nézőterén, összeismerkedtem egy rendezővel, aki Tegelben, rabokkal dolgozik, Roland Brusnak hívják. Munkájáról kérdeztem: a legnagyobb nehézséget a bizalom és a távolság törékeny egyensúlyának megteremtésében látja. Jöjjön létre szabadság a játék, illetve a próba-folyamat révén, de azért mégse. Legyen egyértelmű, hogy ő mint színházi ember nem azonos a hatósággal; de azért nem független a hatóságtól. Legyen szolidáris, mert másképp nem lehet a rabok színészi képességeit mozgósítani, de ne legyen cinkos, mert úgy a rabok előtt meginogna tekintélye, és megrendülne a felsőbbbség részéről belé vetett bizalom.

E különös fénytörésben a színjátszás tétje a politikai legitimitáció függvényének látszik. Az egyik véglet a Volksbühne hajléktalan-színháza: a hajléktalanok jelenleg Ernst Toller *Géprombolók* című darabját játsszák, s miközben a rombolás szenvedélyében komor hetykeséggel fonódik össze a kultúrkritikai attitűd a szociális demagógiával, az is világossá válik, hogy nemcsak a börtön mutatkozik színpadiasnak, de a színház is mindinkább a fogság és a szabadulás rituáléját imitálja. A másik véglet az ősberlini Brecht-színész, Kurt Gerron (ő volt a *Koldusopera* ősbemutatóján Tigris Brown, de lehet rá emlékezni a *Kék angyal*-ból is: úgy üvöltözik Marlene Dietrichkel, hogy az ember még ma is fesseng). Gerron, régi szerepei mellett, arról nevezetes, hogy a theresienstadti gettóban színházat alapított, majd 1944 nyarán, amikor már gőzerővel folyt a bevagonírozás Auschwitz felé, leforgatta *A Führer várost ajándékoz a zsidóknak* című „dokumentumfilmet” (majdnem oktatófilmet írtam).

Azt lehetne hinni, Gerron megmentette, vagy legalábbis meghosszabbította színészeinek (vagyis rabjainak) életét, hogy az idillikus jelenetek segítettek. Erőből azonban szó sincs. A vajas kenyéret májszó, csillogó szemű kislányokat, a

futballozó fiúkat, az andalgó párocskákat, a kávéházban üldögélő vidám cseve-  
gőket, a nézőtéren tapsoló színházrajongókat (a forgatókönyv Himmler elgon-  
dolásai nyomán készült) mindjárt jelenetük leforgatása után bevagonírozták, s a  
forgatás végeztével ugyanerre a sorsra jutott Gerron is. Túlélők elmondása sze-  
rint térden csúszva zokogott, ami azonban éppoly kevéssé hatotta meg az illeté-  
keseket, mint színészi vagy rendezői tehetsége. Az együttműködési készségről  
már nem is beszélve.

Az egyik túlélő, Coco Schumann (a theresienstadti társulat tagjaként látható  
a propagandafilmben is, jelenleg Berlinben él, legutóbb 75. születésnapja alkal-  
mából zajlott vele a Literaturhausban egy beszélgetés), azt mondja, hogy Ger-  
ronnak nem volt más választása; ő kizárólag játszani akart. Az ember, mondja  
Schumann, egyszerre csak megint embernek érezhette magát. Egyszerre csak  
megint művész lett, nagy művész, akire oly feszülten figyel a közönség, mintha  
élet és halál függne tőle. Ki tudott volna ellenállni ekkora csábításnak, kérdi az  
idős túlélő, melyikünk nem bizonyulna gyengének ilyen helyzetben?

Akinek még ez sem elég, az nézze meg Roberto Benigni *Az élet szép* című  
(erőt veszek magamon, és nem írok le durva kifejezést) filmjét, és eltöprenghet  
rajta, hogy: bizonyos művészeti ágakban, úgy látszik, folyamatosan jelen kell  
lennie a rabszolgaerkölcsnek és rabszolgalelkűségnek, s ez folyamatosan igazolja  
az egyre aljasabbá váló rabszolgaesztétikát. Benigni tovább lép, mint Gerron:  
ő kulisszaként építi fel azt a lágert, amelyben aztán bohóckodik; egyszersmind  
– nem úgy, mint Gerron – azt is megpróbálja elhitetni a nézőkkel, hogy a hulla-  
hegyek közt zajló cirkuszi mutatványsorozat privát, sőt intim ügy marad, az  
apa-fiú viszony egy sajátos alesete. Förtelmes ötletét Oscar-díjjal és dicshimnu-  
szokkal jutalmazták, és szobámmal átellenben (ahol e sorokat írom) a Szövetségi  
téri moziban két hónapja nem lehet jegyet kapni a szórakoztatva nevelő film-  
vígjátékra.

A hatos metró, amelynek szerelvénye fontos helyszín az *Oskar és Leni* című  
filmben, Tegelből a kelet-berlini belváros felé halad. Megáll a Frigyes utcai vas-  
útállomásnál, majd a Városközép nevű állomáson is. Itt aztán egymás hegyén-  
hátán vannak a színházak: a Rosa Luxemburg téren a Volksbühne, a Fegyver-  
ház mögött a Maxim Gorki Színház, a Spree partján a Berliner Ensemble (egykor  
Brecht színháza) és a Schumann utcában a Német Színház, valamint kapcsolt ré-  
sze, az Ostermeier vezette Baracke, ami csakugyan egy barakk. (Már nem sokáig  
vezeti Ostermeier, mert a következő évadban átmegy Charlottenburgba, a  
Schaubühnébe, de erről talán később. A környéken található két operaházról,  
valamint az apróbb színházakról is később.) Az a színház, amelynek padlásán a  
börtönből szabaduló Oskar, játssza Christian Redl, meghúzódik, egy darabig a  
Volksbühnével azonosítható, ám a bejárat előtti jeleneteket a kreuzbergi Hebbel  
Színháznál vették fel, a *Rómeó és Júlia* próbajeleneteit pedig egy harmadik, álta-  
lam fel nem ismert színház nézőterén. A filmbeli Oskar gyakorló ékszertolvaj  
volt (mint kiderül, nem is óhajtja abbahagyni mesterségét), azelőtt olimpiai  
úszóbajnok, ráadásul ki van operálva egy lövedék a fejéből (kopaszra van nyír-  
va, szépen látszik a heg), tehát be is van kattanva egy kicsit. Ugyanakkor szín-  
házi vér is csordogál az ereiben, mivel filmbeli édesanyja az egykori Fassbinder-

színésznő, Elisabeth Trissenaar, aki egykori Fassbinder-színésznőt alakít, nagy átéléssel.

Az életmód, ahogyan ebben a filmben megjelenik, bensőséges keresztmetszetét adja a berlini helyszíneknek: a lakásokban folytatódik az utca, és az utca, a maga berlini módján, lépten és nyomon lakássá alakul. (Ezt magam is minden nap átélem: földszinti lakásban lakom, egy forgalmas úton.) Látjuk a Heidelberg téri uszodát, ahol Redl magányosan és szabályosan úszkál, és az autogrammot kunyeráló takarítónőket elhajtja a búsba. Látunk egy vadonatúj, előkelő üzletközpontot a Francia utcában, ahol Redl takarít (mint kiderül, valójában csak azért, hogy kifürkésze az ottani ékszerüzletet). Látjuk a Spreét az Oberbaumhíd és Rummelsburg között (teherdaruk, lerobbant gyárépületek), amint az öngyilkosságot mímelő Redl úszva menti a zsákmányt. (Megfontolandó, hogy a színház talán mégis inkább a Berliner Ensemble, ha úszva lehet megközelíteni. A film végén Redl Júlia jelmezében, hosszú szőke hajjal sétál át a gyanakvó rendőrök közt, száll be a buszba, és indul tájélozásra a színészekkel – cinkosai-val, szeretőivel, potenciális rabtársaival.)

Az ilyen ember Shakespeare-t szaval a metrón, a *Rómeó és Júlia* megható lírai betéteit, Ludwig Tieck fordításában, lehetőleg a metró föld feletti szakaszain. (Gyönyörűen van fényképezve a Bülow utca és a Vágányháromszög. A Vágányháromszög mögött van egy óriási romos terület, nagyjából olyan, amilyen a Potsdami tér volt az építkezések előtt: porig bombázva, úgy hagyva, fákkal és bokrokkal sűrűn benöve. Nemsokára majd ezt is beépítik.) Aki azonban Shakespeare-t szaval a metrón, attól rémülten elfordulnak az utastársak. (A berlini metrókon csakugyan elég sok monologizáló őrüttel lehet találkozni; s mivel a zajszigetelés jóval hatékonyabb, mint Budapesten, oda is lehet figyelni rájuk.) Egyvalaki nem fordul el: Anna Thalbach, akit ezúttal úgy hívnak, hogy Leni. Nem tévesztendő össze édesanyjával, Katharina Thalbachhal, aki a Gorki Színház vezető színésznője; húsz évvel ezelőtt Schlöndorff *Bádogdob* című filmjében szolidan démonizált, szőke cselédlány volt, jelenleg sajnos rendezői ambíciói vannak. *Kár, hogy kurva.* (Ez egy színmű címe, ő rendezte nemrég, rosszul.)

Anna Thalbach alias Leni egy pékségben dolgozik: jól érvényesül a Brotfabrik, vagyis Kenyérgyár a Prenzlauer sétányon. Becsületes keresményét idősebb férfiak leszopásával egészíti ki: szépen látszik az Oranienburgi utca és környéke, ahol strichelnek a lányok, és ahol kulturális értelemben is zajlik az élet. Az „élet” ebben az értelemben úgy hangzik németül, hogy Szene, vagyis jelenet. Ahol tehát az élet pezseg, ott, legalábbis németül, óhatatlanul megérezzük a színház börtönszerűségét. Anna Thalbach, a film Lenije, hogy az egyoldalúság hibájába ne essen, felláció közben ki is zsebeli az ügyfeleket; színház, élet, nagyjelenet.

A berlini börtönök, nem úgy, mint a színházak, széjjel vannak szórva egy kicsit. Az úszva menekülő Oskar csillogó vállalai mögött a figyelmes szemlélő megpillantja a rummelsburgi fegyintézményt, amelynél persze festőibb látványt nyújtanak a szomszédos távfűtő művek (ledurrantan füstölögnek). Ezzel szemben a moabiti börtön, ahogyan az ember végigsétál a Tiergarten törökök lakta részén, első pillantásra alig különbözik egy kulturális célokra átalakított sörfőzde-től (ilyen a Pfefferberg és a Kulturbrauerei). Kicsit odább, Charlottenburg és

Wedding határán a plötzenseei fegyintézmény-komplexum a technikai perfekciót testesíti meg (a Nyugati Kikötő nevű metróállomáson kell kiszállni); mintha azt volna hivatva szemléltetni, amit Tomas Venclova ír egy versében: „az időtengelyen jobb lesz a világ és jobb lesz a börtön”. Két oldalról sztrádaszerű utak határolják az épületsoportot: innét a Gründerzeit ma már szinte barátságosnak látszó vöröstéglái mutatkoznak. (Hasonló benyomása támad az embernek a Columbia-töltésen, a tempelhofi repülőtérről a mohamedán temető felé menet. Jobb kéz felé a repülőtér harmincas évekbeli technicista utópiája, Bauhausba oltott nagyhatalmi monumentalitás; balra a pénzügyőrség és a tűzoltóság épülete, ahhoz képest, már-már kedélyes benyomást kelt.) E nyomasztóan kedélyes épületek mögött gyilkolták meg a nácik a Stauffenberg-összeesküvés résztvevőit, más politikai foglyokkal együtt. Az emlékhely a túloldalon van, három méter magas betonfalaktól közrefogva, egyfajta szabadtéri cellaként. A betonfal végighalad a Hüttig-ösvény mentén; sűrűn sorjázó videokamerák, sinusgörbe gyanánt tekergő szögesdrót. A lámpaoszlopokon vastüskékből gallér. A betonfal mögül puffanások, jókedvű, vastag hangok: ott valakiknek szabad futballozni. Szép tavaszi délután van, ilyenkor még betonfal mögül is lehet szurkolni a lát-hatatlan játékosoknak.

A Hüttig-ösvény túloldalán a Hársvirág-kiskerttelep helyezkedik el. Berlinben több tízezer kiskert van, megannyi parányi éden; a legváratlanabb helyeken lehet kolóniákba botlani. Vágányok közti kiszélesedő földnyelven, temetők mellett, parkok kellős közepén, hosszan elnyúló tóban, egy piciny szigeten; van azonban a Kurfürstendamm közvetlen közelében is egy kolónia, az Olivai térnél. Zsebkendőnyi kertek közepén kis faházak vagy kátránypapírral fedett kuli-pintyók, sodrony- és léckerítések szabályszerű váltakozása, szemet gyönyörködtető és hasznos növények. A Hársvirág-telepen is ki-ki szorgoskodik a videokamerák és a tüskés lámpák tövében; kapálás, gyomlálás zajlik, és közben sütkérezni is lehet. Vicces feliratok vannak a kapukra biggyesztve, ilyesmik: „Sértődés ne essék, Bicikliről leszállni tessék”, vagy: „Vigyázat, harapós tengerimalac”. Gyakoriak a kutyafényképek, némelyik kutya cuclival, esetleg szivarral a szájában vagy napszemüvegben van lekapva: „Itt én öröködöm! Belépés saját felelősségre”.

Egyszóval, szép tavasz van; Leni megcsókolja Oskart ifjú, de sokat tapasztalt szájával (Mendelssohn-Bartholdy-Park), majd félórás kergetőzés után, Walpurgis-éjen egymásra találnak.

A Walpurgis-éjszaka idén péntekről szombatra virradt. Könnyed léptekkel halad előre a tavasz. A plötzenseei szemlélődés napján kezdte a NATO bombázni Jugoszláviát, Walpurgis-éjszakán pedig már az április múlik el. Péntekről szombatra virradóan lehet bulizni, városzerte boszorkányos színezetű bulik zajlottak. Hogy csak néhányat említsek: a Brixli Kertben boszorkánybörze zajlott, kártyavetéssel és druidákkal, a Marx Károly téren, Neuköllnben Walpurgis-éji lesbikus felvonulás, az Aufbruch (Indulás) nevű helyen telehold-fesztivál és kamikaze-boszik bevetése, a Félkész Építkezésen boszorkányos flamencobuli, a treptowi parkban kikötői ünnepély, és így tovább. Én magam, nem tudván választani e csábító alkalmak közül, ezen az estén a Bezúzott Ablakok Színházában *A búnrészesek* című, Molière-es színezetű ifjúkori Goethe-darabot néz-

tem meg: a megcsalt férj, a házasságtörés viszonzásaképpen ellopja az utazgató gavallér pénzét, és így mindenki jól jár. A rendező elképzelései szerint a veretes nyelven írt színmű egy roncstelepen játszódik, ahová egy lakókocsi is be van vontatva. Ennek ablakán mászkál ki-be a parókás gavallér.

A szünetben Carl Schmitt *A politikai erő fogalma* című munkáját olvasom; ebben a szép, mégis némileg szomorú évszakban az ő munkái kísérnek útjaimon. Hideg és könyörtelen elme, akinek műveit leginkább mazochizmusból érdemes olvasni; még a *Föld és tenger* című antropológiai meséjét is (amelyet egy tizenkét éves kislánynak, Anima nevű leányának írt és ajánlott) borzongatóvá teszi az előadásmód, az emberi térszemlélet kitágulásának és totálissá válásának narratívuma. Bármely politikai erő csak valamely ellenséggel szemben tud megnyilvánulni (mondja Schmitt), a politika lényege az ellenség.

*(Folytatása következik)*

TÉREY JÁNOS

## *Értekezés a mezők harmatáról*

*Ők a kimosakodottak Jézus Krisztus nevenapján.  
Embernek parányiak, polgárnak is nagyon kicsik.  
Úgynevezett életükben sosem jártak hóhatáron,  
a Vízszint és a Közép közt piszkolódtak félúton.*

*Ha nyugalmi helyzetéből ki-kilendült puhatestűk,  
ez a csekély amplitúdó engem csak mulattatott.  
Behúzták a féket, és megszolgált pénzüknél maradtak.  
Pitiáner duhajok – záróráig, és nem tovább.*

*Felvágotton is élének. Ingyen zabát: két pofára.  
Az ágyban meg negyedórás a menet, baknyúl gyanánt.  
Kalandjaik netovábbja a tisztuló panoráma,  
ama biztos esztergomi látkép tízezreken.*

*... És egy ilyen megfeszülhet: nem lesz sem Ember, se Polgár.  
Bérlete a Csinn-bumm Cirkusz földszintjére szól.  
Szemem bántja a púdertől ünnepélyes pofikája,  
amúgy ártatlan, mert gyöngé, mint a mezők harmata.*

# Glenn Gould leveleiből\*

## XIX

WENDY BUTLERNAK

1971. április 30.

Miss Wendy Butler<sup>1</sup>  
CBC

Kedves Wendy,

néhány megjegyzés a Hammerklavierról:<sup>2</sup> nyilván előtted sem titok, hogy ez Beethoven zongorára írt műveinek leghosszabb, legkíméletlenebb és valószínűleg a legkevesebb kielégülést adó darabja. Mindezt kissé vonakodva jelentem ki, mivel diákéveim óta eltökélten kezelem benne a kielégülést, illetve az alkalmat, hogy a kielégülésemet lemezfelvételen bizonyítsam – jó esetben mindkettőt egyszerre. Az elmúlt években sokszor tűztem műsorra – általában olyan kultúrközpontokban, mint Aszotffalva (Montana állam) vagy Tahóvár (Új-Mexikó) – de mindig úgy alakult, hogy az utolsó pillanatban szép csendben meg kellett változtatnom a programot. Ezt a szonátát mindig monstrumnak látom, és feltett szándékom, hogy csak akkor lépek vele a nyilvánosság elé, ha minden titkát megfejtettem.

A zeneszerző születésének kétszázadik évfordulója előbbre hozta a nagy napot – bo nyodalmas, itt nem részletezhető határidő-egyeztetések után 1970 decemberére tűzték ki a felvételt (el is készült), én pedig ismét elhatároztam: megoldom a mű rejtélyeit. Nem hiszem, hogy túlzottan előrehaladtam volna, bár a felkészülés közben sok érdekes rendszerelemzést végeztem el. A darab igencsak „zongoraszerűtlen” – nem csak amiatt, hogy rémisztően nehéz (s ami még rosszabb, az iskolázatlan fül számára nem is hallatszik nehéznek), hanem amiatt is, hogy írásmódja fittyet hány arra, milyen rokon- és ellenszenvek működnek a billentyűzet egyes régiói között –, úgyhogy elhatároztam, szimfonikus felfogásban adom elő. Megkíséreltem pusztán a karmester lendületével összekötni az első hangot az utolsóval – nem a gyorsaságra gondolok, hanem a szigorúan egységesített tempókra –, és megpróbáltam a lehető legkevesebbre csökkenteni a jellegzetes pianisztikus gesztusokat. Ezek – Beethoven lényegében hangszerellenes nézőpontját alapul véve – csak zavart okoznak, és gyakran állnak a zenei folyamat útjába.

És bőven van mit csökkenteni. Például amikor a szinte chopini finomságú arabeszkek (lásd az első tétel második témáját) gyakran a legkevésbé előnyös regiszterben szólnak meg (főleg magas fekvésben), és legalább egy oktávval közelebb kellene lenniük a kísérőszólamokhoz. A legtöbb ilyen hely az első és a harmadik tételben található – a második tétel rövid, és elég feszes ahhoz, hogy észrevétlenül végigmenjünk rajta, a fúga-fi-

---

\* A *Jelenkor* májusi, júniusi számában és itt olvasható 35 Glenn Gould-levél a kanadai zongoraművész (1932–1982) válogatott leveleinek abból a gyűjteményéből való, mely 1992-ben jelent meg Torontóban, az Oxford University Press gondozásában, John P. L. Roberts és Ghyslaine Guertin szerkesztésében. A kötet a több mint kétezer fennmaradt Gould-levélből (tényleges küldeményekből, titkárnőnek – gyakran telefonon – diktált levélmásolatokból, piszkozatokból, fogalmazványokból) 184-et ad közre. Lábjegyzeteinknél mérvadóknak tekintettük e kiadás jegyzeteit, ám közülük néhányat elhagytunk, néhány helyen pedig kiegészítettük őket. – Itt hívjuk fel olvasóink figyelmét, hogy a levelekben említett elkészült felvételek kivétel nélkül hozzáférhetőek a Sony Classical *The Glenn Gould Edition* című, 67 CD-t számláló sorozatában. – A levelek válogatásában Wilhelm András volt segítségünkre. – *A szerk.*

<sup>1</sup> Wendy Butler, a CBC egyik szerkesztője.

<sup>2</sup> Beethoven: B-dúr (Hammerklavier) szonáta, op. 106.



nálé pedig a matematikai bohóckodás és a neohändeliánus hangkorlátok áttörésére irányuló görcsös erőlködés ellenére lebilincselő és szórakoztató.

De vajon sikerült-e a szimfonikus megközelítéssel, a „zongorista allűrökre nem érünk rá”-szemlélettel valóban összenyalábolnom a négy különmű szerkezetet, hogy egyetlen nagy művé álljanak össze? Alig. Egyes pillanatok megállják a helyüket, mások meg nem (ha belegondolok, Beethoven sem ért el jobb eredményt), de legalább egyszer megpróbáltam, és most 2027-ig nem fogja fájdtani a fejemet.

Minden jót kívánok  
Glenn Gould

## XX

A TORONTO TELEGRAM SZERKESZTŐJÉNEK

1971. augusztus 26.  
354 Jarvis Street  
Toronto, Ontario

A *Toronto Telegram* szerkesztőjének  
Toronto, Ontario

Tisztelt Szerkesztő Úr,

mivel Mr. John Fraser<sup>3</sup> vezércsellel nyitott a Heintzman-zongoráról szóló cikkében, sok olvasó engem tart az ott kifejtett nézetek forrásának. Emiatt kénytelen vagyok az ügyet – és kapcsolatomat Heintzmanékkal<sup>4</sup> – tisztába tenni.

Az utóbbi húsz évben szóbeli megállapodás van érvényben az amerikai Steinway and Sons cég és köztem. Annak fejében, hogy megígértem: hivatalos fellépéseimen távol tartom magam más zongoragyárak termékeitől, a cég minden szerződéses munkámhoz rendelkezésemre bocsátja az általam kiválasztott egy vagy több hangszert. Lehet, hogy megállapodásunk csábító célpont a trösztellenes mesterlövészek szemében, de tudomásukra kell hoznom, hogy egyezségünk amerikai kollégáim körében csöppet sem kivételes, inkább szokványosnak számít, és hagyományai a 19. század elejére nyúlnak vissza. Azt is szeretném egyértelművé tenni, hogy – mivel a zongora és az előadó harmóniája nélkülözhetetlen a művészi élményhez – az efféle „szerződések” igen ritkán fednek közönséges érdekházasságot. Sőt sietek kijelenteni: minden csodálatom azé a hasonlíthatatlan kézművesmunkáé és odaadásé, melynek jóvoltából a Steinway-zongora megszületett.

Mindehhez hozzá kell tennem, hogy az elmúlt két évtizedben három ízben is előfordult, hogy Steinwayék a szállítás bonyodalmai miatt nem tudták tartani adott szavukat. Tartaléknak minden esetben Heintzman-zongorát választottam – a Steinway vezetőségével folytatott egyeztetés után. Következésképpen a Heintzman-zongoragyárral mindig szívélyes kapcsolatban álltam. Szerintem a Heintzman gyártotta (a múlt idő szándékos, mert ma már nem készítenek csaknem háromméteres, nagy hangversenyzongorát) azt a hangszert, amely kiállta az összehasonlítást a négy nevezetes B betűssel (Baldwin, Blüthner, Bösendorfer, Bechstein). Csak a Heintzman finom billentése emlékeztetett egy Bechsteinre, és csak róla mondható el, hogy nála jobb keletről importált hangszert még sohasem láttam.<sup>5</sup>

Őszinte híve  
Glenn Gould

<sup>3</sup> John Fraser a már megszűnt *Toronto Telegram* utolsó zene- és tánckritikusa volt. Szóban forgó cikke a kanadai zongoragyártás hanyatlásáról szól.

<sup>4</sup> A Heintzman Kanada legrégebbi zongoragyára. 1866-tól 1978-ig Torontóban működött, 1978 óta a székhelye Hanover (Ontario állam).

<sup>5</sup> Gould ízlése később megváltozott. Élete vége felé New Yorkban beleszeretett egy Yamaha hangversenyzongorába, és gyorsan meg is vásárolta. Ezen játszott lemezre a Haydn-szonátákat, és Bach Goldberg-variációinak (BWV 988) második stúdió-felvételét.

HELEN WHITNEYNEK

1971. szeptember 3.

Miss Helen Whitney  
NBC News  
New York, N. Y.  
U. S. A.

Kedves Helen,

ígértem, hogy levelet küldök jövőbeni együttműködési lehetőségeinkről. Mondanom sem kell, hogy az itt következőket már nyugati utam előtt felskicceltem, tehát számos ötletet lerágott csontnak fogsz találni. Íme:

Pár hete, amikor telefonon beszélünk, említettem, hogy a dolgok jelen állása mellett az izgat a legjobban, milyen jellegű tévéműsorok készítéséről fogunk megegyezni. Mondanom sem kell, hogy egy műsor tisztességes, összefüggő szűzsége megírásának módjáról, hogy úgy mondjam, gőzöm sincs, de mindjárt két megoldást is fogok javasolni. Legfontosabbnak azonban azt tartom, hogy megnézzük, miféle munkafolyamatba vágjunk is bele. Úgy érzem, ha ebben sikerül elvi megállapodásra jutnunk, a többi dolog magától is a helyére kerül majd.

Először is hadd szögezzem le: a televízióban leginkább az „egyszer használatos”-elv zavar. Úgy érzem, a kisebb ellenállás irányában halad az, aki a televízióban dolgozván csupán arra támaszkodik, hogy kihasználja: ebben a médiumban mindenhez azonnal közel lehet férkőzni, és ebből arra a következtetésre jut, hogy egy-egy kurta vágás igazolhat sok – gyakran igényes, mégis csupán villanásokból álló – produkciót. Elégé biztos vagyok abban, hogy ha egy magazinnál vállalnék állást, berzenkednék a kiadvány „időszaki” megnevezése miatt, és azon igyekeznék, hogy kiötöljek valamit, ami méltó volna az „állandó” jelzőre. Hasonlóképpen gondolkodom a televízióról: vonakodom elfogadni az „egy téma–egy adás” felfogást; szeretném, ha inkább olyasmire törekednék, amit folyamatosan fel lehet újítani, és nem csupán televíziós ismétlésekkel, hanem valamiféle videórögzítés<sup>6</sup> segítségével is. Lehet, hogy amit leírtam, magától értődik, de nagyon nyomasztott, és meg kellett szabadulnom tőle ahhoz, hogy továbblépjek, és még különlegesebb technikai megoldásokról értekezsem, amelyek az „állandóságra” törekvést alapelvek tekintik.

Mint tudod, ez ideig zeneszámokat bemutató, illetve zenéről szóló műsorok kapcsán ártottam bele magam a televíziózásba – ezzel ellentétben legnagyobb rádióműsoraim közül alig néhány szólt a zenéről (szokványos rádiós szólóestből pedig egyet sem készítettem), úgyhogy az alábbiakban, próbaképpen, két javaslattal is előállok, az egyik zenei jellegű lesz, a másik nem. Az persze szükségszerű, hogy a televíziós zenei műsorokat nézve azt tapasztaltam: a zene az esetek döntő többségében nem elevenedik meg otthon, a képernyőn. A kudarc okait, azt hiszem, igen nehéz volna feltárni. A legkézenfekvőbb magyarázat, hogy a legtöbb rendező megpróbál hangversenytermi miliót teremteni, s ezáltal a pódium minden kellemetlenségét beviszi a néző otthonába. Az eredmény óhatatlanul magán viseli e döntés következményeit, és hiába forgatják le az anyagot a legkifinomultabb módon, őszinte odaadással – merevnek és kiszámíthatónak fogjuk érezni. Nem állítom, hogy lehetetlen a stúdióra összpontosító, hangversenytermet utánzó videófelvételt életszerűvé tenni, tapasztalataim szerint mégis alig fordul elő, hogy életzagú műsor szülessék (különösen, ha zenekar is szerepel az adásban).

Nem véletlen, hogy eleddig a legjobb operatőri munkát a zongoraszólót rögzítő videófelvételeken láttam, ráadásul olyan beállításokban, amelyekben mindössze egy

<sup>6</sup> Gould jóval a videókazetta elterjedése előtt megérezte, hogy a videófelvételeké a jövő.

operatőr dolgozott, aki bizonyos szabadságot kapott egy adott zenei szakasz képi megkomponálásához. Ugyanakkor a stúdióban rögzített zenekari felvételek zöme – akár szólóhangszert kísér az együttes, akár nem – nyomasztóan monoton és fantáziátlan, s pontosan azért, mert a rendező a legtöbb esetben kénytelen elfogadni olyan körülményeket, melyek nem részei a médium természetes kifejezőképességének. A legtöbb zenekari felvételt úgy világítják be, az együttest úgy ültetik, a videószalagot úgy vágják, hogy az eredmény a hangversenyterem megszokott körülményeire hasonlítson, és – függetlenül a rendelkezésre álló idő és pénz mennyiségétől – az összehatásban a legkellemetlenebb koncerttermi jellegzetességek dominálnak. Rólam köztudomású, hogy nem bolondulok a nyilvános hangversenyekért, de annyit már én is kikövetkeztettem, hogy a közönségnek a pódiumon folyó előadáshoz viszonyított elhelyezését alaposan meg lehet változtatni abból a célból, hogy a televíziós képernyőn ne tűnjön szűknek és nehézkesnek.

Készültek már sikeres zenekari tévéfelvételek is – legutóbb Torontóban említettem is neked, hogy ezek közül messze a legkitűnbőbbnek a Berliini Filharmonikusok és Karajan filmsorozatát tartom. A ciklus legjobb darabjában (Dvorák: Új Világ, rendezte Clouzot<sup>7</sup>) a zenekar és Karajan közötti kapcsolat, illetve a kapcsolatok változatai azt mutatják, hogy a rendező fűtyül a hallgatóság szokványos nézőpontjára. A darabot persze előre hangszalagra rögzítették (a tévéfelvételt a meglévő hanghoz szinkronizálták – az előadásnak éppen az időnként jelentkező aszinkron a gyengéje), és a zenekar kapcsolata a karmesterrel beállításról beállításra változik. Ez bizonyos szinten tökéletesen szürreális hatást tesz; de ha mélyebbre tekintünk, látjuk, hogy ezek a filmek minden korábbi zenei-vizuális feldolgozásnál jobban közvetítik mindazt, ami a partitúrában történik, a hangszerelés kiegyenlítését és a modulációkat egyaránt. Őszintén szólva ennél a sorozatnál éreztem először, hogy egy zenekari tévéfelvételt egynél többször is kedvem van megnézni. (Sőt Beethoven *Pastorale-szimfóniáját* már háromszor is végignézttem, és csodálatom, elragadtatásom nőttön-nő. Azt hiszem, összefüggés van az ismétléshez való türelmem és a képernyő szerves felhasználása között.)

Előjáróban, azt hiszem, elég volt ennyit elmondanom; rögtön áttérek néhány konkrét javaslatra. Jelenleg az a gondolat izgat leginkább a zenés televíziózással kapcsolatban (feltételezve, hogy a zenekar foglalkoztatása lehetséges és kívánatos), hogyan lehetne bemutatni a zongoraversenynek mint műfajnak születését, fejlődését, hanyatlását és halálát. Ez a műsorterv valójában sokkal több mindennel foglalkozna, mint amit a címe sugall. Követné ugyanis azt a folyamatot, amelyben a hangszer főszereplővé növi ki magát, a billentyűs játékos kiemelkedik a mélyből (tulajdonképpen a zenekari árokból), hogy dagadó izmait megfeszítve egy egész zenekarral szálljon szembe, majd – inkább társadalomtörténeti, semmint zenei okokból – ismét háttérbe szorul, míg napjainkra, amennyire meg lehet ítélni, el is tűnik a színről. A műsor mintegy 300 esztendő történetét fogná át, s közvetve – mivel a versenymű formai problémái valójában más formák kidolgozásának tekinthetők – meglehetősen részleteséggel szólna a szonáta és a szimfónia sorsáról is.

Azt szeretem ebben az ötletben, hogy a történetbe (nem tetszik itt a *történet* szó, de nem jut eszembe jobb) eleve sok és sokféle zene épül be (számos rövid részletet játszhatunk el, ami talán előnyösebben is mutat a képernyőn), sőt igen sokféle kameramozgásra, díszletre, hangmérnöki megoldásra is lehetőség nyílik. Azt hiszem, örületes pazarlás volna ezt a műsorfajtát egyetlen proscéniumszerű díszletbe kényszeríteni, és a zongora-zenekar viszonyt egyetlen audiovizuális megoldásra szűkíteni. Ezzel nem azt mondom, hogy Edward Power-Biggs<sup>8</sup> módjára kezdjünk el kóvályogni számtalan hangversenyterem között, külön-külön bebizonyítva mindegyik zenei részlet létjogosultságát –

<sup>7</sup> Henri Georges Clouzot (1907–1977) francia filmrendező.

<sup>8</sup> Edward Power-Biggs (1906–1977) angol származású amerikai orgonaművész.

épp ellenkezőleg: ha megtaláljuk a megfelelő termet, zenekart és a kellően ötletes világítást, azzal gyakorlatilag minden igényünket kényelmesen kielégíthetjük. Viszont ki kell használnunk a stílusok különbségeit, hogy a hangmérnök, a világosító és az operatőr egyaránt megfelelhessen a különböző feltételeknek.

A gyakorlatban, úgy vélem, filmkamerákat kell alkalmaznunk, de annak érdekében, hogy elkerüljük a Karajan-sorozatban tapasztalható aszinkront, ahol csak lehet, a képet hanggal együtt kell felvenni. Mondanom sem kell, hogy a filmkamera használata értelmetlenné válna, ha túl hosszú snittekét rögzítenénk egy szuszra – azzal az erővel visszatérhetnénk a videószalaghoz –, de ésszerű határokon belül, s különösen a zongoráról készítendő hosszabb snittek esetében haditervünkben körültekintően fel kell tüntetni, mely pontokon fordulhatnak elő szinkronproblémák, s ezeket a részeket mindenképpen egy nekifutásra, élő hanggal kell felvenni.

A másik fontos dolog, hogy ne hagyjuk magunkat elcsábítani, és függetlenítsük a műsor szöveges részét a díszlet(ek)től, illetve a helyszíntől. Amikor éppen a versenyművek fejlődésének valamely döntő fordulataról kívánom tájékoztatni nemzetemet, ne mutogassuk a háttérben elhelyezett zeneszerszámokat – vesszen, ami mesterkélten valódi, törődjünk azzal, ami magasabb szinten igaz – az igazságnak semmiképp sem szabad elvesznie. A magyarázó szöveget okosabb másutt rögzíteni – otthon, egy stúdióban, vagy még inkább különböző helyszíneken, és olyan helyzetekben, melyekben természetesen alakulhat ki párbeszéd. Azt hiszem, a legtöbb néző roppant gyorsan alkalmazkodik az efféle színváltásokhoz, feltéve, hogy a műsor ritmusa könnyen követhető a számára. Nem azt mondom, hogy gyomláljunk ki minden logikai lazaságot, *à la Godard*, csak azt, hogy a műsor kísérőszövegének ugyanolyan önállóan és teljesnek kell lennie, mint a zenekarról forgatott részeknek.

Úgy látom, hogy a tervnek megfelelő műsor legalább másfél óráig tartana, vagy két egy-órás részből állna. Talán rövidebb is lehet – feltéve, hogy sok eseményt sikerül viszonylag rövid időbe sűrítünk. Én mindenestre szeretném tömöríteni a hallgatni- és a néznievalót is; több zenei eseményt is el tudok képzelni egyetlen nagyobb szerkezeti egységben (pont úgy, mint a Stokowskiról szóló rádiós dokumentumműsoromban, amit te is hallottál), de nyilvánvaló, hogy ez nem folytatható a végtelenségig – lesz egy pont, ahol meg kell állnunk, és hosszabb zenei idézeteket kell adnunk, nagyjából megszakítás nélkül.

Említettem, hogy egy nem zenei tárgyú javaslatot is betervezték. Ebben a kategóriában jelenleg önkéntelenül is az jut az eszembe, hogy be kellene mutatni, mennyi látható a Thoreau-<sup>9</sup> életformából a mai Amerikában. Nem titkolom, hogy az ötlet valójában déli irányú megfordítása *saját* témámnak – ez volt a c. f.<sup>10</sup> (ahogy az ellenpont-órán mondtuk) az *Idea of North* című műsoromban, a *Latecomers*-ben és másutt is. Azt vizsgálja, milyen összefüggésben áll az elszigeteltség és magány az alkotói termékenységgel, sőt tulajdonképpen az ember életével a világban. Rádiós dokumentumműsoraim (ha szabad így hívnom őket) különböző módokon kutatták ezeket az elképzeléseket, sőt még a névleg zenei műsoraim is foglalkoztak a kérdéssel – biztosan meséltem neked Carlosról, aki Moog-szintetizátoron játszott, és Jean LeMoyné<sup>11</sup> teológusról –, és a tervezett műsor is ezt a területet járná be, de (a) hangszalag helyett inkább a videót felhasználva, és (b) olyan megközelítéssel, amely talán különleges jelentést hordoz az amerikai közönség számára.

Múlt este említettem, hogy ebben a második műsorgetervemben sokkal kevésbé vagyok biztos. Azt hiszem, ott a baj, hogy az ötleteim eleve és menthetetlenül auditívak, dokumentumjáték-terveim a fül számára születnek meg. Ha tehát mégis a Thoreau-opusz mel-

<sup>9</sup> Henry David Thoreau (1817–62) amerikai író és filozófus.

<sup>10</sup> Cantus firmus.

<sup>11</sup> Francia-kanadai költő, esszéista, teológus.

lett döntenénk, akkor nyilván szükség volna arra, hogy néhány erősen költői vénájú operatőr mély átéléssel vesse magát bele a munkába.

Az egészben ugyanakkor az az érdekes – ha rádióműsort készítenék, erre összpontosítanám a figyelmet –, hogy mennyire léteznek nemzeten kívüli párhuzamai annak a furcsa amerikai szemléletmódnak, amelyről Thoreau a *Waldenban*<sup>12</sup> ír. Nyilvánvaló, talán túlságosan is, hogy a *Waldenban* szereplő sok téma ma már nem kizárólag az amerikaiak tulajdona – legalábbis nem jobban, mint amennyire például Ives<sup>13</sup> zenéjét, s vele az „újviláginak” gondolt, akadémiázusellenes orrpszikálást tisztán amerikainak tarthatjuk. Úgy látom, hogy a materializmus elleni lázongás – s ezen belül a televízió elleni tiltakozás, melyet bizonyos körökben e materializmus terjesztőjének tekintenek – nem csupán nemzedéki jelenségként érdekes, hanem azt is érdemes megfigyelni, ahogy a jelenség külhonban a legváltozatosabb formákban mutatkozik meg. Azt hiszem, itt nagyon ígéretes televíziós esszére nyílik lehetőség, kérdés, én vagyok-e a megfelelő esszéista.<sup>14</sup>

Természetesen használhatjuk az *Idea of North* filmváltozatában bevált formát, amelyben egy roppant zsúfolt, a felszínen videóellenesnek tűnő hangsáv játszotta a basso continuo szerepét, és a legtöbbször ez a hang kommentálta a képet. A legjobban sikerült pillanatokban a kísérlet meg sem próbált versenyezni a tisztán szóbeli, illetve egyéb hangélménnyel. Ez a technika szerintem kellőképpen drámai – bár még javarészt feltáratlan és némileg ellentmondásos – alkotórésze a televíziós műfajnak. Bevallom, szívesen vennék részt egy olyan műsorban, amely hasonlóan ellentmondásos eszközöket alkalmazna.

Mondanom sem kell, hogy ha belefogunk egy ilyen vállalkozásba, akkor a felhasznált hangtechnika szabná meg a munkánk tempóját. Köztudott, hogy ezek az eljárások roppant időigényesek (most készül, mennonitákról szóló műsorom költségvetése 400 stúdióórát engedélyez a vágáshoz és keveréshez) – viszont, mivel tipikus rádiós technikai megoldások, nem túl drágák, legalábbis addig, míg nem kezdjük el a videó-ellenpontok forgatását. Természetesen elég sokat kell majd utaznom, hogy előkészítsem a hanganyagot, és sok emberrel kell interjút készítenem – az Észak-Amerikán kívül felveendő interjúkat valaki másra kell bízni, mert semmiképp sem töröm meg repülésellenes fogadalmamat, viszont örömet leírom a megfelelő kérdéssort. Azután az interjúk legépelet változatából már kiokoskodnám, milyen hangzó anyag szólaljon meg az adásban. Ellentétben az *Idea of North* műsorral, itt a kép készülne el elsőnek, jóval a tulajdonképpeni hangkeverés előtt. Fogalmam sincs arról, hogy ez a munkasorrend mekkora kompromisszumokat követel, mégis úgy vélem, hogy – miközben alaposan különbözik a szokványos „előbb a kép, aztán a hang” dokumentarista módszertől – érdekes és komoly odafigyelést igénylő keverőmunkával jár, melyben nagyon szeretnék személyesen részt venni.

Tessék, ennyi. Az egyik tervet még ilyen távolból nézve is viszonylag tisztán látom; a másik, bár sokkal nehezebb lesz lefordítani a képek nyelvére, a több munka ellenére is jóval szórakoztatóbbnak ígérkezik.<sup>15</sup>

Legyen szerencsénk együtt dolgozni mindkét műsorban.<sup>16</sup>

Minden jót kíván  
Glenn Gould

<sup>12</sup> A *Walden* 18 esszéiben számol be Thoreau két és fél évig tartó, önkéntes remeteségéről a Walden Pond partján.

<sup>13</sup> Charles Ives (1874–1954) amerikai zeneszerző.

<sup>14</sup> Gould gyakran hivatkozott alulfejlett vizuális érzékére.

<sup>15</sup> A műsorterv nem valósult meg.

<sup>16</sup> Gould gyakran panaszkodott, hogy azért nem sikerül a hangversenytermi zenét televízióra alkalmazni, mert nem jut elegendő idő a kísérletezésre. Megjegyezte, hogy a CBC-nek fel kellene állítania egy videókutató központot, ahol szorító határidők nélkül lehetne kipróbálni az alkotók ötleteit.

JOHN ROBERTSNAK

1971. szeptember 18.  
354 Jarvis Street  
Toronto, OntarioMr. John Roberts<sup>17</sup>  
CBC  
Toronto

Kedves John,

mielőtt por lepné be a European Broadcasting Union-ügyet, s mielőtt végképp kihul-lana a fejemből az idevágó események sorrendjének és jelentőségének emléke, hadd fűz-zek a dologhoz néhány összegző és, remélem, mértéktartó megjegyzést:

Ismeretes, hogy az EBU szám szerint öt kifogást fogalmazott meg telexüzenetében, melyek elsősorban – de nem kizárólag – a BBC műszaki osztályát érintik. Mivel nincs a kezem ügyében a telex szövege, a tények kedvéért megpróbálom röviden felidézni az öt pontot.

1. A szalagon a hang zavaróan serceg.
2. A beszédhang, illetve a zenei hang beállítása nagyon kiegyenlítetlen.
3. A sztereó hangvisszaadás nem volt szinkronban.
4. 35 decibelnél nagyon rossz volt a jel/zaj arány.
5. A hangszalagot nem írták át a NAB-rendszerről CCIR-re, hogy Európában is zökkenő-mentesen lehessen használni.<sup>18</sup>

Ha jobban megnézzük, az öt pont valójában csak négy, hiszen a negyedik csupán pontosítja a sercegésre vonatkozó megjegyzést – és a fennmaradó négy kifogás, ha jól látom, három csoportba sorolható. Az ötödik csak látszólag műszaki kérdés, valójában tisztán ügyintézésbeli mulasztásról van szó; a második esztétikai jellegű, míg az egyes és a hármas valóban a műszakiakra tartozik.

Először essünk túl az ügyintézésre vonatkozó panaszon. Nyilván te is emlékszel rá: nemcsak arról nem szóltak nekünk, hogy CCIR-szalagot adjunk át az EBU-nak – hiszen a szerződésben is csak „egy eredeti sztereó” és „egy eredeti monó” felvételre történik utalás –, de a CBC-nek, ha jól látom, Torontóban nincs is megfelelő felszerelése az átjátszásához. Úgy gondolom, hogy ha a későbbiekben is együtt dolgozol az EBU-val, és ők továbbra is ragaszkodnak ahhoz, hogy a gyártás helyén történjék meg az átjátszás, akkor helyes volna beszerezni a művelethez szükséges gépeket.

Míndeközben csak siránkozni tudok amiatt, hogy manipulatív módon igen szerencsétlen helyzetbe hoztak bennünket: úgy engedték elküldeni a szalagot, hogy nem volt eszközünk a lejátszásához, amivel ellenőrizhettük volna, mi szól rajta. Ezzel nem a jól és

<sup>17</sup> Az ötvenes évek közepe, Gould pályájának első évei óta jelentős rendezői-szerkesztői pozíciókat betöltő vezető a CBC-nél. A kilencvenes évek elején a Glenn Gould Alapítvány elnöke, a jelen válogatás alapjául szolgáló könyv egyik szerkesztője.

<sup>18</sup> Ez a műszaki kérdésekkel foglalkozó levél Gouldnak az EBU számára készített rádióműsorához kapcsolódik. Az EBU élő hangverseny-közvetítéseket szokott adni, melyeket több állomás is egyidejűleg sugárzott. A CBC is az EBU tagja volt, s felajánlotta Gould szólóestjének közvetítését – azal a kikötéssel, hogy a műsort előre felveszik, és szalagon juttatják el az EBU tagszervezeteinek, mivel a művész nem hajlandó élő koncertközvetítésen közreműködni. A CBC-nek nem voltak tapasztalatai arról, hogyan kell az efféle műsort elkészíteni az európai partnerek számára, és emiatt számos technikai bonyodalom keletkezett. Az egész vállalkozást félreértések és a jó minőségű sztereó közvetítésekről vallott ellentétes nézetek terhelték meg. Végül az EBU minden idők egyik legjobb rádióműsoraként könyvelte el az adást.

a körülményekhez képest találékonyan dolgozó karbantartási osztályt kívánom bírálni – úgy érzem azonban, hogy a helyénvaló megoldás semmiképp sem egy lejátszásra képtelen átjátszó szerkezet házilagos összegányolása lett volna. Mivel lejátszani nem tudunk rajta, így értelemszerűen lehetetlenné vált, hogy a (véltetőleg átírt) szalagot ellenőrizzük, valóban megfelel-e a CCIR-normának. Szóval teljességgel lehetséges, hogy a múlt héten valami szörnyűséget küldtünk el, de ugyanezzel az erővel az is elképzelhető, hogy a karbantartási osztály csodát tett. Ennek ellenére fenntartom, amit a hétvégén mondtam neked: nagyon örvendenék, ha lehetőség nyílna egy rendes, 206-os szalagra átvett, átiratlan NAB-másolat küldésére, illetve ha megvalósulhatna a te javaslatod, és a mesterszalagot New Yorkban írnák át, amivel megspórolnánk egy munkafázist. Mindenesetre a CBC külföldi tekintélyének fenntartása érdekében közölnünk kell az EBU-val, hogy (a hozzájuk érkezett anyag minőségétől függetlenül) a szalag nem a CCIR rendszerre átíró hagyományos gépen készült, hanem olyan eszközzel, amelyen nem volt lehetőségünk az anyagot visszahallgatni.

Most következnek az, amit az imént „esztétikai” kifogásnak neveztem – jelesül hogy a beszédhang és a tisztán zenei hang kiegyenlítetlen. Pár hónappal ezelőtt szóvá tettem neked: nem hiszem, hogy pillanatnyilag létezik olyan naiv hallgató, aki feltételezi egy ennyire hosszú és nehéz műsorról, mint ez, hogy a művész minden szám után könnyedén megfordul a zongoraszéknél, és bemondja a következő műsorszámot. Személyes véleményem szerint sok zenei rendező igyekezete – hogy a zenéről szóló kommentárt ugyanabba a látszólagos környezetbe zárja, mint magát a szóban forgó zenét – inkább zavarja, mint segíti a befogadást. Mégis hajlandó vagyok elismerni, hogy ez ízlés dolga, és nem lehet egyszerre mindenki igényét kielégíteni. Gyanítom persze, hogy – amint azt Stanley Horobin<sup>19</sup> is megjegyezte – ebben a kategóriában a fő kifogás nem azon alapult, amit *hallottak*, hanem valami olyasmin, amit *láttak*. A bevezető megjegyzéseim közben elvégzett műszeres vizsgálat megmutatta, hogy a beszédhangot, ha szabad így mondani, kényelmes sétatempóban keverték a felvételhez, 10 decibellel halkabban. Igen, ez meglehetősen szokatlan, de tudatos választás eredménye, ugyanis (a) minden esetben arra töreksem, hogy a beszédhang keretezze a zenét, és ne a zene a beszédet, s e célból el akarom kerülni a kettő között olykor létrejövő versengést; és (b) mind az öt zenemű (talán a Bach-variációk kivételével) a pianissimo és mezzopiano közötti dinamikával kezdődik.

A 2. pontot úgy is olvashatom, hogy magában a zenei részben találták kiegyenlítetlennek a hangerőt. Ez az olvasat természetesen még a felvétel első változatát alapul véve is értelmetlen, hiszen azt a verziót mindössze négy-öt darabból vágják össze, és a potméterrel egységesítették. A második változatban pedig úgy döntöttünk, hogy nem is használjuk a keverőasztalt, ergo semmiféle dinamikai beavatkozás nem történt. Megjegyzem: szeretném remélni, hogy az EBU és a BBC-ben állomásozó rohamosztagosai eléggé felvilágosultak a felvételtechnikában ahhoz, hogy ne tiltakozzanak az elektronikus manipuláció miatt – az olyan sok sávú keverésre gondolok, amelyet a Szkrjabin-szonátákhoz javasoltunk –, mindenesetre a mostani küldeményünk a leghagyományosabb megoldásokkal összevetve sem tartalmazott semmi olyat, amin akár egy ókonzervatív ízlésű rádiós is fennakadhatna.

Következik a telexben foglaltak kellemetlenebb része – az a két panasz, amelyet a levél elején szokványos kifejezéssel „műszaki természetűnek” neveztem. Emlékszel, hogy Stanley Horobin meglehetősen sokáig beszélgetett Andy Kazdinnal<sup>20</sup> a hármas pontról – vagyis arról, hogy a szalagon bizonyos elemek nem voltak egymással szinkronban. Andy, aki elektromos szerelőműhelyt rendezett be a háza pincéjében (oszcilloszkópja is

<sup>19</sup> A CBC egyik mérnöke.

<sup>20</sup> Andrew Kazdin, több mint negyven Gould-felvétel producere a Columbiánál, illetve CBS-nél.

van), és a Massachusetts Institute of Technologyn szerezte a doktorátusát, teljes joggal szól hozzá ehhez a kérdéshez. Azt mondta nekem, és arról próbálta meggyőzni Stanleyt, hogy szerinte a kifogás ebben a formájában szintizta hülyeség. A múlt héten telefonon említettem neked néhányat azok közül a műszaki adatok közül, melyekre Andy a véleményét alapozza – s a véleményt az Eaion-hangversenyteremben általa készített teljes anyag oszcilloszkópos vizsgálata is megerősíti –, és azt kell mondanom, hogy itt legalábbis a sztereó hangvisszaadás természetéről szóló elvek összecsapásáról van szó. Nem szeretném Andy összes megjegyzését idézni, de mivel Stanley elsősorban amiatt aggódott, hogy az aszinkron jelenségek épp a monóra egyszerűsítés során jelentkeztek, kénytelen vagyok hangsúlyozni, hogy Andy (kíváncsiságból és sértett hiúságból) a *Bizet-Variációk* jelentős részét is átírta sztereóból monóra, és felhatalmazott az alábbiak közlésére: feltéve, hogy a hallgató nem azon a ponton foglal helyet a szobában, ahol a sztereó hangvisszaadás összes előnyét egyszerre élvezheti, a monó lejátszás különbsége – s itt szó szerint idézem Andyt –: *észrevehetetlen*. Andy fel is ajánlotta, hogy alaposabban elbeszélget Stanleyvel, vagy bármelyik műszaki emberettkel, akit érdekel a téma, s mivel elméleti szempontból nézve Andy szakértelme páratlan, nyomatékosan a figyelmedbe ajánlom a meghívását.

Végül az első kifogásról – a sercegésről, amelyről a negyedik pont gyengédebb formában szól. Az Eatonban 206-os szalagra dolgoztunk – ez a Minnesota Mining legújabb és legjobb gyártmánya, és mindkét Ampex 440-esemet úgy állítottam be, hogy használni tudja ezt a szalagot. A CBC gépe azonban nem képes erre, emiatt a 206-os szalag anyagát át kellett tennünk kincstári 175-ösre. Talán te is tudsz róla, hogy a 175-ös teljesítménye a legjobb esetben is igencsak változékony, sőt még ebben a legjobb esetben is legalább 5 decibellel zajosabb, mint utódja, a 206-os. Szerintem a BBC mérnökeinek kifogásai közül egyedül ezt kell komolyan vennem – bár könnyű szívvel vallom be, hogy még az eredeti változat esetében is fütyülök a jel/zaj arányra –, és őszintén beismerem, hogy ha túljártunk volna a CBC keverőpultjának eszén (vagyis feláldoztuk volna az eredeti keverés vágási pontjait), akkor az eredeti sztereó anyagot föltehettük volna bármelyik Ampex 440-esre, következésképpen olyan verziót adhattunk volna át neked, amely híven megőrizte volna a 206-os szalag összehasonlíthatatlanul jobb minőségét. Aznap, amikor a karbantartók tákolmányával csináltuk meg az átírást, a technikusok a CBC egyik gépét is átalakították, hogy bevegye a 206-ost, s mivel ez csak kis beavatkozást igényelt, rossz a lelkiismeretem, mert ehhez már az első alkalommal is ragaszkodhattam volna. Sajnos azonban a 206-osra történt átalakítás már kibogozhatatlanul összekeveredett az összevissza átírási technikával, és Andy magyarázata szerint könnyen lehet, hogy az egyik áldásait szépen tönkreteszik a másik hátrányai.

Azt hiszem, ezzel az eredeti telexüzenet minden pontjára válaszoltam. Hallom viszont Carltól,<sup>21</sup> hogy érkezett egy további kifogás is valami nagyfőnöktől, akinek a neve épp nem jut eszembe. Az illető szerint a bajok nagy részét az okozta, hogy – remélem, lényegében pontosan idézem – „az észak-amerikai, közeli hatást adó, csembalóhoz való” mikrofont használtuk. Tekintetbe véve, hogy már eddig is többször rojtosra beszéltem a nyelvem az európai öskövületeknek a mikrofon elhelyezésére vonatkozó nézeteiről általában, s a britekéről különösen; úgy érzem, ezt az elmés megjegyzést azzal a mélyeséges hallgatással kell fogadnom, amelyet megérdemel.

Őszinte jókívánásokkal üdvözöl

Glenn Gould

(Másolatot kap: Carl Little és Gordon Rosch, CBC Toronto)

<sup>21</sup> Carl Little, a CBC helyettes zenei vezetője.



DAVID RUBINNAK

1971. december 12.  
354 Jarvis Street  
Toronto, OntarioMr. David Rubin  
Steinway & Sons  
New York City N. Y.

Kedves David,

ígéretemhez híven mellékelem a zongorahangoló jelentését a néhai CD 318-asról,<sup>22</sup> Isten nyugosztalja. A részleteket nyilván alaposan feltárják majd műszaki munkatársaitok, míhelyt közelről szemrevételezhetik a kárt – de mondanom se kell, mekkora izgalmommal várom az értesítést arról, meg lehet-e menteni a zongora egyes alkatrészeit, és fel lehet-e használni őket egy új hangszerben.

1. A zongorát szemmel láthatóan leejtették, és a nagy erejű ütközés a jobb első sarkánál (a diszkantnál) következett be.
2. A rezonáns lap négy kulcsfontosságú helyen is eltört.
3. A fedél elhasadt a basszusnál, és a diszkantnál is eléggé megsérült.
4. A rezonáns szekrény elrepedt a diszkantnál.
5. A billentyűvezető szögek elgörbültek, de az erős ütés a tízes csavarokat is meghajlította.
6. Az ütéstől a billentyűzet kerete és a mechanika súlyosan deformálódott – lásd elől a diszkant oldalt.

A telefonban már mondtam, hogy a hangolóm, Vern Edquist hétfőn reggel alaposan át nézte a ládát, amiben a hangszer szállítják, és a bal oldalon, a tetejéhez közel mély horpadást talált rajta, belül pedig a fatuskó leszakadt az ütés erejétől.

Hétfői telefonunk után nyomban újra elbeszélgettem Miss Mussennal, és sikerült is egy-két újabb tényt kiszednem belőle a zongoraszállítás idejéről és módozatairól. Miss Mussen feljegyzései szerint a hangszer szeptember 17-én csomagolták be, és az eredeti tervek szerint 20-án indította volna útnak a Maislin Transport. A hölgy azonban úgy gondolja, hogy mivel a szállítóbrigád nem érkezett meg, a zongorát csak 21-én vitték el. De még különösebbnek találom a zongora visszakerülésének adatait. Megint csak Miss Mussen dokumentumai alapján állítom, hogy a hangszer október 14-én az Intercity Transporttal érkezett a határra (a szállítólevél száma: BUF114949), majd 15-én az Eatonban „lerakodóhely”-ként emlegetett pontra – ha ezt jól fordítom emberi nyelvre, akkor a zongorát a külvárosi vámudvarba vitték. A hangszer október 18-án kapta meg a vámhatóság engedélyét, 20-án rakták az Eaton College Street-i felső rámpájára, és 26-án helyezték el a hangversenyteremben.

Őszintén szólva a zongora visszaérkezése körüli tényeket eléggé nyugtalanítóknak találom. A legelső, kézenfekvő kifogás: miért tartott az uraknak hat napig, hogy a zongorát a földszintről felvigyék a hetedik emeleti terembe? (Akkor is, ha a hat napba egy hétvége is beleesik.) De azt is furcsállom kissé, hogy a vámkezelés után két napig pihentették a hangszer, és csak akkor fáradtak át vele a külvárosból a belvárosi raktárba. Nagyon szé-

<sup>22</sup> A levél Glenn Gould megdöbbenéséről számol be azután, hogy megsérült legkedvesebb stúdióhangszere, egy Steinway CD 318 típusú zongora. A helyreállítást követően Gould úgy érezte, a hangszer nem nyerte vissza különlegesen szép hangját és nagyfokú érzékenységét.

pen kérlek, hogy az utóbbi információkat (pontosabban: paranoid gyanakvásomat) kezeld a tőled megszokott diszkrécióval – bár meggyőződésem, hogy két kérdésem szerinted is bővebb magyarázatot igényel.

Az sem mindennapi, hogy a hangszer hosszú útján sehol sem készült jegyzőkönyv semmiféle balesetről. Jó, elhiszem, sem a Maislin, sem az Intercity Transport vagy a Robertson Movers (akik tudtommal az Eaton helyi szállítói) nem sejtették, milyen súlyos károkat okoz egy ekkora ütés a csomagolásán belül, de szerintem a ládán látható külsérelmi nyomok is bőven elegendők ahhoz, hogy valamiféle feljegyzést írjanak róluk az érintettek.

Most mindenesetre magadra hagylak, hogy Te is megemészthesd a történetet, s mihelyt kezemben lesz a beszámolódd arról, meg lehet-e valahogy menteni a helyzetet stb., annak fényében megtárgyalhatjuk az esetleges póthangszer kérdését.

Minden jót kíván

Őszinte barátsággal  
Glenn Gould

## XXIV

RONALD WILFORDNAK

1971. december 21.  
354 Jarvis Street  
Toronto, Ontario

Mr. Ronald Wilford<sup>23</sup>  
Columbia Artists Management  
NEW YORK, N. Y.  
U. S. A.

Kedves Ronald,

kérésednek megfelelően az utóbbi hetekben végiggondoltam, milyen repertoár felel meg a DGG-nek,<sup>24</sup> s küldöm is javaslataimat, melyek szerintem nagyon ésszerűen egészítik ki cég a katalógusát. Mondanom sem kell, a javaslat azon a feltételezésen alapul, hogy a Schwann észak-amerikai kiadása nagyjából pontos – de lehet, hogy ez a feltételezésem eleve pontatlan. Az alább következő vállalkozások mindegyike (akár külön-külön is, és persze továbbra is a CBS-szel együttműködve) megfelelően javíthatja a Columbiánál már megjelent, illetve dobozban lévő tekintélyes repertoárt. Ha exkluzívunk gondoljuk a DGG-kapcsolatot, akkor nyilván lényeges, hogy amit átadunk, hasonlítson a jelenlegi szerződésünk által megkívánt anyag terjedelmére és változatosságára; következőképpen később meg kellene vizsgálnunk a terveket a teljes katalógus kiegyensúlyozottsága szempontjából.

Pillanatnyilag a Haydn-szonáták teljes sorozata érdekel a leginkább. Nyilván tudod, hogy több mint ötven opuszról van szó, és a Schwann szerint a DGG mindössze egyet adott ki közülük (a no. 44-est Richterrel). A terv teljes kivitelezéséhez nyilván évekre van szükség. Szerencsés esetben, és attól függően, mihez kezdünk az ismétlődőjelekkel – a Mozart-sorozatomban a legtöbbet figyelmen kívül hagytam –, az összes szonátát beszusakolhatjuk tíz lemezre.<sup>25</sup> Ha szabad ismét a Mozart-szonátákkal szerzett tapasztalataimra hivatkoznom: úgy tűnik, hogy korongonként négy mű kiadása az ésszerű megoldás, és akkor nem kell a szonáta vagy a tétel közepén megfordítani a lemezt. Azt hiszem, ez a

<sup>23</sup> Ronald Wilford Gould ügynöke volt azután, hogy a művész 1964 áprilisában visszavonult a hangversenypódiumtól; jelenleg a Columbia Artists Management International elnöke.

<sup>24</sup> Deutsche Grammophon Gesellschaft.

<sup>25</sup> A Haydn-sorozat terve nem valósult meg, csak hat szonáta (az 56., 58., 59., 60., 61. és 62.) készült el a CBS-nél 1980 októbere és 1981 májusa között, Gould utolsóelőtti felvételeként.

számítás Haydnra is alkalmazható, de mivel néhány korai darabja egészen rövid, nem lepődnék meg, ha egy-egy esetben öt vagy akár hat mű is felférne. Ha reálisan számolunk, akkor persze tíz-tizenkét lemezt kell terveznünk, és érzésem szerint évi kettőt el is tudnánk készíteni.

Legszívesebben időrendben haladnék, és – bár semmiképp se szeretném beleütni az orrom a terjesztők dolgába – örülnék, ha kezdetben legalább két-három lemezből álló albumokban jelennének meg a felvételek. Így mindegyik album nagyjából egy évtizedet fogna át abból a körülbelül három és félből, amelyben Haydn billentyűs hangszerekre írt. Úgy látom, erős érvek szólnak az időrend mellett: érzékelhetővé tehetjük a fejlődést a barokk stílus 1760-as évekbeli maradványaitól a „gáláns stílen” át a század utolsó évtizedére kialakult „kész helyzetig”, amikor már klasszikus művek születtek – ezzel mintegy áttekintjük a 18. századi zenei nyelv változásait.

Amennyiben exkluzív szerződés köttetik a DGG-vel,<sup>26</sup> akkor igencsak nyugtalankodnék, hacsak nem sikerülne egy második (kevésbé igényes) tervet is kikovácsolni a Haydn-sorozat ellenpontjaként. A barokk zenében több lehetőséggel is leköthetjük magunkat – a hét Bach-toccatá közül eddig csak eggyel birkóztam meg (no. 7, e-moll), s azt is 1962-ben rögzítette a CBS, és a következő évben már piacra is dobta, tehát bőven telelt a szerződésünkben kikötött ötéves határidő.<sup>27</sup>

Mivel jócskán benne vagyok az összes francia szvit felvételében a CBS-nél – az 5., a 6. és a *Nyitány francia stílusban* már dobozban van –, erkölcsi kötelességemnek érzem, hogy náluk fejezzem be a sorozatot. A DGG számára sok tekintetben a hat angol szvit volna alkalmas Bachtól. Sajnos nemrég vettem fel az a-mollt (no. 2), amely még nem került a boltokba – a CBS talán öt éven belül is hajlandó lesz engedélyezni egy újabb felvételt annak fejében, hogy a francia szvit sorozatát náluk fejezzem be. Mindenesetre a toccaták két lemezt töltenek meg, az angol szvitek másik kettőt, s talán megkockáztathatunk még egy albumot az összes Händel-szavittal. Kb. tizenhatot írt belőlük, és azt hiszem, nem tévedek nagyot, ha azt mondom, négy lemezre lesz szükség hozzá.<sup>28</sup>

A fent vázolt tervek persze a 18. század rajongójának elmeszüleményei, ugyanakkor fontosnak tartom, hogy a 20. századi repertoár jelentős műveit se hanyagoljuk el. Már értesültél róla, hogy jelenleg, kísérleti jelleggel, Szkrjabin szonátáin dolgozunk – a kísérletezés abban áll, hogy különböző módokon helyezzük el a mikrofonokat. Ha a kísérlet sikerül, a jövő sztereo-, sőt kvadrafon<sup>29</sup> csodáinak alapját teremthetjük meg. Tulajdonképpen néhány kései Szkrjabin-szonátát is előkészíthetünk a DGG számára (eddig csak a 3. és az 5. van szalagon, és az 1. meg a 4. felvételére köteleztem el magam), függetlenül a mikrofonok elhelyezésétől. És roppant fontos volna az is, hogy az alaprepertoártól távol eső műveket is elővegyünk.

Ezekben a hetekben lelkesedésem tárgya – de csak példaként és nem javaslatként említem, ugyanis, ha minden jól megy, nemsokára lemezre játszom a CBS-nél –: Fartein Valen.<sup>30</sup> Ez a norvég remete élete utolsó szakaszában – úgy 15 éven át – állami nyugdíjat ka-

<sup>26</sup> Gould időről időre átgondolta helyzetét a lemezpiacon, és mérlegelte, nem szükséges-e lemezceget váltania. Mielőtt aláírta volna végleges szerződését a CBS-szel, eljátszott a gondolattal: mi történne, ha egyik céghez sem írna alá exkluzív szerződést? Abban reménykedett, hogy mindegyik tervét az éppen legtöbbet ígérő hanglemezzel valószínűsítené meg.

<sup>27</sup> A hét Bach-toccatá (BWV 910–916) végül a CBS kiadásában jelent meg.

<sup>28</sup> A Händel-szvitek közül csak négy került lemezre (HWV 426–429), a CBS-nél.

<sup>29</sup> Gould meg volt győződve arról, hogy a kvadrafon hangzása a jövő.

<sup>30</sup> Fartein Olaf Valen (1887–1952) norvég zeneszerző fiatal korában Madagaszkáron tett látogatást, majd 1909 és 1911 között Max Bruch növendéke a berlini Zeneakadémián. A skandináv komponisták közül úgyszólván egyetlenként került a schoenbergi dodekafónia hatása alá. – Az ekkor felvett 2. szonáta Gould életében nem került forgalomba.

pott, és így éledgelt egy fjord partján (nem az ujjamból szopom!), és a 20. század zenéjének tán legkülönlegesebb részét alkotta meg. Ebben az évadban Valen nevét írhatom be a felfedezéseim közé (Európában nagynéha előbányásszák a műveit), és tervezem, hogy a márciusi CBC-szólóestemen eljátszom a 2. szonátáját. A Schwann-katalógusban nyoma sincs ennek a rendkívüli komponistának, s bár szonátáinak hangfelvételét már rég el kellett volna készíteni, a nevét – ismétlem – csak példaképpen hoztam elő, inkább annak érzékeltetésére, milyen tervekbe vágnék bele szívesen, és nem azzal a szándékkal, hogy most mindenképpen őt javasoljuk a Deutsche Grammophonnak.

Összefoglalva: ha a szólódarabokra vonatkozó exkluzív szerződésről beszélünk, három területet kell bevonnunk a munkába: a) a barokkot, b) a Haydn-sorozatot – kiegészítve az általam lemezre még nem játszott Beethoven-szonáták bármelyikével (vagy az összessel, ami kb. tizenhat a harminckettőből), és c) a későromantikus és 20. századi zenét.

Talán fölösleges is említenem, hogy egy európai céggel kötendő exkluzív szerződés az én szempontomból korántsem tökéletes megoldás. Sokkal inkább olyan megállapodásra kellene törekednünk, amely a CBS-szel fennálló kapcsolatunk *mellett* tenné lehetővé, hogy (a tengerentúli piacot megcélozva) jelentős zenei anyagot adjunk át a DGG-nek. Magától értődik, hogy ha a kívánt helyzet megvalósul, legszívesebben a Haydn-szonáttal kezdenék. Most következik az egész DGG-kapcsolat Achilles-sarka: kié legyen az utolsó szó a hangfelvétel készítésekor? A CBS-nél, mint tudod, egészen nagyfokú szabadságot élvezek, mind a műsor kiválasztásában, mind az előadásban, és ezt a szabadságot bizony semmi kedvem feladni. Vagyis nagyon fontos lenne a DGG értésére adnod, hogy tavaly minden felvételemet Torontóban készítettem el, hogy jelentős mennyiségű profi berendezés van a birtokomban, és hogy továbbra is a torontói technikai lehetőségeket kihasználva szeretnék dolgozni (kivéve a zenekar közreműködését igénylő műveket), s a stúdiót le is foglaljuk a számukra.

A DGG a hangszeres művekhez egészen különleges, rendkívül érzékeny mikrofont használ, s bár roppantmód csodálom kiváló minőségű munkájukat, a technikai feltételekben megnyilvánuló hangrögzítési elveikben, úgy látom, erősebben támaszkodnak a cég hagyományaira, mint az, megítélésem szerint, a hangfelvétel közben indokolt. Nagyon szívesen megbeszelném velük, hogyan fejlesszem a saját berendezésemet, hogy milyen új készülékeket szerezzek be melléjük, és mindenképpen azon lennék, hogy a felszerelés megfeleljen az igényeiknek – de az igazat megvallva semmiképp se tudok lemondani arról a viszonylag közeli és erősen részletező hangzásképről, ami eddig is fémjelzte valamennyi CBS-felvételünket, s amely nem egyszerűen az én zongoramikrofon-ideálom, hanem – s ez lényegesebb – folyamatosan nyomatékosítja a hangversenygyakorlattól különvált önálló hanglemezzélmény érvényességét.

Elég az hozzá, hogy legszívesebben saját magam lennék a felvételeim zenei rendezője, ebben aztán közreműködhet a DGG műszaki személyzete, de még szerencsésebb lenne, ha a CBC-ben velem több-kevesebb rendszerességgel együttműködő kollégák segítenének, vagy azok, akikkel tavaly a különféle Eaton-termi CBS-műsorok előkészítésén dolgoztam. Szó, ami szó, szerintem az utóbbi megoldás a legelőnyösebb a DGG számára is, mert még ha fenntartják a bostoni stúdiójukat, mi előkészíthetnénk nekik a lemezeket a mesterszagalig, és a vágási munkákat is idehaza tekinthetnénk át. Ezzel jelentősen egyszerűsíténék a Deutsche Grammophon munkáját, én is sokkal nyugodtabban dolgoznék, és olyan szoros kapcsolatban maradnék a felvételkészítés tényleges folyamatával, mint a CBS-nél már régóta.

Most abba hagyom, és kérlek, gondold át Te is mindazt, amiről írtam. Minden jót kívánok

üdvözléssel  
Glenn Gould

PAUL ELLERYNEK

1972. június 17.  
354 Jarvis Street  
Toronto, OntarioMr. Paul Ellery<sup>31</sup>  
Epson  
Auckland  
Új-Zéland

Kedves Mr. Ellery,

nagyon szépen köszönöm roppant érdekes levelét. Igyekszem legjobb tudásom szerint válaszolni Bachot, Schoenberget és a hangfelvétel folyamatát érintő kérdéseire – az utóbbi kettő, azt hiszem, igazából egyetlen kérdés. Először is hadd intézzem el a francia szviteket, mert itt készen áll a mondókám. Az bizonyos, hogy maga Bach írta a hat bájos miniatúrt, de, amennyire tudható, semmi köze nem volt ahhoz, hogy a darabokat „francia (vagy bármelyik más) stílusban írott szvitteké” túpírozták fel. Az persze kétségtelen, hogy Bach, a lelkiismeretes *Bürger* elég jól ismerte a kortárs francia kultúrát, és azt se tagadom, hogy egyszer-kétszer – s erre az *Olasz koncert* a legfigyelemreméltóbb példa – művei zenei arculatát így vagy úgy, de nemzeti alapon határozta meg. A „francia” szvitekről szóló bizonyítékok azonban arra engednek következtetni, hogy a találó címadás – elvégre e darabokból hiányzik a partitákban megszokott erőteljes ellenpont és az „angol” szvitek tágassága, energiája, ami csipetnyi frankofiliát mutat – tehát a cím a kiadó ötlete volt, és nem a zeneszerző sajátja.

A hangfelvételre történő felkészülést firtató kérdésére nem tudok kapásból talpraesett választ adni. Sok lemezt készítettem, annyi szent, és ki is jelenttem nemegyszer, hogy jobban szeretem a stúdiót, amelybe már-már veszedelmes improvizatív nyitottsággal érkezem – úgy értem, nagyon szeretem azokat a stúdióműszakokat, amelyekből hiányzik bármiféle abszolút, eleve elrendelt interpretációs követelmény, s amelyekben a felvétel menete is visszahat a kibontakozó zenei elképzelésre. Nem óhajtom ezt túlhangsúlyozni, hiszen nem sugallhatom jó lelkiismerettel, hogy valaki felkészületlenül lépjen be a stúdióba. Azt azonban le kell szögezmem, hogy szerintem a stúdiófelvétel semmiképp sem dokumentumszerű utánpótlás a hangversenytermi élménynek, és – akár megtervezik előre az interpretációt, akár spontán jön létre – az előadónak teljes mértékben ki kell aknáznia a hangrögzítés közben adódó lehetőségeket. Nem értek egyet például azokkal, akik a „vagy sikerül elsőre, vagy megette a fene az egészet” elvét vallják – ezek a művészek eleve becstelenségnek tartják, ha több nekifutásra, részekből összevágva jön létre a zenei szerkezet. Szerintem éppen a technikai lehetőségek gátlásoktól mentes kihasználása teszi többé a hangfelvételt a hangversenytermi előadás erőnyomának és hátrányainak mechanikus másolatánál, teszi a felvételt önmagává, a zenei hagyomány önálló, eredeti részévé.

Ezzel még nem feleltem konkrétabb kérdésére, amely Stefan Georgéra, a *Függőkertek könyvére* és egyebekre vonatkozik. Tökéletesen egyetértek önnel abban, hogy az ember igyekezzen megtölteni a tarisznyáját mindenféle történeti háttér-információval, ami a felvétel idején szinte csak tudat alatt hat a játékára. Talán érdeklí, hogy a közelmúltban fejeztem be az összes hátralévő Schoenberg-dal<sup>32</sup> felvételét – vagyis azokat, amelyek nem

<sup>31</sup> Gould egyik rajongója.

<sup>32</sup> Az op. 3, 6, 12, 14 és 48-as számú dalok felvételei 1964 és 1971 között készültek, az énekesek: Donald Gramm (basszbariton), Cornelis Ophthof (bariton) és Helen Vanni (mezzoszoprán). A lemez 1972-ben jelent meg a Columbiánál.

szerepeltek a műsorunkon (az op. 1, 2 és 15 társaságában) néhány évvel ezelőtt.<sup>33</sup> Akárcsak a *Függőkertek könyvében*, ezúttal is Helen Vanni éneklé csaknem az egész anyagot, és néhány darab, különösen az op. 6-os gyűjtemény nyolc dala bizonyosan a legszebb Schoenberg atonalitás előtti zenéjében.

Nagyon örülök, hogy tetszett az NZBC-ben<sup>34</sup> pár évvel ezelőtt sugárzott hét előadás. A műsört tulajdonképpen a CBC-ben 1969-ben felvett 21 adásból rövidítették,<sup>35</sup> és bár tudtam, hogy a sorozat harmadát Új-Zélandon is közvetítették, fogalmam sem volt arról, melyik hetet választották ki.

Még egyszer nagyon köszönöm a levelét.

Minden jót kíván

tisztelettel  
Glenn Gould

## XXVI

KIMIKO NAKAYAMÁNAK

1972. november 12.  
354 Jarvis Street  
Toronto, Ontario

Miss Kimiko Nakayama<sup>36</sup>  
Düsseldorf  
NSZK

Kedves Miss Nakayama!

Köszönöm szépen szeptember 26-án kelt levelét<sup>37</sup> (utánam küldték), s különösen köszönöm kedves szavait és érdekes megjegyzéseit.

Azt hiszem, fölösleges hangsúlyoznom, mekkora örömmel olvastam, hogy Bach-felvételeim ennyire érdeklik, ugyanakkor, mint ezt nagyon helyesen megjegyezte, roppant nehéz kielemezni, hogy az interpretáció mely szempontjaira összpontosít az előadó a művek egy-egy csoportjánál. S még ennél is nehezebb közvetlen kapcsolatot találni az előadó filozófiai nézetei és e nézetek zenei megnyilvánulásai között. Megmondom nyíltan, kérdései olyan bonyolultak, hogy e válaszlevélnél jóval nagyobb terjedelmet igényelnek.

Ennek ellenére úgy vélem, nem lehetetlen elkülöníteni bizonyos tényezőket, melyek Bach műveihez való közeledésemet befolyásolják. Az egyik minden bizonnyal az, hogy Bachból, hogy úgy mondjam, hiányzik a hangszerekkel szembeni diszkrimináció. Maga is tudja, hogy műveinek nagy része szinte ugyanolyan jól szól csembalón, orgonán vagy éppen modern zongorán (bár az utóbbi megállapításommal sokan nem értenek egyet), és erősen hiszem, hogy e hangszeres „semlegesség” sokat segít abban, hogy feszélyezettség nélkül, meglehetősen szabadon fejezzük ki olykor igencsak egyéni nézeteinket Bach zenéjéről. Másként fogalmazva – és ellentétben például a késő 19. század zenéjével, melynek roppant részletező kottalejegyzése és nagyon erős hangszeres elfogultsága beépült az alkotói elképzelésbe – Bach zenéje éppen a precíz szerkezet és a rögtönzési lehetőségek sajátos együttlélése folytán arra serkenti az előadót, hogy minél többet vigyen be a já-

<sup>33</sup> 1964–65-ös felvételekről van szó, a megjelenés éve 1966, kiadta a Columbia. Közreműködött: Donald Gramm (basszbariton), Ellen Faull (szoprán), Helen Vanni (mezzoszoprán).

<sup>34</sup> New Zealand Broadcasting Corporation.

<sup>35</sup> A CBC műsorának címe *The Art of Glenn Gould* volt.

<sup>36</sup> Gould egyik rajongója.

<sup>37</sup> Kimiko Nakayama ezt írta: „Hallok valami »dämonisches«-t, valami »übermenschliches«-t a játékában, amit még soha senkinél nem tapasztaltam.”

tékba saját személyiségéből. Nyilvánvaló, hogy e személyiségjegyeknek legalább bizonyos fokig összhangban kell állniuk a Bach zenéjét átítató alapvető filozófiai és/vagy vallási nézetekkel, valamint az egészet átható sajátos kontrapunktikus tervvel.

Az utóbbival kapcsolatban az igazság megköveteli, hogy bevalljam: az ellenpont minden megjelenési formáját lebilincselőnek találom, és az utóbbi években magam is olyan rádiós dokumentumműsorokat készítettem – többségüknek semmi közük sincs a zenéhez –, amelyekben a barokk többszólamúságot és a barokk előtti korok polifóniáját próbáltam megvalósítani beszédhangokkal (tehát nem hangszerekkel). Az egyik ilyen műsorom – *The Idea of North* volt a címe – a sarkvidéki elszigeteltség élményéről szólt, és úgy kezdődött, hogy a többsávos hangrögzítési technika jóvoltából rögtön három hang kezdett el egyszerre beszélni (hadd tegyem gyorsan hozzá: nem színészek voltak, hanem a sarkvidék lakói, akik hajlandók voltak mesélni északi életformájukról), s ha zenei, és ezen belül sajátosan „barokk” terminológiával kellene meghatároznom az egészek a formáját, akkor triószonátának mondanám. Ez csupán egyetlen kiragadott példa – dokumentumműsoraim anyagában nem is a legbonyolultabb –, annak érzékeltetésére, hogy az elemek lineáris függetlensége és az egyidejű motivikus benyomások érzete nagyon fontos az életben és a zenéhez fűződő viszonyban. Akárcsak egy fűgában, melyben, mint már pedzegettem, a szilárd szerkezet áll szemben a szólamok egymás közti viszonyának rögtönzésszerű jellegével, vagyis az előadó – anélkül, hogy veszélyeztetné vagy tönkretenné a szerkezetet – feldíszíthat és szövegkörnyezetéből úgyszólván kiragadhat egyes szakaszokat, s ezzel hangsúlyozhatja szerkezet és rögtönzés különös kettősségét. A lineáris invenció lehetősége a mű újratereztésekor kétségkívül nagyon vonz a kései barokk zeneirodalomban.

Hogy most becsülettel megválaszoltam-e a kérdését, abban nem vagyok egészen biztos – ismétlem: a kimerítő tárgyalás jóval hosszabb kitérőt igényelne –, mindenestre bizom benne, hogy valamicskét segítettem, és engedje meg, hogy még egyszer köszönetet mondjak kedves soraiért.

Minden jót kíván híve

Glenn Gould

## XXVII

PETER SYMCOXNAK

1972. december 10.  
354 Jarvis Street  
Toronto, Ontario

Mr. Peter Symcox<sup>38</sup>  
c/o Canadian Broadcasting Corporation  
Montreal, Quebec

Kedves Peter,

köszönöm az üzenetedet és a felettébb izgalmas mellékletet.<sup>39</sup> Természetesen nagyon örültem, hogy végre találkozhattunk, és nagyon várom jövő őszi Schoenberg-terveink megvalósulását. Remélem, már jóval a felvétel előtt összedughatjuk a fejünket, hogy részletesen megbeszéljük a műsor képi megjelenését, és azt, hogy milyen összekötő szövegre van szükség. Most azonban úgy gondoltam, néhány – korábban megtárgyalt – zenei elképzelést volna időszerű papírra vetnem.

Már torontói beszélgetésünkör is említettem, hogy Schoenberg tanulóéveihez –

<sup>38</sup> A CBC televízió montreali producere.

<sup>39</sup> A borítékban a közreadó nem talált mellékletet.

vagyis az atonalitást megelőző korszakához – a legszerencsésebb út a dalokon át vezet. Tudsz róla, hogy a helyi műsortervünkben, amely a 20. század első évtizedét fogja át, Szkrajbin kommentárokkal fűszerezett prelűdjeivel (9–10 darabbal) igyekeztem érzékelteni, milyen irányba tartanak a zeneszerzőnek a tonalitás kiterjesztésével folytatott kísérletei. Azt hiszem, hasonló értelmű fejlődést mutathatunk be Schoenberg pályáján is, ha körültekintően válogatunk a dalok között, mondjuk az op. 2, 3, 6 és 14-es darabokból, és a végére vagy az op. 15-ös Stefan George-dalok reprezentatív válogatása kerülne (ezek az op. 11-es zongoradarabokkal együtt képviselik a szerző első kitérőjét az atonalitáshoz), vagy, mivel az utóbbi mű tulajdonképpen ciklus, és emiatt kevésbé alkalmas illusztrációnak, jöhetne a két utólag felfedezett (opuszszám nélküli) posztumusz dal, melyek legkalandosabbja nagyszerű Rilke-szövegre íródott. Gondolom, fél tucat ilyen dal mindenképpen tisztán mutatja meg a posztwagneri hatás mélységét Schoenberg pályája elején, és – a George-dalok és a posztumusz darabok esetében – a posztromantikus miliő első, bátortalan elutasítását is.<sup>40</sup>

Egyébként torontói látogatásod óta megszereztem az op. 9-es *Kamaraszimfónia* Webern-féle átíratát – úgy látom, nem csak mint adaptáció pompás, úgyhogy én is nagyon szeretnék megpróbálkozni vele, akár vonósnegyessel, akár a hegedűt és a brácsát helyettesítő fuvolával és klarinétal.

Mégis úgy érzem, hogy az átírat – vitathatatlan újdonsága ellenére – mintegy tíz perccel többet venne igénybe, mint az említett dalcsozor, amely kijelölné Schoenberg helyét a Wagner utáni világban, ráadásul a letérből nem derül ki, mennyire sokféleképpen reagált a zeneszerző saját korára. Röviden, a Webern-átíratral sokkal nehezebben tudnánk megalapozni a folyamatot, melynek végén Schoenberg elutasította a tonalitást, ráadásul olyan képi világot kényszerítenék magunkra, amelytől a műsor felében meg sem tudnánk szabadulni. Ezzel szemben a dalok közé, ha óhajtod, magyarázatokat illeszthetünk, odaillő képeket vághatunk följük, és egyáltalán, minden tekintetben rugalmasabb és tanulságosabb bevezetést keríthetünk a műsor elé.

Amint Torontóban már jeleztem – és most végig időrendben haladok –, a műsor középső részét a zongoradaraboknak szentelhetjük. Schoenberg legszínesebb és legsikerültebb szóló-zongorára írott darabjának az op. 25-ös *Szvitet* tartom – mellesleg ez az első, teljes egészében tizenkétfokú kompozíciója –, és alkalmas arra, hogy az egész műsor középpontjába kerüljön. Mivel a szerző, gátlásait félretéve, barokk táncételeket sorakoztat fel, a *Szvit* arra is alkalmas, hogy hangsúlyozza, milyen fokú miniatürizálás jellemezte Schoenberg kezdeti dodekafon kísérleteit.<sup>41</sup> Ha ezni még erősebben alá szeretnénk húzni – mármint azt, hogy a tonalitás kezdeti elutasításával olyan időszak kezdődött a zeneszerző életében, amelyben mélységes kétségek és depresszió gyötörték, és ebből fakadóan műveinek tematikus anyaga roppantul összesűrűsödött, úgyszólván atomizálódott – akkor a hat miniatürből (op. 19) is mutathatunk valamit. Ez tulajdonképpen nem is volna butaság, annak ellenére, hogy az op. 19 (akár csak a *Pierrot lunaire* vagy a *Sacre* – mondom én, az esküdt anti-stravinskyanus!) inkább történelmi trambulinnak tekinthető, tehát olyan műnek, amelynek belső értékeinél fontosabb, hogy milyen eredmények megszületését inspirálta a későbbiekben. (Az op. 19 szerintem közeli rokona a boulezi hangszínkísérleteknek stb.)

A műsor középső harmada táján minden különösebb ceremónia nélkül néhány rövidke példával jelezhetnénk a kor más esztétikai alternatíváit, melyeket Schoenberg, kü-

<sup>40</sup> Gould négyet vett be a műsorba az op. 6 no. 1-es *Nyolc dalból*. Helen Vanni énekelt. 1974. február 20-án ez az adás nyitotta meg a *CBC Musicamera*-sorozatot, *Music in Our Time (1)* címmel.

<sup>41</sup> Schoenberg op. 25-ös *Szvitjét* Gould lelkesen népszerűsítette. 1974-ben bevette a *Chemins de la Musique* című francia tévéműsorba (ORTF, rendező: Bruno Monsiegeon), de 1975. november 26-án is eljátszotta a *CBC Musicamera* sorozat *Music in Our Time (3)* című adásában.



lönböző okok miatt, nem tett magáévá. Tehetünk egy gyors kitérőt Hindemith-hez, Stravinskyhoz stb., és hogy valamiképp a távlatokat is érzékeltessük, szólhatnánk a folyamatosan fejlődő schoenbergi esztétika, illetve a lényegében nem fejlődő, de meglátásom szerint éppúgy érvényes straussi esztétika ellentétéről.

Izgalmas elképzelni, hogy abban az esztendőben,<sup>42</sup> amikor az emigráns Schoenberg a leghevesebb tiltakozást vetette papírra a háború ellen általában és Hitler háborúja ellen különösen, Strauss javában írta a müncheni opera számára élete leggyengédebb és legkötetlenebb színpadi művét, a *Capricciót*. Röviden: míg mindezek a példák nem többek mint példák, és számos más, ugyanennyire megfelelő tézis-antitézis párt is találhatnánk, nem szabad megfélekednünk az időrendi távlatról – ha másért nem, hát azért, hogy elkerüljük azt a működésképtelen elképzelést, mely szerint Schoenberg járta az egyetlen, igaz utat, és mindazon kortársai, akik nem élték át a megvilágosodást, közönséges eretnekek. Azt hiszem, ma sokkal jobb dolog Schoenberg-műsort készíteni, mint mondjuk húsz évvel ezelőtt, mert akkoriban az ember bizonyos mértékig a Shaw-korabeli<sup>43</sup> esztéták helyzetében élt – az 1890-es évek Shaw-jára gondolok –, akik számára csak a „vagy Brahms, vagy Wagner” választás létezett, ám annyi minden történt a Schoenberg halála óta eltelt húsz évben (ide számítom magát a halálesetet is), hogy ma már sokkal tisztább fejfel és kiegyensúlyozottabban állapíthatjuk meg műveinek valódi értékét; nem kell hagynunk, hogy elfogult szempontok befolyásolják ítéletünket.

E megjegyzésről jut eszembe, hogy a műsort záró számnak a *Napoleon-ódát*<sup>44</sup> javaslom. Torontói látogatásod alkalmából minden elképzelhető magyarázatot megadtam, miért nem szokták előadni, tettem is javaslatot arra, ki húzna ki bennünket a csávából narrátorként – de továbbra is úgy érzem, ez az egyik legjobb (ha nem a legjobb) befejezése az adásnak, és előadóként is szeretnék újból, immár ötödik alkalommal megküzdeni a darab problémáival. Biztos vagyok benne, hogy ha az Orford Vonósnegyes<sup>45</sup> hajlandó közreműködni – feltéve persze, hogy tetszik nekik az ötlet – akkor a hangszeres felkészülésre hosszú hónapok állnak rendelkezésünkre, úgyhogy a produkció egésze a szokásos kamarazenei összefüggésekkel valószínűleg megoldható lenne. Ha ez megvan, lesz mihez hozzáilleszteni a narrátor fellépését.

Korábbi közreműködése alapján John Hortont választanám, aki az 1965-ös felvételen<sup>46</sup> is a partnerem volt, bár, mint már jeleztem, azon a felvételen sokkal kimértebb és irodalmiasabb volt a beszélő hangja, mint szerettem volna. Az is igaz viszont, hogy senki sem kötelez bennünket arra, hogy angolszász narrátort válasszunk, bár a Byron-szöveghez mindenképp hiteles angoltudású szereplő dukál. Tudsz esetleg valakit a francia-kanadai színházakban, akinek nagyjából egyforma zenei és drámai rutinja van? Ezzel mindenesetre ráérünk még foglalkozni, addig is észben tartjuk Hortont, mint legvalószínűbb jelöltet.

Ne haragudj, hogy úgy csapongtam, mintha ez a terv már *fait accompli* volna – hiszen sok út vezet egy Schönberg-műsorhoz. Ez csupán egy a sok közül, és alig várom, hogy megismerjem a véleményed róla – mindenesetre úgy éreztem, nem árt papírra vetni ezt-azt, hogy később gyorsabban haladhassunk.

Minden jót, várom a válaszodat.

Üdvözöl  
Glenn Gould

Ui. Ahogy ígértem, külön borítékban küldöm a nemrég megjelent Händel-csembalólemez.<sup>47</sup>

<sup>42</sup> 1941-ben.

<sup>43</sup> George Bernard Shaw (1856–1950).

<sup>44</sup> Op. 41, 1942-ből. Gould ezt a művet is szívügyének tekintette.

<sup>45</sup> Kanadai együttes, 1965-től 1991-ig működött.

<sup>46</sup> A művet 1965-ben a Juilliard Vonósnegyessel és a kanadai John Horton narrátorral vette fel Gould.

<sup>47</sup> Négy szvit csembalóra. A Columbia adta ki 1972-ben; a felvétel is abban az évben készült.

H. A. OVERHOLTZERNAK

1972. december 17.  
354 Jarvis Street  
Toronto, OntarioMr. H. A. Overholtzer<sup>48</sup>  
Dundas, Toronto

Tisztelt Mr. Overholtzer!

Köszönöm a levelét, az ön által készített Bach-Chaconne-átíratot; s egyúttal elnézését kérem a késedelmes válaszáért.

Hadd kezdjem azzal, hogy átíratát összességében roppant ügyesnek tartom, és remélem, hogy végül nyomtatásban is napvilágot láthat. Nyilván nem mondom önnek újat azazal, hogy nekem általában fenntartásaim vannak az egész átíratműfajjal szemben. Gyanítom, hogy fenntartásaim fiatal koromban születtek meg bennem, amikor még orgonáltam, és konzervatóriumi társaim mindenfelől orgonaművek zongoraátírataival bombáztak, én pedig úgy láttam: sokkal jobb lesz, ha azok a darabok megmaradnak az orgona felségterületén.

Az utóbbi években valószínűleg rugalmasabbá váltam – még mindig tartok kissé a műfajtól, mégis megértőbb vagyok az átíratkészítéssel mint munkafolyamattal szemben. Néhány évvel ezelőtt lemezre vettem Beethoven 5. szimfóniájának<sup>49</sup> Liszt-féle átíratát, és bármennyire csodálom is Liszt határtalan leleményességét, az átírat előadásából mégis kedvezőtlen tapasztalatokat szűrtem le. Azt hiszem, hasonlóképpen hatott rám Liszt átírattechnikája, mint önre Busoné – vagyis Liszt, akárcsak Busoni, egyszerre próbál meg minden lehetőséget kihasználni, illetve szó szerint hűnek maradni az eredetihez. Az 5. szimfónia átíratában (és más, általam ismert, de nem játszott Beethoven-átírataiban is) Liszt többször is úgy akar hű maradni az eredetiben nagybőgőre vagy üstdobra írt anyaghoz, hogy a zongora legelőnytelenebb regisztereit használja, ráadásul a legelcsépeltabb eszközökkel (tremolando és társai).

Míndezt figyelembe véve úgy érzem, egyetlen megjegyzésre vagyok feljogosítva az ön munkájával kapcsolatban: itt-ott talán kihúzhatna belőle egy-egy hangot, hogy tisztábbá váljék a zenei szöveg. Néhány esetben a vezetőhanggal, máskor az oktávkettőzéssel van baj, s talán mondani is fölösleges, hogy sokszor egy egyszerű arpeggio is eltüntetné a kellemetlen párhuzamosságot. Közben azt remélem, nem ítélem reménytelenül puritánnak a javaslataim miatt, hiszen más szempontból az átíratát igen jó minőségű munkának tartom.

Mégis engedje meg, hogy a kézirat első oldalaira vonatkozóan megvilágítsam, mire is utaltam az imént: az első sor 4. ütemében a harmadik ütésre szerintem vagy felfelé haladó arpeggiót kellene írni, vagy el kellene dobnia az alt szólamból a *cisz*t. Ugyanígy a második sor első ütemében a bal kéz *a-e-a*-ját, illetve a 9. ütemben a két *a* párhuzamos fellépését *d*-re el lehetne kerülni egy arpeggióval (amit valószínűleg a bal kéz első ütemének első ütésére kell imitálni) vagy hasznos lehetne a bal kéz felső *a*-jának visszatartása a harmadik ütésig, majd törölni a tenorból a 9. ütembeli *d*-t. Attól tartok, hogy a 16. ütemben a *g*-től *e*-ig futó párhuzamos mozgás problémák forrása lehet (bár efelől kevésbé vagyok biztos, mert ügyes az ütemvonal előtt a tenorban az imitáló *g-f* mozgás), s ebben az esetben a második ütésre a pontozott negyedtet valószínűleg *a*-val lehetne helyettesíteni a tenorban.

<sup>48</sup> Gould egyik rajongója.

<sup>49</sup> A felvétel 1968-ban készült, és a Columbia adta ki.

Látható, hogy jelentéktelen megjegyzéseim lényegében ugyanahhoz az egy megfigyeléshez tartoznak, és a hibák néhány lantszerű arpeggióval kiküszöbölhetőek. Sőt még akkor is ezt a módszert ajánlanám, ha nem fordulnának elő az átíratban oktávpárhuzamok stb. – ha e módszert nem tekintem is szigorú törvénynek, az előadónak ezt tudnám kapásból javasolni, mert így a billentyűs hangszer szonoritása segít szétteríteni a hangot, és azt a csillogó tisztaságú hangzást hozza létre, melyet – tévesen vagy helyesen – a barokknak tulajdonítunk.

Még egy utolsó szó, amely talán tisztázza ezt a megközelítési módot. Szerintem a 33–35. ütemben a bal és a jobb kéz párhuzamosságai az előadáskor használt hangszer jellemzőivel egyenes arányban fognak bajt okozni. Egy rendszeren karbantartott, finom hangú zongorán lehetséges a menetet úgy eljátszani, ahogy a kottában le van írva. Sajnos azonban manapság a modern zongorák nagy többségét nem tartják rendszeren karban, és a hangjuk sem kellőképpen finom, akkor pedig ön is úgy fogja találni, hogy minél kevesebbszer ad kétszeres információt (amely ellen, ismétlem, az arpeggio a megfelelő orvosság), annál jobban meg tudja idézni a hamisítatlan barokk hangulatot.

Mint már említettem, tudom magamról: sok kifogásomnak az az oka, hogy valószínűleg szükségtelenül puritán, és vitathatatlanul egyéni viszonyt ápolok a billentyűs hangszerekkel. De hát ön kérte a véleményemet, s mivel komolyan úgy érzem, igen élénk, dinamikus Chaconne-átíratot készített, apró megjegyzéseim talán érdemesek a megfontolásra.

Minden jót kíván őszinte híve

Glenn Gould

## XXIX

ISMERETLEN CÍMZETTNEK

[1972]

Yamaha – piszkozat

Kedves Miss \*\*\*!<sup>50</sup>

Köszönöm szépen a levelét és kedves megjegyzéseit a lemezeimről stb., és kérem, bocsásson meg a késedelmes válaszáért.

Sajnos Yamaha-zongorához ez idáig alig volt szerencsém. Talán tud róla, hogy hosszú évek óta kizárólag a Steinway hangszereit nyúzó, ennél fogva alig volt alkalmam más zongorák értékelésére. Egyszer-kétszer láttam már Yamaha-zongorát a CBC stúdióiban, de az volt a benyomásom, hogy ezeket a hangszereket nem koncertterembe szánták, úgyhogy roppant igazságtalan volna ezen az alapon pálcát törni a Yamahák felett. Nemrég egy ünnepezt jazz-zongorista, Bill Evans<sup>51</sup> játszott Torontóban, és amikor beszélgettünk, megemlítette, hogy a közelmúltban többször is játszott Yamahán, és rendkívül elégedett vele.

Levelében azt is kérdezi, mely zongorákat szeretem általában, s bár semmi akadályát nem látom, hogy válaszoljak, mégis kérem, vegye figyelembe, hogy ez mindig szubjektív megítélés dolga, és ha nekem nagyon megtetszik egy zongora, az a hangszer esetleg tökéletesen hidegen hagy egy ... [itt kihagyás van a piszkozatban], és viszont. Ami engem illet, 1960 óta gyakorlatilag mindegyik felvételem az a Steinway-zongorát használtam, amely a harmincas évek végén készült, és az én igényeim szerint építették át 1960-ban – pontosabban úgy kell mondanom, hogy 1970-től fogva évek alatt, fokozatosan alakították át. Azt megelőzően hosszú időn át úgy éreztem, hogy a szívemhez a húszas-harmincas években épített hangszerek állnak a legközelebb, így aztán, ha módom nyílt rá, ebből

<sup>50</sup> A levelet Gould nyilván telefonon diktálta gépirónőjének, ami gyakori munkamódszere volt.

<sup>51</sup> Bill Evans (1929–1980) amerikai jazz-zongorista.

az időszakból választottam hangszert a koncertjeimre, illetve a lemezstúdióba. Néha persze meg kellett alkudnom a körülményekkel, s végül, miután sokféle zongora-mechanikával kísérleteztem, arra a következtetésre jutottam, hogy – függetlenül a hangszer márkájától – olyan tulajdonságát ismertem meg az utóbbi 25 évben Amerikában (s részben Európában) készített hangszereknek, amit őszintén utálok: ez pedig az, hogy megnövelik a billentyű billentésmagasságát, vagyis azt a távolságot, amennyit a billentyű süllyedhet, miután leütöttük. Talán a még nagyszerűbb hangszínért folytatott állhatatos küzdelemben helyettesítették ezzel a korábbi évtizedek zongoráinak számos jó tulajdonságát. Ami engem illet, én azt szeretem, ha az átlagosnál kevésbé mélyen van a billentyű kiváltási pontja, mert a többi kapcsolatos tényezőt figyelembe véve (repetálás stb.) így tudom jobban uralni az egész hangszert, és általában a hangszínek is egységesebbek. A fentiekhez képest végrehajtott apró kiigazítások persze döntő fontosságúak, de ha minden egyéb tényező azonos, azt hiszem, a zongorán is szinte csembalótisztaságú hangzást lehet elérni – ami a 17. és 18. század zenéjéhez kiválóan megfelel.

Fontos hangsúlyoznom: az, hogy a pódiumszerepléstől örökre visszavonultam, és tevékenységem kizárólag lemezfelvételekre, rádióadásokra, televíziós hangversenyekre és filmekre szorítkozik, szükségképpen befolyásol az imént hozott ítéletemben. Vagy, hogy megfordítsam a példát, talán úgy is mondhatnám, hogy az utóbbi időben gombamód szaporodó óriás méretű hangversenytermek nem a nekem kedves tendenciát erősítették – olyan hangszert terveztek hozzá, amelynek hatalmas a hangereje, szonoritása lenyűgöző, viszont számomra ez nem ér fel azzal a pontossággal és finomsággal, amely a három-négy évtizeddel ezelőtt készült zongorák sajátja.

Elég az hozzá, hogy jelenlegi hangszerem is akkortájt készült, de azóta persze teljesen átalakították, s szerintem most a régi és az új minden előnyét egyesíti. Remélem, válasszom kielégíti. Még egyszer köszönöm a levelét.

Tisztelettel

XXX

VIRGINIA KATIMSNÁK

1973. január 20.  
354 Jarvis Street  
Toronto, Ontario

Mrs. Milton Katims<sup>52</sup>  
Seattle, Washington állam

Drága Virginia,

köszönöm szépen december 10-i üzenetedet, amely meglehetősen nagy kerülővel jutott el hozzám – ezért a kései válasz. Mondanom sem kell, hogy a sajtót olvasva szorosán követem Milton csodálatosan leleményes seattle-i tevékenységét. Ha rendkívüli vállalkozásait nézem, hát tényleg semmilyen értelemben sincs okotok „elszigetelve” éreznetek magatokat. Még mindig a legnagyobb örömmel idézgetem fel közös szerepléseinket,<sup>53</sup> és sajnálom, hogy a Brahms-kvintett előadását végül is nem sikerült tető alá hoznunk.

És most a tárgyra: lássuk a szakácskönyvedet. Egész egyszerűen elképzelnem sem tudom, miféle odaillő „receptjeim” vannak nálad, és nem emlékszem semmiféle „szemé-

<sup>52</sup> A címzett Milton Katims (1909) karmester és brácsaművész, a Seattle-i Szimfonikus Zenekar akkori vezetőjének felesége.

<sup>53</sup> 1956. október 30-án és 31-én Gould és Katims Bach d-moll zongoraversenyét és Richard Strauss *Burleszkjét* adták elő Montrealban. Ugyanezt a műsort ismételték meg Vancouverben 1958. február 24-én és 25-én, és a Washington állambeli Tacomában 26-án.

lyes jellegű sztorira”, amit emlegetsz. Homályosan fel tudom idézni egyik beszélgetésünket, amikor általánosságokat mondtunk kulináris nézeteinkről – de hogy én eredeti recepted adtam volna neked?! Előfordulhat, hogy valamit plagizáltam a barátaimtól vagy a családomtól, de semmi több, ugyanis a jó angolszász hagyománynak megfelelően szinte teljesen közömbös vagyok a táplálkozással szemben – bevallom, hogy még egy konzervdobozt is csak ügyel-bajjal tudok kinyitni. Mi több, az evésről azt tartom, hogy csak időt rabló kellemetlenség (mellesleg nagyjából vegetáriánussá váltam az utolsó év-tizedben), és tökéletesen boldog lennék, ha néhány kapszula bevételével intézhetném el a szükséges napi tápanyagfelvételt. Tudom, ennek ijesztően aszketikus a csengése, de híven tükrözi vélekedésemet a témáról, s ezúton kérek, hogy hagyj ki a készülő kötetből.

Ettől függetlenül sok sikert kívánok a könyvhöz, és remélem, részvételem hiánya nem okoz tördelési vagy egyéb gondot.

Sok szeretettel üdvözlöm Milont, és persze téged is.

Glenn Gould

### XXXI

LEONARD ROSE-NAK

1974. szeptember 22.

Mr. Leonard Rose<sup>54</sup>  
Hastings-on-Hudson  
New York

Kedves Leonard,

köszönöm soraidat. Megnyugtathatlak, hogy a lemezünk minden formájában – mint vágatlan és vágott hangszalag, nyers lemez és végtermék – egyaránt hónapok óta a magán-slágerlistám éllovasa. A közös munka végig nagy örömet szerzett, és remélem, lesz még szerencsénk egymáshoz a jövőben. Walter Homburger<sup>55</sup> révén már értesültem Isaac<sup>56</sup> lelkesedéséről, és mondhatom, örömmel hallom, hogy önként reklámozza közös gyermekünket.

A Beethoven-ciklus kérdése igen bonyolult – nem mintha személyesen kételkednék a tervben, hanem mert a naptáram tele van hangfelvételek dátumaival. Azt tudod, hogy szinte tragikusnak tartom, mennyire keveset szerepelsz Mr. Schwann katalógusában; sőt úgy emlékszem, arra biztattalak decemberben, az egyik első felvételi napunkon: a lehető legtöbb időt szánd rá, hogy lemezre játszod a cellórepertoár gerincét. Régóta tudom, hogy lehetetlenül keveset szerepelsz hanglemezen, és ezt a helyzetet minden lehetséges módon orvosolni kell. (Azt is tudom persze, milyen csalódásokat kellett kiállnod a Beethoven-tervvel kapcsolatban 1970 táján, és szerintem meg kell oldanunk, hogy a Beethoven-kánon a te előadásodban lemezen is hozzáférhető legyen.)

S most a tárgyra. Tudod, milyen kevés kamarazenei felvételt készítettem – természetesen nem azért, mert nem érdekel, hanem mert más, ciklusba rendeződő munkáimnak kellett elsőbbséget adnom. Néhány különleges alkalommal azonban – ilyen volt a gambazonáták terve – boldogan engedtem más közreműködők nyomásának. Így került lemezre Schoenberg minden kamaradarabja (az összes dal stb.), és igazság szerint a közös Bach-lemezünk az első, amelyen a „fősodorba” tartozó kamarazenét játszom stúdió-

<sup>54</sup> Amerikai gordonkaművész (1918–1984). 1973-ban és 1974-ben Goulddal vette fel Bach gamba-csembaló-szonátáit (BWV 1027, 1028, 1029 – CBS-kiadás).

<sup>55</sup> Walter Homburger impresszárió, Gould ügynöke, aki igen korán felfigyelt a zongoraművészre.

<sup>56</sup> Isaac Stern (1920) hegedűművész.

ban. A legközelebbi és a nem túl távoli jövőben azonban érvényes szerződésem van Bach hegedűszonátáira Laredóval,<sup>57</sup> Hindemith rézfúvós szonátáira<sup>58</sup> és a *Marienleben*-re.<sup>59</sup> Összesen négy lemezre való kamarazene (a legtöbbször két lemezen adják ki a *Marienleben*-t, de eltökéltem magam, hogy beszorítom egyre), s mindez a következő két évben, ráadásul ez alatt az idő alatt be kell fejeznem Mozart szonátáit, folytatnom kell a Beethoven-zongoraszonátákat, be kell fejeznem Bach angol szvitjeit stb. Emiatt egyszerűen úgy érzem, képtelen vagyok további kamarazenei felvételekre elígérkezni ebben az időszakban. A Beethoven-gordonkadarabok terve<sup>60</sup> nem kevesebb, mint három lemezre rúg (esetleg négyre), és kötve hiszem, hogy évi egynél többet tudok neked ígérni. Summa summarum, boldogan összeállnék veled, amennyiben három évet kapunk a megvalósításra, és a '76–77-es évadban foghatunk hozzá (tehát 1980 táján végeznénk), de attól tartok, ez az ütemezés neked nem valami kedvező.

Azt tudom javasolni, hogy beszélj meg alaposan az egészet Andyvel.<sup>61</sup> Szívesen jelzem neki, hogy érdekel a munka, feltéve, hogy a munkabeosztás megfelel a fentieknek. Ti mindenesetre próbáljatok megtudni, vajon a CBS hajlandó-e ilyen lassú ügésben elkészíteni az anyagot. Nagyon remélem, hogy igen, mert úgy érzem, a terv méltó rá, hogy lemez váljék belőle, és boldogan lennék benne partnered.

Minden jót kíván

Glenn Gould

## XXXII

DAVID ROSSITERNEK

1975. június 26.

Mr. David Rossiter  
igazgató úrnak  
komolyzenei osztály, CBS Records  
Anglia

Tisztelt Mr. Rossiter,

köszönettel vettem május 19-i levelét, bocsánatot kérek, hogy nem tudtam azonnal válaszolni rá. Először is hadd üdvözlöjlem meleg szeretettel mint társamat a repülési főbiában. (Ez azt jelentené, hogy lesz olyan szerencsés, és el se jön a nagy torontói találkozóra? Magam is lázasan keresem a kifogást, amivel kimenthetem magam!)

Mit mesélhetnék a mai Hamiltonról? Mint ifjú süvölvény, nem tudhatom, milyen hosszú ideje van távol a várostól, de azt hiszem, jól tippelek, ha azt mondom, lemaradt a Burlington-elágazás megnyitásáról és az autópályadíj-szedő kapuk lebontásáról (pár éve történt). Ami a kulturális életet illeti, hadd irányítsam Boris Brotthoz,<sup>62</sup> aki, mint bizonyára tudja, mind a BBC walesi zenekarát, mind a hamiltoni zenekart dirigálja.

Egyébként pedig... Nagyon szépen köszönöm kedves szavait és számos lemezem terjesztését a brit piacon. Mondanom sem kell, hogy 40 kedvencem megnevezésének sem tudok ellenállni, de arról kicsit később.

<sup>57</sup> Jaime Laredo (1941) bolíviai születésű amerikai hegedűművész és karmester. Bach hat Hegedűszonátája (BWV 1014–1019) a CBS-nél jelent meg.

<sup>58</sup> Hindemith: Esz-dúr altkürtszonátája; Basszotuba-szonátája; Kürtszonátája; Harsonaszonátája; B-dúr trombitaszonátája – mind zongorával. Közreműködtek a Philadelphia Brass Ensemble tagjai.

<sup>59</sup> *Das Marienleben* op. 27, Rilke versei nyomán (eredeti verzió), Roxolana Roslak szopránal (CBS).

<sup>60</sup> 1974. szeptember 13-i levelében Rose ezt írta: „Érdekelne Beethoven összes cselló-zongorára írt művének felvétele – velem? ... Öt szonátája, három variációsorozat, csupa remekmű, és azt hiszem, ide vehetjük a korai kürtszonátát is, amelyről maga Beethoven jelezte, hogy csellón is előadható.”

<sup>61</sup> Andrew Kazdin.

<sup>62</sup> Boris Brott (1944) kanadai karmester.

Először hadd foglalkozzam a *Hi-Fi News* cikkével. Tudok a lap létezéséről, főként amiatt, hogy van náluk egy barokkbolond, aki állandóan nyavalyog a felcserélt váltóhangjaim vagy mi az ördög miatt – de ahhoz képest, hogy milyen ritkán látom az újságot a standokon, sose gondoltam volna, hogy kiszorította a *Records and Recordingot* („Mi vagyunk a másodikak, de ráteszünk még egy lapáttal”, ahogy az *Avis* autókölcsönző hirdetése mondja). Mindenesetre, „felcserélt váltóhangok” ide vagy oda, nagyon szívesen adnék írást a lapnak, csak hogy annyira be vagyok fogva, hogy legalább fél évig nem tudnék eredeti írást szülni, ráadásul ön (érthetően) azt szeretné, hogy a cikk a Beethoven-lemez novemberi megjelenéséhez kapcsolódjon.<sup>63</sup> Nem felelne meg nekik egy olyan cikk, amely a nagy víz innenső partján már megjelent, illetve megjelenés előtt áll? Például a következő *High Fidelity*-ben – augusztusi szám, nálunk már július közepén az utcán van – jön egy körülbelül háromnegyed íves írásom „A lemezről kihagyott felvétel mindig szebb” címmel.<sup>64</sup> Pontosabban egyszerre közli a *High Fidelity* és a *Piano Quarterly*, ám a szerzői jogot megtartottam magamnak, tehát semmi akadály, hogy a *Hi-Fi News* is lehozza az írást.

Hogy a cikk megfelel-e erre az alkalomra, az már más kérdés. Írásom egyfajta Kinsey-jelentés arról, hogyan azonosítanak (vagy vélnek azonosítani) a hallgatók vágási helyeket a felvételen. Egy kivétellel a saját felvételeim adták a vizsgálat nyersanyagát, és a cikk a bevezető általános megjegyzések után gyorsan a statisztikai táblázatok és tsai irányába megy el. A brit közönségnek azzal akadhat majd gondja, hogy a szöveg elég sokat tétélez fel az olvasóról – például azt, hogy nagyjából ismeri pozitív elfogultságomat a felvételi technika iránt stb. Nálunk ez nem akadály, hiszen hasonló témáról többször is írtam a *High Fidelity*-be és más magazinokba, de mivel a cikkem készpénznek veszi, hogy ezek ismert tények, kérdés, más éghajlaton is megáll-e a saját lábán. Mindenesetre elküldöm egy fénymásolat fénymásolatát, és annak alapján eljuttathatja hozzám véleményét. A szerzői joggal, mondom, nincs gond, és azt hiszem, sem ez, sem más *High Fidelity*-cikk nem fog túl sok olyan *Hi-Fi News*-olvasó szeme elé kerülni, aki a másik újságból már ismeri az írást.

Mondanom sem kell, hogy később „Glenn Gould” és „glenn gould” beszélgetésében is szívesen érintem ezt a nehezen megragadható témát. A *High Fidelity*-ben megjelent „interjú”<sup>65</sup> előtt írtam egy Glenn Gould kontra glenn gould-interjút Beethovenről<sup>66</sup> – kiderül belőle, hogy nem vagyok oda a zenéjéért –, amely, talán szűkebb témája miatt, igazán hatásos volt, és szintén kéznél van (először a torontói *Globe and Mail* hozta, és később mások is lecsaptak rá, de ennek is enyém a szerzői joga). Szóval eredeti cikkhez mindenképpen több időre volna szükség, mint amennyit ki tudnék szorítani, úgyhogy remélem, sikerül rábeszélni a *Hi-Fi News*-t, hogy fogadjon el egy kész anyagot, ahelyett hogy újdonságra várákozna. Sok írásom esedékes a következő fél évben – például egy cikk Ernst Krenek 75. születésnapjának megünneplésére,<sup>67</sup> egy másik pedig Jean LeMoyné<sup>68</sup> teológusról – ezek azonban nem igazán illenek a *Hi-Fi News* profiljába. Ettől függetlenül kérem, közölje velük, hogy amennyiben ragaszkodnak egy eredeti íráshoz, a szerzői jogokat mindenképpen megtartom magamnak, és a későbbiekben egy itteni magazinban is közölni szeretném.

<sup>63</sup> Beethoven *Bagatelljeinek* op. 33-as és op. 126-os sorozata a CBS-nél jelent meg.

<sup>64</sup> *The Grass is Always Greener in the Outtakes*. *High Fidelity*, 1975 augusztus, 25. évf. 8. sz.

<sup>65</sup> *Glenn Gould Interviews Glenn Gould About Glenn Gould*. *High Fidelity*, 1974 február, 24. évf., 2. sz. Magyarul: *Glenn Gould interjúja Glenn Goulddal Glenn Gouldról*, 2000, 1993 november, 5. évf. 11. sz.

<sup>66</sup> *Glenn Gould Interviews Himself About Beethoven*. *The Piano Quarterly*, 1972 őszi, 21. évf. 79. sz. Magyarul: *Glenn Gould öninterjúja Beethovenről*. *Muzsika*, 1991 március, 34. évf. 3. sz.

<sup>67</sup> *A Festschrift for „Ernst Who”???* – recenzió Ernst Krenek *Horizons Circled: Reflections on My Music* című könyvéről. *The Piano Quarterly*, 1975/76 tél, 24. évf., 92. sz.

<sup>68</sup> *An Epistle to the Parisians: Music and Technology*, 1. rész. *The Piano Quarterly*, 1974/75 tél, 23. évf. 88. sz.

Térjünk rá a filmre, televízióra stb. A Szkrjabin–Schoenberg-utalás egy korábbi, Robert Walkernak küldött levélben szinte biztosan egy olyan műsorra vonatkozott, amely a század első évtizedének zenei–vizuális képévé alakult át, és végül Berg- meg Debussy-részleteket is tartalmazott.<sup>69</sup> Egy hétrészesre tervezett sorozat nyitó darabja volt (három már dobozban van); a sorozat minden folytatása a 20. század egy-egy évtizedét mutatja be. Mindegyik műsort videóra (és nem filmre) rögzítettük, és ha egyet kellene kiválasztani közülük, akkor mindenképpen a második részt ajánlanám. *Szakítás a renddel* volt a címe, a tizes évekkel foglalkozott, és szerintem még sohasem készítettünk ilyen jó műsort videószalagra. Az elhangzó részletek (melyek között az én kommentárjaim hallhatók):

1. egy darab a *Tovattűnő látomásokból* (Prokofjev);
2. *Ophelia*-dalok (Strauss);
3. a *Pierrot lunaire* első harmada;
4. *A katona története*-szvit négy utolsó tétele;
5. saját *La Valse*-átiratom.

A sorozat befejezése után a CBC három éven belül ismétlést tervez, de azt sem tiltja a szerződés, hogy egy-egy részt önállóan adjanak el – sőt azt hiszem, a *Szakítás a renddel* már meg is vette az NSZK.

Ami a frissebb filmtermést illeti, a legizgalmasabb az a négy darab, amely tavaly az ORTF számára készült (decemberben mutatták be).<sup>70</sup> Még nem láttam, de a forgatócsoport hihetetlen odaadással dolgozott, és nagyon kedvező visszajelzéseket kaptam Párizsból. Ha közvetlenül akar velük szerződni (ne feledje, hogy az ORTF-et az elmúlt hónapokban átszervezték!), megadom a producer és a rendező nevét: Bruno Monsaigneon és François Ribadeau. A műsor egyébként francia feliratozással ment, de biztos akad munka céljára egy feliratozatlan kópia.

Rádióinterjúk. A John McClure-ral<sup>71</sup> folytatott beszélgetésen kívül (azt bizonyára ismeri) hagyományos interjú nincs kéznél. Minden második-harmadik évben megpróbálok valami rövid rádiósorozatot is csinálni a nagy dokumentumműsorok mellett – a legutóbbi egy tízhetes feldolgozás volt Schoenbergről –, s ezekben magam vagyok a műsorvezető és/vagy az egyik beszélgetőtárs. 1969-ben összehoztunk egy 21 héten át futó sorozatot, amely tulajdonképpen nem volt más, mint feltupírozott diszkográfia, de a műsor teret adott némi bolondozásnak is, például felléptem mint saját magam kritikusa. Többféle kiejtéssel beszéltem, ahogy azokhoz az úriemberekhez illik, akik a Beethoven-Liszt 5. szimfónia-lemezem kísérőszövegében az amerikai szerkesztő szerzőtársai voltak. (Ha véletlenül nem ismerné ezt a lemezborítót, szóljon, és máris elküldetek egyet Earl Price-szal.) Mindenestre, ha az említett várakozási idő nem akadály, örömetest készítetek rádióinterjút saját magammal, abban a formában, amelyet néhány éve már kipróbáltam a CBS Bach-propagandaanyagában. Ott több, hanglemezekről vitatkozó figurát is eljátszottam, és utószinkronnal tettük rá a hangot, amíg ki nem alakult egy valódi stúdiókerekasztal légköre. Véletlenül ezt a szalagot is Earl Price-től lehet megszerezni, és most, miután írtam róla, az jutott eszembe, hogy megfelelő magyarázattal ma is bemutatható volna. Ha jól emlékszem, a hossza 15 perc.

Végül a 40 kedvenc. Nem akaródzik nyilatkoznom róla, mert úgy érzem, ön jobban érzi a brit piac sajátos igényeit, nem csak a saját cége kínálata, hanem a konkurensek szempontjából is – vagyis okosabbnak tűnik, ha a választást önére hagyom. Azonban... hadd ajánljam figyelmébe a Bach-versenyművek első lemezét (alias no. 3, 5 és 7), a Szkrjabin–Prokofjev-albumot, a Hindemith-szonátákat, Beethoven op. 31-es szonátáit, és – feltéve, hogy úgy gondolja: egy felcserélt váltóhangokat klimpírozó zenész alkalmas a

<sup>69</sup> *The Age of Ecstasy, 1900–1910.*

<sup>70</sup> *Chemins de la Musique.*

<sup>71</sup> A Columbia Masterworks zenei vezetője.



feladatra – Mozart szonátáit, akár egyet-egyed, akár az összeset. Hogy a végén kezdjem, a Mozart-sorozattal nagyon elfogult vagyok, annak ellenére (vagy éppen azért?), mert Mozartnak nem vagyok rajongója. A szonáták persze nem csekély riadalmat keltettek az észak-amerikai kritikusok véd- és dacszövetségében, és – ismerve brit kollégáik összehasonlíthatatlanul erősebb konzervatívizmusát – egészen biztos vagyok benne, odaát minden botrányok legzajosabbika törne ki. Emiatt is említettem, hogy talán rendjén való volna a hallgatóság alaposabb felkészítése. Elég az hozzá, hogy nagyjából egy éven belül az öt lemez közös albumon<sup>72</sup> is megjelenik, írok hozzá egy kiadós esszét, valószínűleg dialógus formájában, és megpróbálom elmagyarázni – ahogy RVW<sup>73</sup> mondta 4. szimfóniájáról –, hogy: „nem tudom, tetszik-e, de az biztos, hogy ezt akartam mondani”.

A Hindemith-szonáták tulajdonképpen egy meglehetősen széleskörű Hindemith-kampany beharangozói. Jelenleg a rézfúvós szonátákon dolgozunk (épp a jövő héten vesszük fel a Kürtszonátát), és jövőre készítjük el a *Marientleben eredeti változatának* lemez-ősbemutatóját. Az op. 31-es szonátákat csupán azért említtem, mert imádom ezeket a darabokat, és a lemezt is kedvelem; de tisztában vagyok vele, hogy valószínűleg csak megkettőzném a katalógusban már szereplő felvételt. Ami a Prokofjev–Szkrijabin-lemezt és a Bach-versenyműveket illeti, nem tudom, Angliában is forgalmazzák-e őket. A Bach-zongoraversenyek gyűjteményét bő egy éven belül befejezzük – hátravan még az első versenymű új felvétele (az 1957-es monó rögzítés helyett), továbbá a transzponált 4. Brandenburgi verseny (alias no. 6). Talán bölcsebb megvárni a teljes sortozatot. Komolyan gondolom, hogy ezekbe a döntésekbe nem szabad beavatkoznom, de hálás vagyok, hogy felkínálta a lehetőséget, és várom a véleményét a javaslataimról. Addig is kérem, írja meg, segíthetek-e az ORTF-nél, a CBC-nél vagy más cégnél, az ön televíziós terveitől függően. Minden jót kíván

híve  
Glenn Gould

### XXXIII

AZ *ESQUIRE* CÍMŰ LAP FŐSZERKESZTŐJÉNEK

1979. október 25.  
354 Jarvis Street  
Toronto, Ontario

Esquire Magazine  
a Főszerkesztő Úrnak  
New York, N. Y., U. S. A.

Tisztelt Főszerkesztő Úr!

Nem szeretnék ünneprontó lenni, de kénytelen vagyok megcáfolni Martin Meyer verzióját arról a szakállas és elkoptatott anekdotáról, amely szerint a néhai Széll György<sup>74</sup> a zongoraszék hasznosításának új módozatára hívta volna fel a figyelmemet. Az eset persze számos kiadványban napvilágot látott már, igaz, általában ízlésesebb formában. Az önök közlése enyhén szólva is hatalmas kacsa.

Dr. Széll ajkát soha nem hagyta el ilyen kifejezés – sem a szemembe nem mondott ilyet, sem a jelenlétemben. Nem is tehetné volna meg, mert abban az esetben a Cleveland Zenekarnak sürgősen új szólista után kellett volna néznie. Az persze lehetséges, hogy ezt

<sup>72</sup> Mozart: *The Complete Piano Sonatas* (Columbia, 1979) – benne kísérszövegként Bruno Monsaigoneon *Mozart, A Personal View* című beszélgetése Glenn Goulddal. Magyarul: *Mozart és kapcsolatai* részei. Holmi, 1991 december, 3. évf. 12. sz.

<sup>73</sup> Ralph Vaughan Williams (1872–1958) angol zeneszerző.

<sup>74</sup> Széll György (1897–1970) magyar származású amerikai karmester.

a mázsás élcet a Maestro elmesélte, színezgette, s végül valahogy bekerült az „alkalmi aranyköpések gyűjteményébe”. Mivel a humorérzék nem tartozott dr. Széll legfeltűnőbb tulajdonságai közé (akár személyes, akár szakmai kérdésekről volt szó), rendkívüli ízléstelenségnek tartom, hogy a történet bekerült Mr. Meyernek a karmester nagyszerű diszkográfiáját méltató írásába.<sup>75</sup>

Kiváló tisztelettel  
Glenn Gould

#### XXXIV

DELLNEK

[1980 körül]

Tudod

súlyosan beleszerettem egy biz. gyöny. szép lányba. Megkértem a kezét, de kosarat adott, de én akkor is őt imádom a legjobban a világon, mert minden mp. amit vele tölthetek, maga a mennyország; de nem szeretném untatni, és ha csak annyit mondana, mikor találkozhatom vele, az már nagy segítség volna. Folyamatosan érvényes meghívása van tőlem, akkor és oda viszem el, amikor és ahová csak akarja, de úgy látom, soha nem jut rám ideje. Ha találkozol vele, légy szíves, kérd meg, hogy tudassa velem, mikor találkozhatunk, és mikor lehet...<sup>76</sup>

#### XXXV

A SZERKESZTŐ ÚRNAK (zenei osztály)

1981. szeptember 9.  
354 Jarvis Street  
Toronto, Ontario

a Szerkesztő Úrnak  
Sajtóosztály  
Kanadai Zenei tanács  
Ottawa, Ontario

Mr. Guy Huot<sup>77</sup> kezéhez

Tisztelt Uram!

Nagy élvezettel forgattam a júniusi számot,<sup>78</sup> amely Eric McLean<sup>79</sup> kedves visszaemlékezését is közli pályafutásom kezdeteiről. Mr. McLean anekdotáit meglepően nagy százalékban találtam igaznak, más részük inkább a jereváni rádió közleményeire emlékeztet (a Torontói Szimfonikusokkal nem Sir Ernest MacMillan vezényletével és nem 15 éves koromban debütáltam, hanem Sir Bernard Heinzével, 14 évesen). Megint más történetek meglehetősen nagy távolságot tartanak a tényektől – ám sziporkázóan jók, és lehet, hogy bekerülnek személyes anekdotarepertoáromba.

<sup>75</sup> A sok változatban keringő anekdota szerint a Cleveland Zenekar egyik próbáján a karmester, Széll György kijött a sodrából, amíg fadarabokkal magasították Gould zongoraszékének lábait. Gould elég gyakran igényelte ezt a kiigazítást, hogy ideális távolságban ülhesen a hangszerrel. Az egyik verzió szerint Széll ezt morogta: „Talán ha levágnánk egy szeletkét a hátsó feléből, Mr. Gould, el is kezdhetnék a próbát.” Gould emlékeiben a „Majd jól én földugom magának azt a széklábat” kijelentés élt (esetleg nem pontosan ezekkel a szavakkal).

<sup>76</sup> Ez a rejtélyes levéltöredék Gould 1980-as kézírásos naplójából került elő. Ha léteztek is hasonló levelek, nem maradtak fenn. A levélírás pontos dátumát és Dell személyét nehéz volna meghatározni.

<sup>77</sup> A Kanadai Zenei Tanács főtítkára.

<sup>78</sup> Musicanada, 1981 június, 46. sz.

<sup>79</sup> Eric McLean zenekritikus, történész és zongoraművész.

Az utóbbi csoportból hadd idézzem azt a szellemes párbeszédet, amelynek állítólag egy winniepegi öregek otthonában tartott fellépésem után lettem volna részese. Szégyenszemre be kell vallanom, hogy soha életemben nem léptem fel kizárólag idős emberekből álló közönség előtt, sem zongoristaként, sem más minőségben; sem Winnipegben, sem bárhol másutt. Igaz, egyszer adtam egy déli templomi hangversenyt a munkanélküliek javára, de az Torontóban történt, nem Winnipegben, én 11 éves voltam, és nem 26, ahogy Mr. McLean írja, és a műsorom perverz módon kizárólag Chopin- és Liszt-keringőkből állt – ezeket a műveket később nagytávval kellett keresni a repertoáron –, úgyhogy azt hiszem, ha Mr. McLean erre az eseményre gondol, nem lett volna szabad kihagynia az utóbbi, feltűnő részletet.

Tudom, hogy nincs kellemetlenebb levélíró, mint egy szórészálhasogató alak, aki beleköt a lap szerzőjének jó modorú és jó szándékú emlékiratába. Azt hiszem, nem is ajánlkoznék előszóírónak Mr. McLean visszaemlékezéséhez, ha nem bukkanok a szövegben arra a történetre, amely oly virtuóz kotyvaléka a sok téves információnak, hogy úgyszólván kötelességemnek érzem a kiigazítását.

A mese 1957-es debütálásomat festi a New York-i Filharmonikusokkal, Leonard Bernstein pálcája alatt.

Scén: a zöld szoba a hangverseny után, melyen Beethoven B-dúr zongoraversenyét játszotta... saját kadenciájával. Glenn a többiekől félrehúzódva állt, kabátja panyókára vetve, kezén gyapjúkesztyű – ne feledjük, májust írtunk, New Yorkban, zárt helyiségben...

Leonard Bernstein odajött abba a sarokba, ahol mi álltunk. „Glenn, ez fergeletes volt – szólt őszinte lelkesedéssel –, ezt feltétlenül lemeze kell vennünk. Együtt.” „Örülök, hogy tetszett – mondta Gould semleges hangon. – Majd megbeszéljük.” De amikor Bernstein visszatért a barátaihoz, a 24 éves Gould bizalmasan odahajolt hozzám: „Bernstein még nem elég érett rá.”

Az első bibi, hogy – ellentétben Mr. McLean állításával – nem 1957 májusában, hanem januárjában mutatkoztam be a New York-i Filharmonikusokkal. A tél közepi dátum persze nem ment fel az udvari etikett durva megsértése alól – kétségtelen, hogy az augusztusi hóhullámok idején is hasonló maskarában tartózkodtam az öltözőmben – ám a többi tény megkérdőjelezi Mr. McLean szavahihetőségét, főképp nyegle megjegyzésemet illetően, mely szerint Mr. Bernstein „még nem elég érett” arra, hogy Beethoven-lemezt készítsen. Ezzel szemben 1957 *áprilisában*, tehát a Mr. McLean által oly aprólékosan idézett, s májusra datált esemény *előtt* egy hónappal már felvettük a művet Leonard Bernsteinnel a Columbia 30. utcai stúdiójában. Elég egy pillantást vetni a diszkográfiámra (melyet a Szerkesztő Úr közöl is a lapban), hogy kiderüljön: 1957-ben a felvétel nem csak elkészült, de a boltokba is került. Emellett 1957 májusában, Mr. McLean történetének idején épp Nyugat-Berlinben tartózkodtam, hogy együttműködési lehetőségeket keressek egy másik Beethoven-nagyágyúval, Herbert von Karajannal.

Mégis, a történetben az tetszik a legjobban, hogy a „saját kadenciámat” játszottam. Az igazság viszont az, hogy a B-dúr zongoraversenyt a koncerten és a lemezen is Beethoven kadenciájával adtam elő – az ifjúkori zsenge témáira reflektáló kései, fantáziadús, fúgaszerű befejezéssel. Persze aki tudja rólam, milyen elszántam szoktam nekirontani Beethoven stílárius kétértelműségeinek és bonyolult ellenpontjának, annak a részéről érthető ez a rám nézve kétségkívül hízelgő tévedés.

Tisztelettel

Glenn Gould

BARABÁS ANDRÁS fordítása

## Gnossienne\*

Szeretném leszögezni, nem járok irodalmi konferenciákra. Tudom, hogy szeccsiós hotelekben tartják őket nagy múltú múzeumok szomszédságában; hogy a regény jövőjéről szóló tanácskozások a *Kameradschaft*, a *brio* és a *bonhomie* jegyében folynak; hogy az impromptu kötött barátságok mind tartóssá forrnak; s hogy munka után erős italokba, könnyű drogokba és nyolc napon belül gyógyuló szexuális kalandokba kóstolhat bele az ember. Állítólag a frankfurti taxifőrokok nem rajonganak az évenkénti könyvvásárért, mert az irodalmi népség ahelyett, hogy más konferenciázni gyűlő szakmák nagybecsű művelőihez hasonlóan prostikhoz vitetnék magukat, inkább otthon maradnak a hotelben, hogy egymást dugják meg. Meg azt is tudom, hogy az irodalmi konferenciákat a maffia emelte kockaházakban tartják, ahol a légkondicionáló zúgása tízfusszal, tetanussszal, diftériával terhes; a szervezők olyan nagyvilági sznobok, akiket az érdekel, mit írhatnak le az adójukból, a meghívottak pedig ingyen repülőjegyre lesnek, illetve az alkalomra, hogy vetélytársaikat egyszerre több nyelven untathassák halálra. És azt, hogy a művészet állítólagos demokráciájában mindenki tudomásul s így zokon veszi helyét az egy és igaz hierarchiában; no meg hogy még soha egyetlen író, költő, kritikus, de még csak újságíró sem távozott a maffia-szállóból jobb íróként, mint ahogy odament. Mondom, tudom mindezt, mert soha életemben nem vettem részt egyetlen irodalmi konferencián sem.

Válaszomat rendszerint saját címem feltüntetése nélkül, levelezőlapon küldöm: „Sajnálom, nem”; „Nem járok konferenciákra”; „Miért is mennék máshova, mint ahol vagyok?” és hasonlók. Néhány évembe telt, míg a francia meghívókra küldött válaszom első sorát tökéletesíttem. Végül a következőre jutottam: „*Je regrette que je ne suis pas conférencier ni de tempérament ni d’aptitude...*” Igen elégedett voltam ezzel a megoldással: ha pusztán képességeim elégtelen voltára hivatkoznék, azt szerénységnek tekinthetnék, ha pedig kizárólag vérmérsékleti idegenkedésemet említeném, könnyen lehet, hogy a körülményeket addig javítanák, míg már túlságosan kínos volna visszautasítanom a meghívást. Ily módon tehát sebezhetetlenséggel ruháztam fel magam minden újabb próbálkozással szemben.

A marrant-i meghívó nyers, amatőr jellege tette, hogy kétszer is végigolvastam. Talán nem is annyira amatőrnek mondanám, inkább régimódinak, mintha egy le-tűnt világból érkezett volna. Semmiféle önkormányzati pecsét, semmi kecsgetetés ötcillagos szállodával, se pedig étlap az irodalomelmélet szado-mazo ingyencei számára. A papíron nem volt fejléc, s bár az aláírás eredetinek tűnt, felette a szöveg

\* A novella eredeti megjelenési helye: Julian Barnes: *Cross Channel*. Vintage International, 1997. 113–128. old.

a Roneo stencilgép vagy a békebeli indigó kifakult, elmosódott lilájában játszott. Az eredeti írógépen (szemmel láthatóan régi mechanikus masina, melynek felragadós betűit az egy ujjal pötyögtető írónak vissza-vissza kellett pöckölnie) némelyik betű meg volt repedve. Mindez nem kerülte el a figyelmemet, de ami a leginkább a szemembe ötlött – ami miatt egy percre felmerült bennem, hogy talán ez egyszer vérmérsékletem és rátermettségem is meglehetne – az az aláírás felett álló magányos mondat volt. A főszövegből kiderült, hogy a konferenciát a Massif Central valamelyik kis falujában tartják október ennyiedikén meg ennyiedikén, szeretettel várnak, de nem kell válaszolnom, egyszerűen csak menjek oda a túloldalon felsorolt három vonat valamelyikével. És akkor következett a sejtelmes, bizarr, csábító szándéknyilatkozat: „A konferencia célja a meghívottak fogadása az állomáson: a megjelenés maga a hozzászólás.”

Újra megnéztem a levelet. Nem, nem kértek, hogy tartsak előadást, tanácskozáson elnököljek, „A regény új útjai”-n tornáztassam elmém. Nem udvaroltak körül a többi *conférencier* A-listájával. Nem ígérték, hogy megtérítik az útiköltséget vagy a szállást, azt meg főleg nem, hogy honoráriumot fizetnek. Elmerengtem a gépirásba át nem ültetett cirkalmas aláíráson. Volt benne valami ismerős, amit végül – együtt a meghívás nemtörődömségével és szentelenül intim hangjával – egy bizonyos francia irodalmi hagyományba illesztettem: Jarry, a patafizikusok, Queneau, Perec, az OULIPO csoport és a többiek. Jean-Luc Cazes, hát igen, persze, ő is ezek közé tartozik. Jé, ez még él. Mi is a patafizika definíciója? A megoldások elképzelésének tudománya. És a konferencia célja a meghívottak fogadása az állomáson.

Nem kellett válaszolnom – azt hiszem, ez volt, ami magával ragadott. Nem kellett megmondanom, megyek-e vagy sem. Így aztán a levél hol alámerült, hol pedig felszínre bukkant az íróasztalom szokás szerint elborító számlák, bizonylatok, meghívások, vámnyilatkozatok, mosodacédulák, zaklató levelek és munkáspárti szórólapok áttekinthetetlen tengerében. Aztán egy délután elővettem a megfelelő sárga Michelin-térképet, a 76-os számút. Ott volt: Marrant-sur-Cère, harminc-nyolcvan kilométerrel Aurillac előtt. A clermont-ferrand-i vonat keresztülment a falucskán, melynek neve, ahogy megállapítottam, nem volt pirossal aláhúzva. Nem szerepel tehát a Michelin-útikönyvben. A biztonság kedvéért ellenőriztem, hátha sárga térképem túl régi kiadású, de nem, még a *Logis de France*-ban sem volt benne. Hol lesz vajon a szállás? Cantalnak ezt a részét nem ismertem. Úgy legeltettem a szemem a térképen egy kis ideig, mintha három dimenziós volna: meredek kapaszkodó, *point de vue*, stopposok jól bevált útvonala, *maison forestière*. Gesztenyés ösvényeket, szarvasgomba után szimatoló ebeket képzeltem magam elé, meg erdei tisztásokat, ahol valaha szénégetők tevékenykedtek. Apró mahagóni-szín tehének lejtettek kihunytt vulkánok lejtőin helyi dudások nótájára. Mindezt képzeltem, merthogy Cantallal kapcsolatos valóságos emlékeim két dologra szorítkoztak: a sajtra és az esőre.

Az angol ős összerogyott a tél első átható tördőfésére, a lehullott levelekre a korai fagyok porcukorréteget vontak. Átrepültem Clermont-Ferrand-ba és az Albert-Elisabeth-ben (*sans restaurant*) töltöttem az éjszakát. Másnap reggel az állomáson követtem az utasításokat: Vic-sur-Cère-be vettem jegyet, anélkül, hogy megemlítettem volna a pénztárosnak, hogy tulajdonképpen Marrant-ba tartok.

Némelyik vonat – az a három, mely a meghívón szerepel – meg szokott állni Marrant-ban, ám nem a menetrend szerint, hanem bizonyos, a vasúttársaságnál kapcsolatokkal rendelkező egyének személyes intézkedésének köszönhetően. Ez a rejtelmes elem nagyon a kedvemre volt: a kémek kését éltem át, amikor az indulásnál a megállókat jelző tábla nem tüntetett fel semmiféle állomást Murat és Vic-sur Cère között. Különben is csak kézipoggyászom volt: a vonat majd lassít, mintha csak egy közönséges piros lámpa miatt, megáll, csikorog, szuszszan, s én majd abban a minutában kobold-könnyűséggel partra szállok, s a titkos tettetársnak kijáró gyöngédséggel húzom be magam mögött az ajtót. Ha valaki meglátja, hogy leszállok, a francia vasúttársaság alkalmazottjának vél majd, akinek szívességet tesz a vonatvezető.

Régimódi francia vonatról képzelegtem, a roneózott meghívó vasba öntött párvjáról, s erre tessék, feszes üléshezátú, négy kocsis, távvezérelt ajtajú járgányban találok magam. A körülményeknek megfelelően újraterveztem a marrant-i leszállást: miután elhagyjuk Murat-t, felállok, az ajtó közelében fogok hanyagul ácsingózni, várok a sűrített levegő konspiratív sziszegésére, s ott se leszek, mire az utasoknak feltűnne távozásom. A manőver első részét gond nélkül, tüntető hanyagsággal teljesítettem, még csak ki se néztem az ablakon, mikor, ahogy azt már vártam, végre lassítani kezdtünk. A vonat megállt, kinyíltak az ajtók, leszálltam. Legnagyobb meglepetésemre a sarkamban ott nyomakodott, logikusan azt gondoltam, néhány másik *conférencier* –, csakhogy két széles csípejű, fejkendő, hegyvidéki levegőtől kipirult néni volt az, akiktől százszor inkább várná az ember, hogy tizenkét tojást és nyúzott nyulat áruljanak vásári standokról, mintsem hogy legújabb regényüket dedikálják. A második meglepetés akkor ért, amikor a VIC-SUR-CÈRE feliratot megláttam. A rohadt életbe! Nyilván csak álmodtam az egészet, és az állomásom nem Vic előtt, hanem csak utána következik. Visszavetődtem a záródó ajtók közt, és elővettem a meghívót. A még rohadtabb életbe! Elsőre volt igazam. Hát ennyit bizonyos egyének személyes intézkedéséről. Az átkozott vezető megállás nélkül keresztülrohogott Marranton. Nyilvánvalóan semmi érzéke az irodalomhoz ennek a szerencsétlennek. Nagyokat káromkodtam, de mégis meglehetősen jó kedvem volt.

Aurillacban autót béreltem, és az N126-ason visszavezettem a Cère völgyébe. Keresztülmentem Vicen, és a Marrant-ba vezető mellékutat kezdtem figyelni kelet felé. Az idő fokozatosan beborult, amit szelíd közönnnyel vettem tudomásul. Máskor nem tudom elviselni a sok szívást, arra szoktam gondolni, hogy épp elég az, ami az íróasztalomnál csesződik el, az írói élet előre nem látható bosszúságai nélkül is. A rossz mikrofon a felolvasáson, az önmagát letörlő kazetta, az újságíró, akinek a kérdései a legkevésbé sem illeszkednek azokhoz a válaszokhoz, melyeket az ember egy élet munkájával esetleg ki tudna ötölni. Egyszer interjút adtam a francia rádióknak egy párizsi hotelszobában. Hangpróba, aztán a technikus megnyomta a gombot, és ahogy a tekercsek forogni kezdtek, a riportert az állam alá tolták a mikrofont, akár egy borotvát. „Monsieur Clements” – kezdte a kérdést afféle összekacsintó bennfentességgel – „le mythe et la réalité?” Hosszan bámultam rá, éreztem, ahogy francia tudásom elpárolog, az agyam meg kitikkad. Végül azt válaszoltam, amit egyedül tudtam: hogy az ilyen kérdések és a hozzájuk tartozó válaszok kétségkívül természetesen hatnak

egy francia értelmiségi számára, de lévén én egy mezei, földhözragadt angol regényíró, sokkal többre menne velem és az interjújával, ha ezeket a nagylélegzetű problémákat esetleg kisebb, könnyebb lépéseken keresztül közelítené meg. Ez már csak azért is jó volna, magyaráztam, mert így könnyebben belejönnek a franciába. Megértően mosolygott, a hangmérnök visszatekerte a kazettát, a mikrofon pedig újra ott volt előttem, mint egy üvegcsse, mely bölcsességem cseppjeit van hivatva felfogni. „Monsieur Clements, itt ülünk párizsi hotelszobájában egy áprilisi délután. Az ablak nyitva, kint zajlik a város mindennapi élete. Az ablakkal szemközt egy szekrény áll hosszú tükörrel az ajtaján. Belepillantok a szekrény tükrebe, s szinte látom Párizs mindennapi életét, amint az ablakon túl zajlik. Monsieur Clements, *le mythe et la réalité?*”

A mellékút meredeken kapaszkodott egy magasan fekvő ködfolt vagy egy alacsony felhő fala felé. Előrelátóan beindítottam az ablaktörlőt, a legnagyobb fokozatra állítottam a reflektort, bekapcsoltam a ködlámpát. Lehúztam egy kicsit az ablakot, és kajánul elvigyorodtam. Micsoda abszurd ötlet az angol október elől Franciaország egyik legcsapadékosabb részébe menekülni – mintha egy amerikai látván a második világháború közeledtét, Guadalcanalba települt volna át. A látótávolság alig volt már több néhány méternél, az út elkeskenyedett, és az anyósülés felőli oldalon a padka a semmibe vészett. A félig leeresztett ablakon keresztül mintha tehénkolompot és egy kecskét hallottam volna, meg talán dudásokat, hacsak nem egyszerűen malac volt az. A hangulatom továbbra is vidáman bizakodó volt. Nem úgy éreztem magam, mint útirány után tapogatózó szorongó turista, sokkal inkább mint magabizó író, aki látja már a könyv befejezését.

A nedves ködből váratlan napfénybe és Ingres-kék égre bukkantam elő. Mar rant falu elhagyatott volt: a boltok rolói lehúzva; a zöldséges tálcák az *épicerie* előtt zsákokkal leterítve; egy küszöbön kutya szundikált. A toronyóra 2 óra 50-et mutatott, de ahogy ránéztem, rozsdásan csikorogva már ütötte is a hármat. A *boulangerie* nyitvatartása az ajtó üvegébe volt vésvé: 8h-tól 12h-ig, 16h-tól 19h-ig. Nostalgia fogott el, ez a régimódi időbeosztás uralkodott akkoriban, amikor először jártam be Franciaországot. Ha az ember nem vette meg hideg ebédjét tizenkettőtől, akkor aztán éhezhetett, mert mindenki tudta, hogy a francia falvakban a *charcutier*-nek négy órás ebédszünet kell, hogy ágyba bújhasson a péknével, a péknek is négy óra, hogy lefeküdhessen a *quincaillerie* tulajdonosával és így tovább. Ami pedig a hétfőt illeti, jobb elfeledkezni róla. A vasárnapi ebédidőtől kedd reggelig minden zárva volt. Mostanra az összeurópai elanyagiasodás hulláma Franciaország minden pontját elérte, kivéve, érdekes módon, ezt a helyet.

Ahogy közelebb értem, az állomás is az ebédidő tüneteit mutatta. A jegypénztár és az újságos zárva volt, ám ki tudja miért, a hangosbeszélő mintha zenét sugárzott volna. Valami amatőr rézfúvós együttes trattatázott, ha jól hallottam, Scott Joplint. Kinyitottam a maszatos üvegajtót, elindultam a szemetes peronon, megállapítottam, hogy a talpfák közét belepi a bogáncs, aztán bal felől egy kis létszámú fogadóbizottságot fedeztem fel. A polgármestert vagy legalábbis valakit, aki hivatali vállszalagja és körszakálla miatt polgármesternek hatott. Mögötte pedig a legkülönösebb helyi érdekű zenekar sorakozott fel, amit valaha is láttam: egy pisztonos, egy tubás és egy szerpentes, akik mind nagy erővel fújták ugyanazt a kis ragtime- vagy térzene- vagy mit tudom én mi-rész-

letet. A polgármester, fiatal, pocakos és sápatag férfiú, hozzám lépett, megragadta a karom, és ünnepélyesen jobbról-balról arcon csókolt.

– Köszönöm, hogy kijött élém – mondtam automatikusan.

– A megjelenés maga a hozzászólás – válaszolta mosolyogva. – Reméljük, örömmel tölti el, hogy hazája zenéjét hallhatja.

– Sajnos én nem amerikai vagyok.

– Mint ahogy Satie sem az – így a polgármester. – Nem tudta, hogy az anyja skót volt? Hát istenem. A darab címe „Le Picadilly”. Folytassuk esetleg?

A magam számára is megmagyarázhatatlan módon, mindazonáltal elnyerve a polgármester jóváhagyását, mögé kerültem, és felvettem lépéseinek ütemét, ahogy elindult a menet élén. Az *ad hoc* trió mögöttem újfent rázendített a „Picadilly”-re. Lassacskán kívülről tudtam a dallamot, hiszen nem volt hosszabb egy percnél, és vagy hét-nyolcszor eljátszották, miközben vonultunk végig a peronon, keresztül egy sorompó nélküli átjárón, át az alvó városon. Arra számítottam, hogy a *charcutier* be fogja jelenteni a tiltakozását, hogy a csinnadratta zavarja a péknére irányuló szexuális összpontosításban, vagy legalább hogy egy kíváncsi suhanc vágat majd ki egy sötét sikátorból, de csak néhány közönyös háziállat mellett haladtunk el, akik úgy tettek, mintha ez a kora délutáni koncert a világ legtermészetesebb dolga volna. Egyetlen redőny sem zörrent meg.

A falu végét egy csörgedező *lavoir*, egy íves hidacska és elszórva néhány kifogástalan állapotú, de beépítetlen parcella jelezte. A semmiből egy régi Citroën bukkant fel, és nagy kényelmesen leelőzött minket. Manapság már alig látni ezeket a Citroëneket: tudják, az a fekete típus, amelyik széles fenekével mélyen az útra fekszik, oldalt felhágóval, a kormánynál pedig Maigret felügyelő ül. De nem sikerült megnéznem a vezetőt, ahogy eltűnt a poros kanyarban.

Elmentünk a temető mellett, miközben a zenekar a hátamban még mindig a „Picadilly”-t harsogta. Meredek fal, néhány fennhéjázó sír égbetörő csúcsa, aztán bepillantok egy lelakatolt kapun. Üvegen csillan meg a napfény – el is feledkeztem arról a szokásról, hogy a sírok fölé és köré apró melegházakat építenek. Vajon az elhunyt jelképes védelmét jelentik, a gyászolók érdekét szolgálják vagy egyszerűen hosszútávon ez biztosítja a friss virágot? Sose találtam meg a sírásót, hogy megkérdezzem. Meg egyáltalán, nem akar az ember mindenre választ kapni. A hazájával kapcsolatban még hagyján, esetleg. De más országokról? Hagyjunk teret a képzelőerőnek, a baráti találgatásoknak.

Egy kis udvarház kapuja előtt álltunk meg, melynek arányait az Úristen véste kőbe. Tejeskávészín kő, zivatarfelhő-szürke palatető, puritán borsszóró-forma tornyok a sarkokon. Csodaszép második virágzását élő dús lilaakác függött a bejárati ajtó fölött, melyhez kétoldalt lépcsősor vezetett, e lépcsők valaha minden bizonnyal felhágókóként szolgáltak. Fej fej mellett vonultunk át a polgármesterrel a kavicságyon, lépéseinkre távoli, korántsem fenyegető ugatás válaszolt az istállók felől. A ház mögött bükk faiskola terült el, balra egy árnyékos tó élelmül szolgáló vízi vadak gazdag választékával, ezen túl pedig lankás lejtő ereszkedett egy olyasfajta buja rét felé, melyet az angolok golfpályává alakítának. Megálltam; a polgármester könyökével tovább tessékelt. Felleptem két lépcsőfokot, lélegzetvételnyi szünetet tartottam, hogy magamba szívjam az akácvirág illatát, még hatot léptem fölfelé, megfordultam, és azt láttam, hogy a



polgármester nincs sehol. Nem voltam meglepődős hangulatban, pontosabban szólva, ami normál esetben meglepett volna, azt most teljesen magától értetődőnek éreztem. A közönséges, mindennek a végére járó életben elgondolkoztam volna, hogy pontosan mikor is hagyta abba a zenekar a játékot, hogy vajon Maigret Citroënje az istállóba állt-e be, s hogy miért nem hallottam a polgármester lépteit a kavicson. Mindezek helyett egyszerűen annyit állapítottam meg, hogy én itt vagyok, ők elmentek. Normális esetben meghúztam volna a csengőszinórt, most belöktem az ajtót.

Öntudatlanul is pukedliző szobalányra számítottam, fodros főkötőben, fájós háta közepére kötött laza duplamasnis kötényben. Ehelyett további, még lilásabb Roneón nyomott szavak vártak, melyek tájékoztattak, hogy a szobám az emeleten van, s hogy fél nyolcra várnak a szalonba. A lépcsőfokok, mint ahogy számítottam is rá, sokkal inkább megnyugtató, mintsem baljós hangon nyikoroztak. A spaletták a szobámban félig ki voltak támasztva, így elegendő fény szűrődött be ahhoz, hogy szemügyre vegyem a kancsót és a tálalt a márvány mosdóállványon, a sárgaréz ágyvázat, a faragott szekrényt. Bonnard-belső, csak a macska hiányzik, vagy hogy maga Mme Bonnard pancsolja a vizet szivacsával a fürdőszobában. Végigfeküdtem az ágyon, és elmerültem abba a félálomszerű állapotba, melyben nem kísértenek álmok és nem háborít a valóság.

Hogy tudnám leírni azt az érzést, hogy ott voltam, abban a faluban, abban a szobában, s hogy az egész oly ismerős volt? Nem az emlékek ismerőségét éreztem, még ha így hinné is az ember. Úgy tudom a legjobban elmagyarázni, ha egy irodalmi hasonlatot hozok, mely a körülményekhez képest viszonylag pontosnak látszik. Gide egyszer azt mondta, azért ír, hogy újraolvassák. Néhány évvel ezelőtt Michel Tournier regényíróval készítettem interjút. Tournier idézte ezt a mondatot, egy kis szünetet tartott, majd jellegzetes somolygó önelégültséggel hozzátette: „Hát én pedig azért írok, hogy már az első alkalommal is újraolvassanak.” Értik, mire gondolok?

Fél nyolckor a földszinten Jean-Luc Cazes fogadott, amolyan régimódi Quartier Latin-negyedi anarcho-rocker figura (agyonhordott bőrdzseki, szájszegletből kikandikáló pipa), az a fajta kedélyes kávéházi filozófus, akinek vélhetőleg felkavaróan nagy sikere van a nőknél. *Vin blanc*-t adott a kezembe, mely oly sűrű volt a feketeribizke sziruptól, hogy az emberben feltámadt a gyanú: Kir kanonoknak jócskán akadhatott lőre is a készletében, \* majd bemutatott a többi vendégnek – egy spanyol költőnek, egy algériai filmesnek, egy olasz szemiotikusnak, egy svájci krimiírónak, egy német drámaköltőnek és egy belgiumi műkritikusnak. Cazes az összes nyelvet egyforma folyékonyan beszélte, noha mi mind többé-kevésbé tűrhetően beszéltünk franciául. Ki akartam kérdezni a többieket a meghívójukról, érkezésükről, fogadásukról, de valahogy sohase került rá sor, vagy ha meg mégis, azóta elfelejtettem.

A vacsorát félénk parasztlány szolgálta fel, magas nazális magánhangzókkal beszélt, *a*-ja az *i* felé hajlott: „Si vous n’ivez pas suffisimint, vous n’ivez qu’à deminder” – mondta ideges fensőbbiséggel. Sűrű káposztás-sonkacsontos leves,

---

\* Kir kanonok (1876–1968) Dijon polgármestere volt, akinek nevéhez fűződik a fehérbor és a feketeribizke keverékéből készített ital feltalálása. – *A ford.*

mely, úgy képzeltem, vagy öt napig rotyogott egy nagy bronzüstben. Paradicsomsaláta ecetes öntettel. Omlett *aux fines herbes*, mely *baveuse*-t engedett magából, ha a kanalat belemélyesztetem. Egy tálon rózsaszín ürücomb, a mártás mint a hígított vér. Kerek, nagy szemű *haricots verts*, szétlappadva a főzéstől, olvasztott vajjal nyakon öntve. Saláta. Négyféle sajt. Gyümölcsstál. A bor címkézetlen literes üvegekben, melyek nyaka alatt egy sor csillag, akár egy amerikai tábornok. Fogásról fogásra lecserélt evőeszközök. Kávét és *vieille prune*.

Könnyedén beszélgettünk, elvégre nem konferencián voltunk, s M. Cazes nem is annyira *animateur*ként, mint bátorító jelenlevőként működött közre. A többiek... tudják, nem igazán emlékszem, mit beszéltek, noha akkor értelmesebbnek tűnt, különösen annak fényében, amit tudtam vagy tudni véltem teljesítményükről. Ami engem illet, hihetetlen spontaneitást fedeztem fel magamban, ahogy rám került a sor, hogy beszédet intézzek az asztaltársasághoz. Természetesen egyáltalán nem készültem, ráhagyatkoztam az ígéretre, mely szerint a megjelenés maga a hozzászólás, mégis nekirugaszkodtam egy különböző francia kulturális toposzok köré szervezett magabiztos *tour d'horizont*-nak – meglepően jó eredménnyel. Szóltam a *Grand Meaulnes*-ről, a *Petit Prince*-ről, Greuze-ről, Astérixről, a *comédie larmoyante*-ről, Bernardin de Saint-Pierre-ről, a háború előtti vasúti plakátokról, Rousseau-ról, Offenbachról, Fernandel korai filmjeiről és a sárga háromszögletű – akarom mondani trikornikus – Ricard hamutartó szemiotikai jelentőségéről. Szeretném, ha világos lenne az olvasó előtt, hogy általában nem így viselkedem. Gyenge a memóriám, s csekély érzékem van az általánosításhoz. Jobb szeretek egyetlen könyvről beszélni, sőt egyetlen fejezetről, de leginkább egyetlen oldalról, ami történetesen ott is fekszik az orrom előtt.

Elmeséltem nekik egy történetet, hogy bemutassam, mit nevezek gall sármanak. Együtt szerepeltem egyszer az „Apostrophes”-ban, egy tévés irodalmi magazinban egy francia regényíróval, aki megírta a macskája önéletrajzát. Közismert szerző volt, már jó néhány irodalmi díjat lekasztott a hazájában. Amikor a műsorvezető új könyve munkafolyamatáról kérdezte, azt felelte: „Nem én írtam, hanem a macskám.” A válasz felbosszantotta a műsorvezetőt, és támadásba lendült a regényíró ellen. „Nem én írtam a könyvet” – mondta ez újra meg újra, Gauloises-a füstfüggönyt vont kerek nyakú pulóvere és mosolygó bajsza elé. „A macskám írta.” Kajánul mosolyogtunk a bolondos provokáció e szép példáján.

Jó előre figyelmeztetnék mindenkit, hogy semmiféle *coup* nem történt. Nem tört ki villámoktól csattogó vihar az éjszakai égbolton, semmi *feux d'artifice*, és pantomim-művészek sem törtek ránk váratlanul. Senki nem sétált mitikusan széttárt karral az állótükör felé, hogy eltűnjön benne és rajta túl. Nem jelent meg egyetlen *visiteur du soir* sem. És a francia értelemben sem történt *coup*: heves közjáték karcsú *conférencière*-rel vagy izzadós szolgálólánnyal; Mme Bonnard nem emelkedett ki fürdőjéből a kedvemért. Korán lefeküdtünk, miután mind kezet szorítottunk egymással.

Azt mondják, a sajt rossz álmok szülője, ám a Brie, a Saint-Nectaire és a Pont-l'Évêque kombinációja (a Bon Belből nem kértem) épp ellenkezőleg hatott. Eseménytelenül aludtam, még azok a rövid, nyugodt epizódok is elkerültek, melyekben valaki, akiben magamra ismerek, furcsa és mégis ismerős tájakon jár

meglepő és mégis előre sejthető jutalom reményében. Tiszta fejjel ébredtem egy kései dongó hangjára, mely a zsalu hámló léceit öklelgette. A földszinten még meleg baguette-emet egy csésze forró csokoládéba mártogattam, és elindultam az állomásra, mielőtt a többiek felkeltek volna. Zörgést hallottam magam mögött, leelőzött egy ezüstös horganyzott lemezből készült vándorhentes szállítóautó. Az állomáson beültem az autóba és végigmentem a városon, mely úgy tűnt, alszik, noha láttam, hogy a boltok előtt a járdát már fellocsolták és lesöpörték. Hét óra negyven volt, a berozsdált toronyóra háromnegyedét ütött.

Amikor beindítottam az autót, bekapcsolódott a reflektor és az ablaktörlő, szükség is volt rá hamarosan, ahogy leereszkedtem a nedves hajnali ködben, hogy újra ráforduljak az N126-osra. Aurillacból már indult is velem egy másik elegáns négy kocsis vonat Clermont-Ferrand-ba. Alig volt néhány utas, semmi sem állta nézelődésem útját, néha még az N126-ost is láttam, s így könnyebb volt követni, merre járunk. Megálltunk Vic-sur-Cère-ben, s ettől kezdve fokozottan figyeltem. Arra a ködfelhőre állítottam be magam, de a gyöngéd októberi nap már nyilván felégette. Figyeltem, folyamatosan forgattam a fejem, hegyeztem a fülem, hogy meghalljam a vonat figyelmeztető dudálását, és csak annyit mondhatok, nem mentünk keresztül Marrant-sur-Cère állomáson.

Ahogy a gép túl volt az első emelkedő körön, és a vízszintesre billenő szárny eltakarta a Puy-de-Dôme-ot, eszembe jutott annak a francia írónak a neve, aki megírta a macskája önéletrajzát. Az is eszembe jutott, miféle reakciót váltott ki belőlem, amikor ott ültem mellette a stúdióban: „te tettetős faszfej” vagy valami ilyesmit. Az általam becsült francia írók Montaigne-től Voltaire-en, Flaubert-en, Mauriacon keresztül Camus-ig tartanak. Talán nem kell mondanom, hogy képtelen vagyok a *Petit Prince*-t elolvasni, és hogy Greuze-t nagyrészt undorítótnak találom. Érzékenyen érint a gondolat tisztasága, érzelmesen az ésszerűség.

Kamaszkoromban a szüleimmel autós túrákra jártunk Franciaországba. Sose láttam Bonnard-képet. Az egyetlen sajt, amit akkoriban ettem, a Gruyère volt. Kétségbe ejtett, hogy ronthatják el a paradicsomot ecetmártással. Fel nem foghattam, miért kell az összes húst megenni, és miért csak azután jöhet a zöldség. Elképesztett, hogy mindenféle gaszt szórnak az omlettbe. Utáltam a vörösborot. És nem pusztán a táplálkozással kapcsolatos szorongásról volt szó: idegeskedtem a nyelv miatt, a szállás, a hotelek miatt. A családi nyaralás feszültsége minden porcikámat áthatotta. Magyarán szólva nem voltam boldog. Mint általában a kamaszgyerekeknek, szükségem volt a képzeletbeli megoldások tudományára. Lehet, hogy minden nosztalgia csalóka, s minden szentimentalizmus meg nem élt érzések megjelenítése?

Jean-Luc Cazes – ahogy otthon a lexikonból kiolvastam – az OULIPO teremtménye volt, ezt az író-t használják némely népszerűsítő, illetve provokatív vállalkozásuk fedőneveként. A *marrant* a mulatságos francia megfelelője, amivel persze már akkor is tisztában voltam, amikor útnak indultam: kívánhatnánk-e más helyszínt egy patafizikus találkozó számára? Azóta sem találkoztam senkivel a résztvevők közül, ami persze nem túl meglepő. És még mindig soha nem voltam irodalmi konferencián.

GÁCS ANNA fordítása

## ELŐSZÓ: A (KÜLSŐ) FORDÍTÁSRÓL\*

Amikor először kezdtem foglalkozni az OuLiPo munkálataival, szembetalálkoztam azzal a problémával, hogy e munkákból anyanyelvemen szinte semmi nem férhető hozzá. S bár mára a helyzet némileg javult, e javulással sem lehetünk igazán elégedettek: alapvető munkák nincsenek lefordítva, s meglehet, soha nem is lesznek. (E helyzet magyarázza, hogy sok évvel ezelőtt milyen kényszer szorításában álltam neki fordítani: ugyanis világossá vált, hogy ha valaha is értekezni akarok erről a terepről, előbb magát a terepet be kell mutatnom, létre kell hoznom egy oulipós magyar nyelvű törzssanyagot ahhoz, hogy később egyáltalán beszélhessek róla. E fordítási munkálatok terméke az említett *az egészen zöld pázsiton* című elektronikus szöveggyűjtemény az Interneten, valamint Jacques Roubaud *A nagy londoni tűzvész* című regénye magyarul). Ha „külső fordítás” alatt – megkülönböztetendő ezt a „belső fordítástól” – olyan fordítást értünk, mely egy idegen nyelvről történik valamely más nyelvre (például franciáról magyarra), akkor az OuLiPo gyenge magyar fordítottságának okát nem a fordításnak mint tevékenységnek az általános nehézségeiben, nem a fordítás általános melankóliájában kell keresnünk (mely melankólia a tökéletes fordítás vágyának kielégíthetetlenségéből fakad), hanem az OuLiPo munkálatainak természetében, a *contrainte*-ek nyelvhez kötöttségében.

A tökéletes fordítás keresése része annak a keresésnek, amit így nevezünk: a tökéletes nyelv keresése. Része egy nyelvi álomnak. A XVI. század első felének francia irodalmáról szóló könyvében Roubaud fontos helyet szán ennek a keresésnek, és a *Horatius a Sorbonne*-on című fejezetben egy idézetes exemplummal vezeti be: „*A tökéletes fordítás álma*. Egy széles körben elterjedt legenda egyik legrégebbi változata elmeséli, hogy egy napon Ptolemaiosz Philadelphosz Alexandriába hívott hetvenkét fordítót. Egymástól elszigetelten, külön kamrákban a *Septuagintes* azt a megbízást kapták, hogy ki-ki külön-külön fordítsa le az Ótestamentumot. A kísérlet eredménye egyetlen szöveg lett. Minden egyes fordító minden egyes szava, minden egyes mondata pontosan ugyanazt az eredményt adta” (ROUBAUD, 1991, 172.). A tökéletes fordítás álma álom, a mi fordítói gyakorlatunk az ébrenlét gyötrelmeiben gyökerezik. És akkor a tapasztalat azt mondatja, hogy léteznek könnyebben (értsd: sikeresebben) átültethető művek és léteznek gyakorlatilag lefordíthatatlanok. Az OuLiPo munkái – főként a *contrainte*-eknek köszönhetően – ez utóbbi osztályba tartoznak.

Természetesen az oulipós szerzők maguk is kénytelenek szembenézni ezzel a problémával. Nem csak magyar nyelven érhető el kevés művük, de angolul vagy németül sem sokkal több. Mivel a társaság nemzetközi, a legjobb fordítások a társaságon belüli barátságok mentén helyezhetők el: például Georges Perec számos munkáját fordította angolra Harry Matthews, a társaság amerikai tagja (aki később, Perec halála után az utolsó művet, az „53 nap” címűt Jacques Roubaud-val együtt rendezte sajtó alá), s megfordítva, Perecnek köszönhetjük a francia Matthews-t (1975-ben jelent meg Matthews-tól a *Les Verts Champs de moutarde de*

\* A tanulmány előszava az OuLiPóról szóló, *Irodalom, te lehetséges* című, a közeljövőben a szegedi JATE-Press kiadásában megjelenő kötetnek. A szöveg és korábbi, esetenként épp a *Jelenkorban* napvilágot látott Szigeti Csaba-tanulmányrészek szövszerinti egyezései ebből az előszó-jellegből erednek. – *A szerk.*

*l’Afghanistan*, 1981-ben a *Le Naufrage du stade Odradek*, mindkettő Perec fordításában). De természetesen ez semmiképpen nem jelentheti az optimális megoldást.

Amennyiben a fordítás problémájától egy pillanatra eltekintünk, és az anyanyelvi olvasást vesszük alapul, nem elhanyagolható az oulipósoknak az a nézete, hogy a contrainte-eket működésbe léptető szövegben a megkötések felismerése perpciós probléma csupán. Roubaud szerint például könyve, *A nagy londoni tűzvész* megáll a maga lábán, olvasható az oulipói írástechnika és formafelfogás legcsekélyebb ismerete nélkül is. A contrainte-ek hatásának ugyanúgy be kell épülnie az olvasói esztétikai tapasztalatba, mint ahogy egy-egy ritkán használt retorikai alakzat is megjelenik az olvasásban, hatása ott van az olvasatban, függetlenül attól, hogy a retorikai alakzatot mint alakzatot az olvasó regisztrálja és beazonosítja-e. S természetesen létezik egy másféle olvasat is, az olvasók elenyésző kisebbségének olvasata, az oulipós barátoké, valamint a csoport hívóinak (és eretnekeinek) olvasata. Ezzel, azt hiszem, nagyjából egyet is érthetünk. Ám az is világos, hogy egy fordító nem érheti be azzal, hogy az előbbi olvasástípust teszi meg a fordítás alapjává. Fel kell ismernie a contrainte-eket, pontosan tisztában kell lennie az oulipós szövegnek az őt másféle szövegektől elkülönítő karakterével, a contrainte-ekkel és működésük mikéntjével. Nincs más út, filológussá kell válnia, OuLiPo-filológussá, s meg kell tanulnia együtt élni azzal az állandó rettegéssel, hogy mikor mit nem ismert föl a szövegben (vagy Jean Starobinskivel szólván: a szöveg mögött), hogy a fel nem ismeréssel mikor tett egy létező megkötést nemlétezővé. De ez még csak az olvasat, az olvasás értelmezői problémája, amely megelőzi a fordítás kérdését, azt a problémát, hogy az oulipói megkötés nyelvbe ágyazottságát, e megkötés természetét és működését a nyelvben miként hozza egy egészen másik nyelvben létre. Ezekre a fundamentális gondokra három példát hozok fel: Georges Perec, Raymond Queneau és Jacques Roubaud egy-egy szövegének példáját.

### **Első példa: Georges Perec lipogrammatikus regénye**

Amikor nevezetes előadásában (még mennyiszer fogom emlegetni!) Raymond Queneau azokból a megkötésekből mutatott be néhányat, melyek az irodalomtörténeti múltból származnak, e bemutatást a lipogrammatikával kezdte. „Az első (megkötés) a lipogrammatika – nem: az oulipogrammatika: a szó a ‘leipo’ (hiányozni) és a ‘gramma’ (betű) szavakból ered. A ‘leipogrammatosz’ megtalálható a Bailly-ben. (...) »A lipogrammatika olyan írásművészet prózában vagy versben, melynek irányító törvénye az ábécé valamely betűjének elhagyása«. Elhagyható egyszerre több is, de mi most szűkítsük le arra az esetre, amikor  $n = 1$ . Mondjunk le tehát egyetlen betű használatáról! Jelesül G. Peignot 26 négy soros strófát alkotott így alexandrinokban; a legelsőben nem használta az A betűt, a másodikban a B betűt stb. Larandai Nestor a III. vagy a IV. században írt egy lipogrammatikus *Iliászt*: az A betű nem szerepel az első énekben, stb. A VI. században *De aetatibus mundi et hominis* című művében Fulgentius hasonló irányban végzett »egészen gyermeketeg kutatásokat«, miként az öreg Larousse mondja, mely vélekedését természetesen nem osztjuk. Azt gondolhatnánk, hogy kizárólag kismesterek vagy kompilátorok írtak lipogrammatikus szövegeket. Messze nem! Miként mestere, Hermionoszi Laszosz, úgy Pindaros is ódát írt Sz nélkül, Lope de Vega öt novellát, az egyiket A, a többit E, I, O, U nélkül, egymás után” (QUENEAU, 1965, 322–323.). Nyilvánvalóan Queneau-nak a lipogrammatikus írásművészetéről vallott eszméi hatására és egy szellemi-nyelvi Guinness-rekord felállításának vágyától vezetve írta meg és adatta ki Georges Perec 1969-ben *La Disparition* című regényét, melynek címét így kellene fordítanunk: *A hiányzás*, hiszen ebben a nem csekély terjedelmű műben nincs egyetlen *e* betű sem, ami a franciában is körülbelül akkora nehézségeket vet fel, mintha a magyarban elvszerűen hanya-

golnánk az e használatát. Mire való itt a megkötés, az a kikötés, hogy a regényben ne szerepeljen grafikus *e*? Mi ez, ha nem örültség? kinek jó ez? és mire való az egész? játék? blöff? formai ökörködés? Guinness-mutatvány? (Majd látható lesz, hogy nagyjából ilyen Hans Robert Jauss értékelése Italo Calvino *Hogyan írtam meg egyik könyvem* című szövegéről, mely vélekedését természetesen nem osztjuk.)

Most, olykor némileg elcsúsztatva az elbeszél és az elbeszélés idejét (ez legalább három idő), el szeretném mesélni a válaszfélelmet. Kezdetben, majdnem tíz évvel ezelőtt kíváncsian és enyhe gyanakvással olvastam bele Perec-nek ebbe a korai könyvébe, majd nagyon sötét szavakat mormoltam magamban a fordíthatóság zéróval egyenlő lehetőségéről. Ekkor még a műben csak a *formai teljesítményt* láttam, nem sejtve, hogy a rendelkezésünkre álló nyelvi legapróbb formai korlátozása milyen mérhetetlen és beláthatatlan következményekkel jár a *világ értelmére és értelmességére* nézve. Ha jól emlékszem, téli éjszaka történt, nagy-nagy, éjfél utáni csend, még kutyaugatás sem zavarta, akkor még a Tisza-parti egyetemi városban éltem, valamilyen mechanikus és főleg határidős munkán dolgoztam éppen, amikor megszűnt az erkölcsi rend bennem (a munkaerkölcsi), és csak a csillagos ég fölöttem. A sok-sok kávé után, a megváltozott vérnyomástól enyhén kábán, fáradtan, nagyon fáradtan, cigarettafüstös melegbe burkolózva eltöltött az üresség és a megszűnés rettenettel járó tág érzése, az enyéme, Szegedé, az Alföldé, az általam ismert világé, a végtelen, tényleg kozmikus terek üressége. S ekkor, egy ilyen, nem tudni, mennyi ideig tartó szellemi nullapont után, mikor nem is tudni, merre jár a lélek (semerre, mert ebben az állapotban nincsen), *íz, illat, hang, alak és forma, mind eltűnt, eltűnt, tous sont disparus*, kezdtem lassan-lassan visszaérezkedni a lámpa fényköréhez, de – persze öntudatlanul – három nevelésesen egyszerű korlátozással: 1) a szavak legyenek egyszerűértékűek magukkal a dolgokkal; 2) *e* betűs szavak egyszerűen ne legyenek, következésképp 3) csak azok a dolgok létezzenek, amelyekben nincs *e*. És érdekes módon – a belső beszédben – egyszer csak folyamatosan beszélni kezdtem az *e* nélküli nyelvet, és ez a nyelv különösebb akadály nélkül használható volt. *Pontosan tudtam, hogy amin ülök, biztosan, stabilan, székek, asztalra könyökölök, bámulom a lámpa fényét, és folyamatosan gondolkodom, a rám törő különös dolgokról, tárgyakról, szavakról, időnként több tucatnyi bötűt írok a tollal a papírra, olykor rágyújtok, mialatt számon tartom, hogy a „nélkül” állapotában vagyok. A szavak, a szavaim átalakulása miatt maga a világ, a világ drámaian átalakult.* A legérdekesebb az egészen talán az, hogy ez az *e*-nélküli világ éppen olyan szervezett volt és élhető és gondolható és átlátható, mint az a másik, ahol még volt „*e*”. Csak megbillent és átszerveződött a tárgyak közötti viszony, a korábban nyelvileg megfogalmazatlan kapcsolatok helyett újfajta kapcsolatok alakultak ki közöttük: ez is teljes világ volt, kerek, olykor még hasonlított is arra a másikra, csak mindennek sokkal élesebb kontúrja lett, mintha minden egy centiméterrel arrébb került volna korábbi helyétől. Mert minden új létezését és ezáltal új fontosságot kapott (ha megmaradt persze), az újjászületés jelentőségét: hiszen Szeged eltűnt (ekkor nem nagyon bántam), de Pécs megmaradt (ekkor nagyon örültem ennek), a Duna, a Tisza és a Maros folyik (csak Pest nincs, de *Áll Buda, él magyar még!*), a Dunántúllal, az Alfölddel, Észak-Magyarországgal semmi gond. Aztán jött az aggodás. Hogy a gyerekek: Zsófia, Máté, Márton – megvannak. A közeli: Borbála, Dóra, Tamás, János, Zoltán, Sanya, Botond vannak, a Csuha és a Csordás ezt is megúszták, sőt még Szilasi Lackó is. A *Jelenkor* viszont megszűnt. És így tovább, és így tovább, egészen addig, amíg hirtelen egyszer csak meg nem szűnt az *e*-nélküli állapot maga. De eddigre már sok mindent tudtam. Tapasztaltam azt a régi elméleti közhelyet, mely szerint világtérlemezésünk nyelvi jellegű, tudtam, mit jelent az, hogy nyelvem határával világom határa egybeesik, tudtam, hogy a perec-i írásmód célja a dolgok közötti nyelvi konvenciók átszervezése abból a célból, hogy a szerző rá tudjon tekinteni a dolgokra *e* konvenciók nélkül, hogy belül maradjon a nyelven, de egy kicsit mögé is kerülhessen, aztán

tudtam azt is, hogy az író számára nem léteznek szinonimák, hogy mennyi szó helyettesíthetetlen és pótolhatatlan, *tudtam, hogy ez a mű lefordíthatatlan*, legfeljebb magyar nyelvű párdarabját lehetne létrehozni (de ekkor a kiinduló és az átszerkesztett világ az enyém lenne, ahogyan az így felépült új világ is az enyém meg az anyanyelvemé, és nem Percé, és nem francia világ), éreztem, hogy Perc ezért csinálta végig, ezért az új látásért (és nyilván napok alatt) a megírást, s azt is tudtam, hogy ez a játék mérhetetlenül komoly, hogy legalább annyira *jelentő*, amennyire *formális*, hogy mindez a lipogrammatika teljességgel önkényes és eszement korlátozása nélkül nem lett volna – *lehetséges*.

### Második példa: Raymond Queneau és a restrikió

A lefordíthatatlan eredményt produkáló megkötés példája után a „fordítás” sikeresebb változatára hozok példát. Még mindig azoknál az oulipós munkálatoknál maradok, melyek hozott anyagból dolgoznak, melyek az irodalomtörténet valamely kész produktumát szabják át. A kettős példa neve: *A redundancia Mallarménál*, valamint *Az izovokalizmus*. Az első esetben a megkötés nem más, mint valamely szöveg lecsökkentése a sorvégekre, esetünkben a rímelő egységekre, tehát a törlés. Ennek bemutatása Queneau-nál úgy kezdődik, mintha valamilyen szakácskönyvet olvasnánk:

„Vegyünk egy Mallarmé-sonettet:

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
Ce lac dur oublié que hante sous le givre  
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!*

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui  
Magnifique mais qui sans espoir se délivre  
Pour n'avoir pas chanté la région ou vivre  
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.*

*Tout son col secouera cette blanche agonie  
Par l'espace inflig a l'oiseau qui le nie,  
Mais non l'horreur du sol ou le plumage est pris.*

*Fantome qu'a ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vet parmi l'exil inutile le Cygne.*

Most hozzáfogok a haikusításához, azaz a rímelő egységeken kívül kitörlök mindent; vagy másként mondva – hogy matematikai nyelvet használjak – megvizsgálom e költeménynek a rímelő egységekre való korlátozását. (Felteszem, hogy a szubjektív központozás ez esetben megengedhető.)

*Aujourd'hui  
ivre,  
le givre  
pas fui!*

*Lui  
se délivre...*

*ou vivre?  
L'ennui...*

*Agonie  
le nie,  
pris,*

*assigne  
mépris,  
le Cygne.*

Mi ebben az érdekes? Primo: kaptam egy új költeményt, szavamra, nem rosszat, és sosem szabad panaszkodnunk, ha egy szép költeményre bukkanunk. Secundo: az a benyomásunk, majdnem mindent megőrzött a restriktió abból, ami az egész költeményben benne van; ezért beszéltem redundanciáról. Tertio: anélkül, hogy a szentségtörés határáig elmerészkednénk, legalább annyi kijelenthető, hogy ez a restriktió egy kiinduló költeményre világít rá; nincs híján exegetikus értéknek, és hozzájárulhat az interpretációhoz” (QUENEAU, 1965, 334–336.).

Miként adható vissza a restriktió bevezetése Mallarmé költeményébe magyarul? Másként kérdezve: miként fordítsunk megkötést? Ebben az esetben, azt kell mondanom, szerencsém volt, olyan anyag állt rendelkezésemre, melynek segítségével mintegy lemásolhattam Queneau szövegélőállító tevékenységének fázisait. Van ugyanis a szonettnek magyar fordítása, és ez a fordítás kivételesen igen alkalmas volt a haikusításra.

*A szűz az eleven a szépséges jelen  
Tép-e szét minket és mámoros szárnyverése  
Kemény tó feledi hogy mit borít be kérge  
Rabbá vált repülést a jég bérceiben!*

*Emlékszik egy régi hattyú itt ő pihen  
Hasztalan villog a jég-tömbből ékessége  
Oly tájról nem dalolt ahol örömmel élne  
S rátört a meddő tél unalma fényesen.*

*E fehér haldoklást nyaka örökre rázza  
Mellyel a tér az őt tagadót leigazza  
S nem a rög szörnyét mely tollak bilincse lett.  
Agyrém e hely ahol tiszta röptére szépen  
A megvetés rideg álma jegesedett  
Mit felölt a Hattyú meddő száműzetésben.*

Ezen a fordításon, szintén szubjektív központosással, elvégezhető a restriktió. Az alábbi költemény szerzősége a következőképpen alakul: Mallarmé (övé a kiinduló anyag) – Queneau (övé a restriktió megkötésének alkalmazása) – Weöres (övé a kiinduló anyag magyar fordítása) – Szigeti (övé a queneau-i restriktió magyar nyelvű alkalmazása).

*Jelen  
szárnyverése  
kéрге  
bérceiben  
pihen.*



*Ékessége  
élne  
fényesen.*

*Rázza,  
leigázza  
bilincse,*

*szépen  
jegesedett  
száműzetésben.*

(Weöres Sándor fordítása)

De ugyanezt a Mallarmé-szonettet Queneau egy másik megkötés működtetésekor is felhasználta. Az *izomorfizmus* megkötésének az a lényege, hogy valamely előzetesen adott szövegből töröljük ki a magánhangzókat, és tegyünk a helyükre más magánhangzókat úgy, a szöveg értelmes szöveget adjon ki. Queneau definíciójával: „Ha adva van valamely szöveg, írjunk bele egy másikat ugyanazon fonémák felhasználásával (izovokalizmus vagy izokonzonantizmus, még pontosabban: izofónia vagy izoszimfónia), esetleg ugyanarra a grammatikai vázra (izoszintaxis)” (QUENEAU, 1965, 338.). E megkötés alkalmazása már az eredetitől merőben eltérő jelentéstartalmakat hordozó szöveget hozott létre. Ha az előző példához hasonlóan a fordítás során Queneau-val párhuzamosan kívánok eljárni, alapnak a Weöres Sándor-fordítást kell vennem, ennek a magánhangzóit kell kiiktatnom és helyettesítenem más magánhangzókkal. Nem tudom, tevékenységem nevezhető-e még fordításnak, hiszen az eredeti Mallarmé-szöveg használhatatlan a fordítás során. A korábbi *magyar* Mallarméból kell kiindulnom. Ami ekvivalens a Mallarmé–Queneau szöveggel, az csupán a működtetett *contrainte*, a megkötés, a magánhangzók kicsrélése. A Weöres-fordításból kiinduló alábbi szövegemnek tartalmilag vajmi kevés köze van a Mallarmé-eredetiből kiinduló Queneau-szöveghez: míg magyar „fordításom” a megkötésnek pontosan ugyanazt az elvét alkalmazza, mint Queneau francia szonettátíratra. S minthogy Queneau a sorvégeken meghagyta Mallarmé eredeti rímelő egységeit (azaz meghagyta a haikusított Mallarmét), én is ugyanezt tettem. Az enyém, ez az új költemény, ez az eddig nem ismert „fordítás” tehát így szól:

*A hús a szellemes és a kétséges jelen  
Véd-e még hiszen néhány boros szárnyveréssel  
Szerényen leplezi hol s mit von itt be kérge  
A kákán leül és a lép bérceiben*

*Egy égi veréb int a múlt mint kő pihen  
Hatalmas vigyora rég önző ékessége  
Tolláról nem dalol s vakon közönnyel élne  
Bár jön a szellő kél uj dala fényesen.*

*De merészel rajzol rá a napkörökre rázza  
Erre a szél ha jó a valót leigázza  
Ezt a tömörséget olyan bilincse lett*

*A méretes karom mi a sövőnyre szépen  
Mart be egy égi jelt mára jegesedett  
Ideköt ma a múlt belső száműzetésben.*

Azzal áltatom magam, hogy ebben a „fordításban” maradt azért némi mallarméi, különösen, ha *Az angol szavak...* mallarméi álomangoljára gondolok.

### Harmadik példa: Jacques Roubaud algebrikus tündérmeséje

a) a szöveg fekvése Harmadik példám Jacques Roubaud *Hoppy hercegnő avagy Labrador meséje* című írása, mely olvasható az *egészen zöld pázsiton* című szöveggyűjteményben is (magyar fordítása a 2000 című folyóiratban olvasható, a továbbiakban ennek néhány fordítási megoldásáról lesz szó (ROUBAUD, 1991, 35–41.)). Ez egy lehetséges irodalmi szöveg. Eredeti címe *la Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador*; először egy vékony kis füzetben jelent meg, év, hely és kiadó feltüntetése nélkül, belső terjesztésre, az Oulipói Könyvtár 2. számaként (a könyvtár első 12 füzetét 1981-ben facsimilében adta ki a Ramsay Kiadó).

A lehetséges irodalom olyan beszédformák tartománya is, amely beszédformák korábban nem léteztek. Ebben az esetben a lehetségesség a beszéd „fekvésére” vonatkozik; következménye az, hogy az ilyesféle szövegeket, megszólalásmódokat képtelen vagyunk az irodalmi szövegfajták státuszairól alkotott eddigi elképzeléseink, olvasói várakozásaink közé beiktatni. A lehetségesség itt szinonimája az elhelyezhetetlenségnek.

b) a szöveg műfaja A Ramsay-kiadás előszavában a Hoppy hercegnőt Roubaud *algebrikus mesének* nevezi, s kiemeli azt, hogy a centrumában, a laboratóriumában egy oulipói szöveg-előállító recept (X-et Y-ként Z-re vetíteni) valamelyest megbonyolított változata áll. (Ugyanez a megkötés előkerül e kötetben az *A la recherche du sens perdu* című fejezetben.) Ez a mese, még pontosabban ez a tündérmese (*conte de fée*) részint eleget tesz a mese számos előírásának, számos tradicionális megkötésnek, részint pedig a legkülönbözőbb nem-hagyományos kikötésnek tesz eleget.

A szöveg szótára, a szóanyag és a szintaxis részint a mese tradicionális nyelvezetével építkezik. Mint Vlagyimir Jakovlevics Proppnál: az alanyok (X,Y,Z, hol Aligoté, hol Babylas, hol Eleonor király stb.) változhatnak és változnak, az állítmányok (forradalmazni, befőzni, labdázni, stb.) állandóak és vissza-visszatérnek. A roubaud-i nem sokkal, csak egy csipetnyivel „jobb” a proppi varázsmese-anyagnál. A gondolatmenetnek arra a fázisára gondolok, amikor zseniális könyvében az orosz folklorista és epepeia-kutató kénytelen enyhe keserűséggel bevallani, hogy sajnos „A nép nem hozza létre a matematikailag lehetséges valamennyi formát” (PROPP, 1973, 167.). Látható módon Propp is két tartományban, két halmazban képzelte el kutatási terepét: egy szűkebben, ahol a ténylegesen létező változatok foglalnak helyet, és egy tágabb tartományban, a (matematikailag) lehetséges változatok együttesében, mely utóbbi természetesen magában foglalja részhalmozaként a megelőző tartományt. Az ALAMO (később lesz róla szó) adott részterületeken nem kisebb becsvágygal munkálkodik, mint hogy létrehozza a kombinatorikusan elgondolható összes alakváltozatot előzetesen felvett, adott alapelemekből kiindulva. De Propp joggal vigasztalta magát azzal, hogy a ténylegesen lejegyzett varázsmesék bizonyos reális létmódot adnak a lehetséges(en létező) varázsmeséknek is. Tehát „(...) léteznek olyan mesék is, amelyek nem szerepelnek egyetlen gyűjteményben sem” – mondja (PROPP, 1973, 167.).

Mint a Hoppy hercegnő meséje. Amit elmulaszt a nép, helyrehozza azt a gép.

A Hoppy hercegnő meséjének nyelvezete nem csak a tündérmese tradicionális nyelvi kikötéseinek engedelmeskedik, de használja a matematikai iskolai feladványok nyelvezetét is. A matematika erőteljes beszabadítása az irodalmi szöveg készítésébe egyúttal azt is jelzi, hogy az OuLiPo a hetvenes-nyolcvanas évek egyre erőteljesebb tudományellenességével szemben tudományhívó – ha nem ártatlanul, ha nem is naivan. (E beállítódás kialakításában nagy szerepe volt a „transzcendens szatrapa” Raymond Queneau életművének. Módszertani szempontból igen fontos írás Roubaud tollából *A matematika Raymond Queneau módszerében* című írása, érdemes rálapozni (ROUBAUD, 1977)).

A költészet formai dimenzióinak tisztelete, a vonzódás a matematikához, a logikákhoz, a kombinatorikához, miközben megkeresi a maga múltját, könnyűszerrel kapcsol

lódhat össze a régi iránti szenvedélyes kíváncsisággal, ha jobban tetszik, a radikális archaizmus eszméjével. Innen van, hogy az OuLiPo szövegelőállító gyakorlatai egyben sokoldalú kutatási gyakorlatok is: a nyelv természetének kutatása és a régi kutatása.

c) *emese és az archaizmus* E mesében, allúziós szinten, of course, 'történeti' réteg is fel-lelhető. Roubaud többnyire nagyon ismert személyekre és szövegekre utal, ironikus kifordítással: a nyugati szerzetesség atyjának, Szent Benedeknek az i. sz. VI. században készült *Regulájára*, Utherpandragonra, aki a Graal Merlin-részből lépett elő. A szerző trubadúrmonográfiájában is többször visszatér az *amors* belső, polémikus és narratív mese-illusztrációjának a tézise. A „bretagne-i anyagból” rövid részletet is közölt (ROUBAUD, 1973, 208–218.). De már a címben van egy, szerintem lényegi, bár a magyar olvasó számára szinte láthatatlan középkor-utalás!

Az algebrikus szerkezetre, mint vékony porréteg, rátelepednek a szójátékok: a 'complots – compots' (kiforradalmak és beföttek), a 'cousine – cuisine' (unokanővér és konyha) stb. E szójátékok kapcsán jelezni kell, hogy a mese francia szövegében *labrador emesének* híre-hamva sincs, szerepel viszont helyette le Comte du Labrador. Az alaknak a mese történetében nincs különösebb szerepe (hacsak nem azonosítjuk a kutyaival, aki – mint nemsoká látható lesz – kutya-nyelven beszél? ekkor e mese az ő meséje lenne kutya-francia (és magyar) fordításban; bizarr, de nem kizárható elgondolás), pontosabban pusztán a 'conte – comte', a kiejtésben azonos hangalakú „mese” és „örgróf” szójáték egyik elemének a hordozója. Mivel a „mese” és az „örgróf” szavakat vagy ezek szinonímáit nehéz a magyarban a homofóniához közeli helyzetbe hozni, az örgróftól felcseréltem a szintén titokzatos, magyar Emesével a Gesta Hungarorumból, aki a nevével már részt vesz az 'e mese – emese' szójátékban, s aki a nevéen keresztül szintén az archaikusra, a magyar koraközépkorra utal. A 'conte – comte' szójáték ugyanis a francia nyelv egyik középkori őstojása, s ezzel a ténnyel a középkorász Roubaud természetesen tökéletesen tisztában van. Egyik újabb könyvében Roger Dragonetti így írt erről a kérdéstről: „Faral A zsonglőrök a középkori Franciaországban című művében csodálkozva állapította meg, hány XIII. századi költő nevéhez társult a 'király' cím: Huon le roi, Adenet le roi, Le Roy Capenet stb. (...) Tegyük még ehhez az oc és az oil nyelvben egyaránt gyakori játékot a „comte” és a „conte” szavakkal: a homonímia itt is a történetmondás nemesi eredetét hivatott sugallni (DRAGONETTI, 1982, 17., valamint u.ő., 1980, 117–118.). A comte=conte azonosítás tehát ugyanazt szolgálta, mint amit például a trubadúrok számára IX. Vilmos vidája, azaz rövid életrajza a királyi utódok genealógiájának bemutatásával: a szójáték ez utóbbinál a trobar, az előbbinél a mese arisztokratikus, nemesi eredetét állítja. Hiszen mégiscsak Hoppy hercegnő meséjéről van szó.

d) a *fordítható és a fordíthatatlan* Amiképp az algebrikus szerkezetet alogikus szójátékok rombolják, úgy rombolja a matematikai feladványok és a mesék nyelvéből kiképzett egységes nyelvezetet a mesében szereplő kutya nyelve. Első megszólalásakor a kutya még szimplán matekul beszél, csak a hangzó mondat fonetikailag a kiejtéskor (a kiugatóskor) erősen megsérült, mivel a kutya egy labdát tartott a fogai között. E sérült fonetika viszonylag könnyűszerrel rekonstruálható franciául és fordítható le magyarra. Ezzel szemben a mese első fejezete a nyelvi káosszal, egy visszalakíthatatlan (?) kutyanyelvű négy sorossal zárul, a topográfiai elrendezését tekintve talán kutyaköltémennyel, kutyastrófiával, és ez fordíthatatlanul maradt a szövegben, holott valószínű, hogy egy contrainte generálja, egy olyan megkötés, melynek logikáját nem vagyok képes felismerni. A versszak így szól:

t' cea uc tsel rs  
n neo rt aluot  
ia ouna s ilel-  
re oal el ntoi

Valóban fordíthatatlan szövegrészletről van szó? Ha a magyar változatban ez a részlet ugyanúgy pontosan olyan alakban kerül elő, mint az eredetiben, ez valóban a fordító kudarcá? A lefordíthatlanság szomorú ténye mellé egy kedves érvet szeretnék idehozni, megerősítendő a fordítás hiányát.

Az OuLiPo-társ Georges Perec *Az élet használati utasítás* című káprázatos regény-monstrumában szerepel – ki nem szerepel itt? – egy orosz, akit egyébként Abel Speissnak hívnak és egy öreg, érzelmes elzászi állatorvos. Az öreg az eszményi oulipós karikatúrája lehetne. Idejét újságokból kiolvasott találós kérdések megfejtésével tölti, matematikai és logikai problémák megoldásával, szólánc-alkotással. Mint nálunk például a TÚZ – TÍZ – VÍZ, nála az út a bortól a vízig, a férfitől a nőig, a költeménytől a prózáig vezet:

VIN  
 HOMME  
 POEME  
 VAN  
 GOMME  
 POETE  
 VAU  
 GEMME  
 PRETE  
 EAU  
 FEMME  
 PROTE  
 PROSE

Foglalkozik anagrammákkal, de „Igazi specialitása a kriptogramma volt. Ám míg nagy győzelmet aratott a *Réveil de Vienne et Romans* szervezte HÁROMEZER FRANK pénzdíjas Nagy Nemzeti Versenyen, mivel felfedezte, hogy az

aeeeil...ihnalz...ruiopn  
 toeedt...zaemen...eeuart  
 odxhnp...trvree...noupyg  
 eedgne...estlev...artuee  
 arnuro...ennios...ouitse  
 spesdr...erssur...mtqssl

megfejtését a *Marseillaise* első strófája adja, addig soha nem sikerült megoldania *A Francia Kutya*ban közölt rejtvényt:

t' cea uc tsel rs  
 n neo rt aluot  
 ia ouna s ilel-  
 -re oal el ntoi

– s egyedül az vigasztalta, hogy egyetlen vetélytársa sem jött rá, így a folyóirat arra a döntésre jutott, hogy első díjat nem ad ki” (PEREC, 1978, 509–510.). Perec tehát idézetként bevette a Hoppy hercegnő kutyanyelvű szövegét a természetesen *a la mémoire Raymond Queneau* ajánlású regényébe, költött hozzá egy szakfolyóiratot, s főként rögzítette a megoldhatatlanságot.

A Hoppy hercegnő egésze felett az enigma szelleme lebeg. Még ha meg lenne is, akkor sem adnám meg hozzá, tokban, la contreclau, az ellenkulcsot.

352

Philippe-nek

*A beszéd felmelegít, mondatok röpködnek,  
mozdulatok, poharak tánca a teremben.  
A beszéd sohase páratlan; felmerül a többszám,  
derülnek az arcok: ez már a barátság nyitánya.*

*Azoké, akik szavakat szőnek és fordítanak  
a tarthatatlan mezőkön, a boldogság mezsgyéin,  
akik összegyűjtik a sokrétű valóságot,  
osztzkodnak egymás kiejthetetlen betűin.*

*Most viszont a múltat kell jeleníteni (feljeleníteni),  
a jövőt mulasztani, felszámolni a távolságot.  
Mert az időhiány eretnecség:  
mi a jelent örököljük, a felszabadultat.*

356

*A világot le lehet vezetni.  
Vonalak indulnak, megtoldható vonatok.  
A folyók félrevezethetők,  
egyenesen a térképre kerülnek.*

*Vonalat nem vezetünk, vakokat sem.  
Ez az út a véletlen útja,  
nem vezérelhető.*

*A lámpák kigyulladnak, a házak benépesednek,  
így tér magához a világ.*

# A szó ereje

*Varázskezűnek, a legmélyebb hódolattal*

*Elképzelem a halat.*

Van egy vén, szottyos hal a kanálisban, és ingázik lassan, borzasztó lassan, mintha megvárná a műszak. Idétlenül csinálja. Legyint egyszer a mellső uszonyával a vasúti híd alatt, legyint másszor a hátsó uszonyával a szivattyúnál. Vitorlázik, ha lehet ilyet mondani. Öreg hal: Vén Csont, ismeri a kanális.

Én, aki a víz alatt csak néhány minutáig bírom, a partról figyelem Vén Csontot, nem tudok róla sokat. Olyannak tűnik, aki kávéházba jár, jelenleg valami ismeretlenbe, de valamikor természetesen a Japánba, közeli hellyel Mándy asztalához. (Amihez már bátran hozzágondolható egy köszönő viszony Zelk Zoltánna, feltétlen rajongás, hogy Vén Csont szerette a Zoli bácsi verseit, bőséges al-gavacsora után *Az ablak nyitva vant* többször is elolvasta, megrágtá, értette is, nem is: róka fogta csuka...)

Vén Csontot a Bacsáék etetős helyéről bámulom kitarotán, van is nálam alibi-ből egy bot. Nincs rajta csali, lehetne, de még mennyire, bizony: Vén Csont már többet látott annál, hogy ráharapjon egy ostobán, természetétől elütő módon lebegő zsákmányra. Ha potya étel ígérkezik, megáll, hátsó uszonyával legyint, mintha csendre intené a harsányan zabáló keszegtársaságot. Nézi mereven, hogyan halad a zsákmány. Ha ütemesen, erőtlenül süllyed a giliszta, akár egy dög, egy döglött giliszta, kiszemeli magának. Harci állásban várja az alkalmas pillanatot, a gyilkosok pontosságával szegeződve a célpontra, de hadd mondjam: nem játszva túl a dolgot. Éppen a földet érés előtt harap rá, biztosra megy, mint a napszámosok. Még sohasem tévedett, csalinak a közelében sem járt.

Vén Csont köpcös törpeharcsákkal, bányú busákkal, pontyokkal és ritkán fürge keszegekkel barátkozik. Megáll szót váltani. Volt olyan nap, hogy négy beszélgetését vártam végig egy helyről. Elgémberedve.

– Ismerek valakit – kezdte aznap utolsó beszélgetését egy újdonsült pontyismerőssel –, aki éppen arra való, ami felé, hogy úgy mondjam, elhivatottságot érez. És ez jóllehet így van, helyenként mégis iszapos, zátonyos, sőt lápos a menet.

– Ilyen is van – felelte a ponty, hogy mondjon valamit. Nem volt képbem, tiszta ügy. Kedveskedésből megkérdezte: megiszol, barátom, egy kávé?

Vén Csont tejszínnel, késhegynyi kakaóval szerette ezt a nemes italt, de volt egy bizarr szokása. Még tavaly lestem ki a Huszkáék etetős helyén. (Idénre jócskán benőtte a nád, a gaz azt a jó kis fészket, elitta a Huszka az eszét, nem törődik az ilyesmivel, nekem meg nincs saját helyem, ezt bevallhatom őszintén.) A csé-

szében lötykölődő utolsó kortyot sohasem itta ki Vén Csont, beleköpött és az iszapra borította. Szétterült a korty fekete lé a hínárokon, akár valami olajos folt, aztán szinte cseppenként elnyelte a föld. „*Ilyen lesz a temetésem*” – szögezte le ilyenkor Vén Csont legtöbbször, noha olyan is volt, hogy semmit sem mondott. Vagy kávé sem kért: sokféleképpen alakulnak életünk ügyei.

– Ez a valaki, aki igen rátermett, tehetséges volt, és ambíció is bőven volt benne, egy kikerülhetetlen dolgot nem vett figyelembe – folytatta Vén Csont.

– Mit? – kérdezte szendén a ponty.

– Gondolkozz egy kicsikét! Szerinted mit?

A ponty leheletnyit hallgatott, az illem kedvéért, úgy tett, mintha gondolkodna, hátsó uszonyával néhányszor legyintett, aztán megkérdezte megint.

– Mit?

– Úgy van valahogy, fiam – kezdte válaszát Vén Csont –, hogy tudnunk kell magunkat megbecsülni, azt, hány kilósak vagyunk. Mit tesz Isten azokkal, akiknek halvány sejtelmük sincs magukról? Megvakítja őket, aztán elnyeli a hullám-sír valamennyit!

– Valamennyit – erősítette meg a ponty.

– De ez önmagában, bármily hihetetlen, vajmi kevés! Ha tudod, *mi a Mi*, a drága Atyaúrsten szemében még akkor is lehetsz elégtelen.

– Elégtelen?

– Az bizony – bizonygatta Vén Csont –, mert a *Mi Hogyan* nélkül, kormányosa vesztett naszád, vitorlája tört árbocos. Hidd el, fiam, jobbnál jobb ötletei voltak annak a valakinek is, akit az imént példaként felhoztam neked.

– Milyenek?

– Például kitalált egy focistát, egy kapust, akire óriási súly nehezedett, mert a világbajnokságra sérült és a legkevésbé sem összeszokott csapattal érkezett. Rappainak hívta magában, mert nevet is kitalált erre a játékosra. Abban a pillanatban ugrott be neki, mikor fellépett egy Hódmezővásárhely felé induló vonatra. Mire célhoz ért, végiggondolta Rappai pályáját, sőt egész élettörténetét. Ami nagyon megható.

– Megható?

– Igen, majdnem sírt, gondolt valamire, és majdnem sírt attól, amit gondolt. Rappai miatt ugyanis világbajnok lett a csapat. Ő volt az első kapus a vébék történetében, aki egyik meccsen sem kapott gólt. A nyolcaddöntőig minden mérkőzést tizenegyesekkel nyert a csapat, már szabályosan reszkettek Rappaitól, mert a *Varázskészű* kivédte a szemüket. Kifogta a lehetetlen büntetőket is, mindet, egytől egyig. Tudom, hogy hihetetlen, de így volt kitalálva.

– És aztán? – szinlelt némi érdeklődést a ponty.

– Nemzeti hős lett – szuszogta Vén Csont, és nagyot kortyolt a kávéjából. Persze azután sem kapott egyetlen gólt sem. Mégsem ment külföldre, pedig a legjobb csapatokhoz hívták.

– Érthetetlen.

– Már miért lenne? Szerette a hazáját, a családját, és végtelenül szerény volt. Olvasott és művelt ember, de szinte az együgyűségig szerény.

– Megjátszotta?

– Nem, dehogy – háborodott fel Vén Csont –, természetes volt, ezért imádtá

mindenki. Sokk cikk jelent meg róla a Nők Lapjában, a Kiskegyedben, mert a nők figyelmét is a focira irányította. Felkerült a Times címlapjára, és első férfiként a Cosmopolitanéra is. Ha jól emlékszem, még Kossuth-díjat is kapott.

– Na ne! És aztán? – érdeklődött immár valós kíváncsisággal a ponty.

– Egy mérkőzésen túl nagyot vetődött, és beverte a fejét. A labda kis híján a kapuban landolt, szállt a gólvonal nehéz mézspora a levegőben, egy mezőnyjátékos sarkazta ki az utolsó (egyések szerint az utolsó utáni) pillanatban. Varázskezű agyrázkódást kapott, megröngtgenezték, és kiderült, hogy agydaganata van. Többet nem védhetett, feküdni kellett. Egy év alatt el is vitte. Az életünk ilyen.

A ponty hallgatott, és forgolódott. Kétségbeesetten. Zavart volt, mint egy süldőlány. Búcsúzott volna, de nem tudta, hogyan kell. Ebben a helyzetben mi illik. Felvette az üres csészét, mintha elfelejtette volna, hogy megitta már a maradék feketét. Szájához is emelte, de rájött, ez neveletlenség.

– A parlamentben ravatalozták föl – közölte Vén Csont, érezhetően záró hangsúllyal. – Tizezrek gyűltek össze a Kossuth téren. Göncz Árpád mondott beszédet, fél kezével a koporsóra támaszkodva. Élőben közvetítette a temetést a BBC, az Eurosport, és persze a hazai tévécsatornák is. Az akasztói pályát bezárták, zárandokhely lett. Odajárnak azóta a sport szerelmesei. Simogatják a kapufát.

A pontyba visszatért az értelem. Bevilágított a szemébe.

– És mire jó ez az egész, hogy kitalálta ezt az a valaki? – kérdezte, hangjában szinte tapintható rossz szándékkal.

Vén Csont köpött, és egy nyikorgó mozdulattal öntött. Ömlött a lé, megállíthatatlanul.

Fészkelődni kezdtem, fáztam, elgémbereedtem, meg azt is hittem, baj lesz. Felkapja Vén Csont a vizet. De nem:

– Na, ez az – felelte az öreg hal –, így kezelhetetlen, elveszett dolog az egész. Lehetetlenség csinálni vele valamit. Sajnos, semmire sem jó.

A ponty szerencsétlen uszonycsapásokkal oldalgott el a Vasúti híd irányába, ahol az átkozott téesz-szivattyú folyton zavarossá, áthatolhatatlanná teszi a vizet, Vén Csont meg tovább, az Új híd felé, a szokott ütemben szelte a habokat, de valahogy határozottabban, mint aki meg sem áll a Kórógy-tóig, vagy ki tudja, ma este talán a Lándor-tóban fog lubickolni. Siklott, mint egy hatalmas és mégis kecses tengerjáró hajó, lassan, tudva: a műszak, ha van, megvár, olybá tűnt, vitorlázik, ha lehet ilyet egyáltalán mondani. Olyan volt, mint aki kávéházakba jár, jelenleg valami ismeretlenbe, de valamikor természetesen a Japánba, közeli foglalt hellyel Rippl-Rónai asztalához. (Amihez már bátran hozzágondolható egy köszönő viszony Ottlik Gézával, feltétlen rajongás, hogy Vén Csont szerette a Géza bácsi írásait, bőséges algavacsora után az *Iskolát* ízlelgette, vagy a kávéházban könnyebben forgatható *Hajnali háztetőket* lapozgatta gyakorta...)

Velem meg van úgy, hogy fázom már itt a parton, egy darabig nézem, ahogy mennek Hódmezővásárhely felé a vonatok, aztán hazamegyek, jól bevacsorázom halászléből vagy sült halból, és kitalálok egy olyan figurát, aki vagy kétszázötven kiló, de még mindig csak zabál és zabál, egészen addig, míg ki nem reped a hasfala, és szét nem ömlik a sok elhízott bél a metlakira.



## *Nincs tanú*

*Elhullt, vörös szirmok a kövön:  
Elcsöppent vér. Már alvadóban.  
Hová a gyilkos? Nincs tanú.  
A hallgató halottas házig  
ível az út. – A fekete cserjék.  
A hold pengéje vérben ázik.*

## *Megindult, omlik*

*Megindult, omlik az idő.  
Szememet-számat elfödi.  
Fekszem alatta. (Már mióta?)  
És ki nem áshat senki sem.  
Omlik rám, szakad szüntelen.  
Szakad. Temet könnyörtelen.  
És áll a perc.  
És áll az óra.*

## *Ahogy elégnék*

*A nyár ragyog még sugárözönnel.  
Az éjszakában állócsillagok.  
De olykor már túlregett ősök  
mustillata erjed a szélben,  
már szikrázik a hegycsúcsok hava.  
A hajnal sötét. Mintha éjszaka.  
Nézi messze a változatlan ég,  
ahogy elégnék mind az évszakok.*

## *Egyre súlyosabbak*

*Emléked benövi a fű,  
lakatlan – omló házakat.  
Ahová nem lép be élő,  
nem nyit már ajtót-ablakot.  
Egyre tiltóbbak, súlyosabbak  
a rozsdamart keresztvasak.*

## *Csak Isten*

*Lehettél volna szép múlandó,  
lobogó dac a márványarcú,  
a könnyörtelen örök ellen.  
S hogy megvéstelek, a szobor.  
Már csak a bálvány.  
Most már csak Isten.*

## *Félelmes-biztosan*

*Egyszerre üt – hallod? – minden óra.  
Zengnek: Egyiptom szobrai.  
Királysírok ünnepharangja.  
Névtelen koldusok sírjai.  
Csontokat vet ki a mélyük.  
Mintha a Dies Irae zengene  
a meginduló mindenségben.  
Mintha egy volt, megtagadott Úrnak  
vallaná bűnét a világ.  
Haláltáncuk járják a mutatók.  
S félelmes-elszánt biztosan  
Kígyók: a tizenkettőre kúsznak.*

# Fehér karácsony

Néha elrémülök a saját erőmtől, néha meg azt veszem észre, hogy semmit se ér. A semmitől félnék? Saját magamtól? Vagy az a semmi bennem nem is én vagyok?

Karácsony előtt két nappal szakadni kezdett a hó. Pár perc alatt belepte a falut, amit november óta egyébként is vékony, csak alig koszosodó, lassan jéggé tömörödő hó borított. A mostani világoskék volt, puha, mint egy hideg párna a tisztaszámbában, a lehelet felhőként gomolygott fölötte, csecsemőként összekucorodott és szopni kért a bereteselt ajtók mögötti melegből, tűzhely-fényből, a házilag gyúrt szaloncukor szagából. A hideg besüvített a rosszul záródó ajtók résén, a szél, mintha maga is ajándékozni készült volna valamit, havat rakott le a konyhákba, a küszöb elé, és ez a fémesen csikorgó fehér por még akkor sem olvadt el, ha a kukoricacsővel megtömött vaskályha épp vörösen izzott kicsit beljebb.

És nem állt el ez a hó se másnap, se karácsonykor. Az emberek alig merészkedtek az utcára, az éjféλι misére behallatszott a közeli hegyekből egy farkas üvöltése, a pap egy pillanatra elhallgatott, a Vénhegyen jár, súgta oda valaki a szomszédjának mögöttem, kint még mindig szakadt a hó, köd is volt, el tudtam képzelni a Bakony magasabb régióiból ide lemerészkedő állatot, ahogy a hólepte tőkék között kutat, hátha ráakad egy ottfelejtett fürt szőlőre, azóta talán már meg is találta, gondoltam és már láttam is, ahogy kéklő nyelvvel, sárga fogai-  
val a havas szemeket rágcsgálja, ropognak fogai alatt a szőlőmagok, elképzelve ezt a látványt; elöntött a víz, és ki kellett rohanjak a friss levegőre, hová ilyen sietve, mordult rám valaki, akinek talán a lábára léptem, összesúgtak, mintha valami fenyegetőt is mondtak volna, nem számított, már kint voltam a szabadban, egy bokorhoz hajoltam, és az arcom éppúgy belemártottam az ágain hintázó hóba, ahogy a farkasról képzeltem. Valami baj jár a közelben, motyogtam, lenyeltem egy kortyot a számban fölgyűlt hóléből. Fölnéztem a Vénhegyre, amit a felhők közül egyszer csak besütő hold valóságátlenül közel hozott, úgy tudtam végigtekinteni a hófényes domboldalon, mintha egy könyvet olvasnék.

Otthon közben kialudt a kályhában a parázs, fél órát is kellett bajlódnom vele, amíg sikerült begyűjtanom. Behoztam a kamrából egy tányér kocsonyát, kettévágtam a jóformán még zöld citromot, és akkor észrevettem, hogy a tányérban egy hatalmas fül van előttem. Egy sárga színű, fekete pöttyös disznófül. Valaki hallgat engem. Figyel és hallgat.

Váratlanul kopogtak. Jól hallhatóan kétszer, aztán még kétszer.

Évek óta egyedül élek. Két lányom már felnőtt számba megy, az egyik kollégiumban van Feketeváron, a másik a fővárosba ment férjhez. Úgy volt, hogy itt karácsonyoznak mindannyian, de a hó belepte az utakat, a rádió szerint jobb, ha messzebbre senki nem indul el. Ám most kopogtak, mintha az a fül is összerándult volna a kocsonyában, ki lehet az, gondolta ő, vagy gondoltam én, vagy rőfögte a kamrában lévő másik tányérban a disznóorr. A férjemet két éve, novemberben tettük el.

Odamentem a jégbordás ablakhoz, de nem láttam semmit. Kénytelen voltam

hát kinyitni az ajtót. Nem féltém. A rossz módszereit kiismertem már, a jót meg, ha jön, nem bántam volna. Ha az a farkas az, és egy kis töpörtőt kér a hideg szőlőre, vagy hogy megalhasson a kályha mellett, minden további kérdezősködés nélkül beengedem, ha egy angyal van a küszöbömön, és nem is arra kér, hogy Isten gyereket kihordjam, hanem csak ő maga szeretne titkos utódot, rögtön vállalkozok, pedig már jócskán elmúltam negyven, de talán visszanyertem a tisztaságom, mint itt ez a hóval betakart hó. Kendőt terítettem a vállamra, kiléptem az éjszakába. Sötét torokként nyelt le a hideg. Mintha egy nagy disznófül hajolt volna fölém, éreztem valami részvételi meleget is, lehet, hogy újra képes lennék szeretni, hökkentem meg, lecsúszott a lábamról a papucs, de nem bántam, sokkal jobb volt így menni a hóban. Már a nemrég megürült disznóól mellett álltam, de semmi, egy hang se, egy vakkantás se, egy szárnyshintás se, egy vibráló csillag se, csak a gomolygó köd, a hideg, a deszkák ropogása a vastag hóréteg alatt.

Édesanyám, szólalt meg valaki a hátam mögött. Visszafordultam. A nyitva maradt konyha kiáradó fényében egy ötévesforma kisfiú állt tűnődve a küszöbön. Sose láttam. A meglepetés még annál is nagyobb volt, mint amire számítani mertem. Ki lehet ez a kisfiú? Hogyan tévedhetett ilyenkor erre? Futva indultam vissza, de a gyorsaság, ahogy a havas udvaron keresztülváltam, kevésnek bizonyult. Az ajtó becsapódott előttem, a küszöbön nem állt senki, és ahogy bent szétnéztem, ott se hagyott nyomot rajtam kívül egy teremtett lélek se. Bezártam magam mögött az ajtót, végtelen magányosság szakadt rám.

Másnap délelőtt mégis megérkezett a lányom meg a vejem, egy nagy műbőr táskából sörösüvegeket pakoltak az asztalra, én behoztam nekik a kamrából az érintetlenül visszakerült fület meg a disznóorrot, ettek és meséltek, kiderült, hogy a lányom gyereket vár, nyárra már nagymama leszek, fiú lesz, mondtam, és megint kimentem a kamrába, hogy egy darabka kolbászt vágjak, ez csak afféle babonáság, hallottam meg a hátam mögött, ahogy a lányom odasúgta a férjének, a kamra polca mellett lógó csorba tükörben láttam, ahogy az meg épp a remegő kocsonyát tolja a szájába, elviselhetetlen látvány volt, ez lesz az unokám apja, gondoltam, én mégis félek tőle, hallottam most a vejem hangját, és ennek a nem nekem szánt vallomásnak megörültem, én is félek néha, mondtam, és a kolbászt letettem a kenyér mellé az asztalra, mi legyen ebédre, kérdeztem, mi más, mondta a lányom, töltött káposzta.

Egy pillanatig arra gondoltam, hogy elmondom nekik az éjszaka történeteket, de nem tudtam, hogyan is foghatnék hozzá.

Másnap megérkezett a kisebbik lányom is, a szeme kisírt volt, de nem akarta bevallani, hogy valami baja van. Délután kimentem a temetőbe a férjem sírjához. Nyilván szerelmes, mondta a férjem. Persze, ezt én is ki tudtam találni, feleltem, és leültem a szomszédos sír puha havába. Elmeséltem múlt éjszakai találkozásomat. Sokat mondóan köhintett, mint aki mindent ért, de hogy ki lehetett az a kisgyerek, nem akarta sehogy se megmondani. Végre nagy nehezen anynyit kibökött: lehet, hogy nem is tehozzád beszélt.

Nem hozzám beszélt, nyugtáztam, gondolhattam volna, hiszen ott sem volt. A legegyszerűbb magyarázatok néha föl se merülnek az emberben.

Nagyapa leszel, mondtam.

Inkább a kisebbik gyerekünkkel foglalkozz, hallottam még, aztán lépéseket a

hátam mögül, és már ott is volt a lányom. Ül le, apáddal épp rólad beszélgetünk, mondtam.

Rólam, kérdezte meglepődve, én meg ráismertem ugyanarra a mellényülés-ra, ahogy néha képtelen vagyok helyesen fölteni a kérdéseket, ahogy elmegyek a természetes magyarázatok mellett, mert csak kerülőúton merem megközelíteni a dolgokat. Nem azt akartad inkább kérdezni, kérdeztem tőle, hogy apámmal? Apámmal beszélgettetek? Nem azt akartad mondani: hogyha ilyeneket mondok és csinállok, akkor ne csodálkozzak, ha a faluban furcsákat beszélnek rólam, ha nem kapok kedvezményes üdülést a Balatonhoz! Nem azt akartad mondani, lányom, hogy nem hiszed egy szavamat se, neked egész másfajta problémáid vannak, de én azokat úgyse érthetem meg, pedig igazából te nem mered elmondani nekem őket? Azt hiszed, igen, attól tartok, azt hiszed, hogy mikor lány voltam, engem nem rángattak be a bokrok alá a katonák, nem találkoztam aztán később is az egyikükkel rendszeresen, nem nyúlkáltak már tizenkét éves koromban a fiúk a táncmulatságon a szoknyám alá, és azt hiszed, én nem hagytam, hogy ott járjon a kezük, azt hiszed, velem ilyesmi nem történt, nem vagyok ugyanolyan, mint te, aki a fiúiskola tornatanárjával találkozgatsz a szertárban? Azt hiszed, én nem jártam angyalcsinálónál; múlt éjszaka megláttam a fiam, aki a nemlétben is növekszik, ha elég lassan is. Harmincéves lehetne most, de ötnek se nézett ki. Hiába, hogy aztán feleségül vett az apátok, mindig azt a gyereket sírtam, sírtuk vissza, titeket nem is szerettelek úgy; az már csak másolata, utánzata annak, amit iránta érzek, csak oda képzeltelek titeket annak a fiúnak a helyébe, aki a bátyátok is lehetne, terhes vagy, lányom, nem azt akartad mondani, hogy terhes vagy, és hogy erről az egészről én tehetek, mert tönkretettem apátokat, és te gyűlölsz, mert nem tudsz nem szeretni, és csak nekem akarsz imponálni a tornatanárral vagy apádnak, nem azt akartad mondani, hogy nem akarsz azt a gyereket, mert még élni akarsz?

Döbbsenten nézett rám. De azt, felelte.

Tartsd meg a gyereket, mondtam neki, költözz haza, addig nem halok meg, amíg föl nem neveljük. Fiú lesz.

Hisztérikus sírógörcs tört rá, de mintha nevetett is volna közben, meg akart ölelni, gyűlöllek, szaladt ki a száján, és láttam, hogy megkönnyebbül ettől az egy szótól, mindkettőnknek világos lett, hogy soha nem voltunk még ilyen közel egymáshoz, láttam a tekintetében, most valódi lehetőségként merül föl benne az ajánlatom, láttam elsuhanni az arcán, hogy talán valóban megtartja a gyereket.

Láttam... De hiszen akkor már nem is volt ott.

A távoli erdőkből megint fölhangzott a farkasüvöltés, ám most csak bizalmat és jókedvet támasztott bennem, ráhemperedtem a sírra, bele a hóba, úgyhogy az valósággal belepett, és amikor már biztos voltam benne, hogy senki nem lát meg, mert méterekkel jártam a hó felszíne alatt, talán a koporsóknál is mélyebben, akkor fölhajtottam a szoknyámat, és egy marék kocsonyásan összetapadó havat gyűrtem a bugyogómba. Felszisszentem, és egy pillanatra talán el is ájultam.

Januárban kimaradt a vérzésem, azt hittem, hogy gyereket várok, de az orvos mosolyogva közölte, változó kor.

A lányaim nem jöttek, nem írtak. Húsvétig a színüket se láttam.

## *Hát*

„Ha ez valóság, akkor jó lesz  
nyitva tartani a szemem.”

Paul Auster: *New York trilógia*

*// Kezdjük ott,  
hogy Tóthnak hívnak,  
hozzá a Bosnyák utcában lakom,  
enyhén szólva is  
baljós paraméterek.  
De a rózsza az rózsza az rózsza  
az rózsza.  
Ennyit mondhatok.  
Gyengébbek kedvéért sem  
tévesztendő össze a  
roséval.  
Nincs hozzátennem mit.  
Viszont kaptam  
egy  
feladatot. Gertrude  
sem kapott ilyet.  
Kinek a rózsza, kinek a papné. //*

*Akkor hát  
ki kell  
őt  
iktatni a világból. Hát. Gyorsan írtam, hogy  
talán enyhítsek valamit rajta, de mit lehet ezen  
már enyhíteni?  
Nem én döntöttem így,  
soha nem én döntök.  
Valaki más dönt, most  
nem írom le a nevét.  
Akkor hát  
a sétáit felejtjük el,  
felejtjük el,  
miféle betűket adnának ki*

*a gyalogútjai, felejtsük el, hány éve próbáljuk  
betűit érthető alakzatokba rendezni,  
nem sikerült,  
de azért a gyalogútjai!  
Egy méteren se tudtál együtt menni velem,  
ő akarta így,  
gyalogútjai persze lesznek  
majd így is,  
sétáit nem szakíthatjuk meg,  
hát.*

*Hát  
hátra arc  
és arcra hát  
csak úgy fogunk tenni,  
mintha Van Gogh a napraforgókon  
még elvégzett volna egy kis maszatolást,  
a bakancsokat meg összekente volna durván,  
hogy az isten se ismerhessen rá,  
hogy ezek a lábak  
ne lehessenek képesek  
már,  
hogy ne lehessenek  
ezek a tornacipők.  
Még a felhőkben sem,  
melyek csak úsznak reménytelenül,  
álmukban sem jut eszükbe  
az eső,  
még a felhőkben se  
érezhesd  
majd  
a  
nevetését.*

*„Ha nem tudom elolvasni, amit ír, akkor legalább  
olvashassam, amit olvas. És megIGAZÍTOTTA  
a messzelátót: Henry David Thoreau: Walden.”  
– írta Paul Auster valahogy a New York trilógiában,  
hát persze! Ezt mintha te írtad  
volna,  
de te még olvasni sem fogod a Waldent,  
nemhogy írni, mert  
nincs meg egyetlen antikoáriumban sem.  
Ahhoz meg, hogy,  
ahhoz nem vagytok még beszélő  
viszonyban  
sem.*

Nem fogod elolvasni a Waldent. Ki vagy te  
már ebből a világból  
iktatva.  
Össze fogod maszatolni  
a tornacipőit,  
felégeted a Liget fáit,  
majd üldögélsz a Brooklyn-hídnál öregen,  
végre igazán öreg leszel,  
a Subway bolondjai között Salingerrel fogsz  
beszélgetni, nem kell hogy várj rá a  
kapuban,  
nem kell hogy szóba álljon,  
nem,  
nem kellene, hogy szóba álljon,  
tiszteled majd a magányát,  
tiszteled majd aki  
tiszteli a magányodat,  
nem kell semmi már  
neked  
abban a hideg,  
gyönyörű városban,  
mely megfelelne neked,  
meg fog majd felelni  
halálodnak.  
De akkor még  
a  
tornacipők!  
Meg kell majd semmisítened  
a Central Park minden tornacipőjét!  
Komolyan gondolta ezt,  
aki gondolta?  
Komolyan gondolhatta?  
Hogyan fogod ezt  
véghez vinni hát?  
Hát.  
Majd  
valahogy. Nincsenek konkrét  
elképzeléseid.  
Szeretnél végre megöregedni.  
Ott.  
Nem tudod ezt máshol elképzelni.  
Ott olyan sok az öreg,  
olyan meghittek a bolondok.  
Nézed majd őket. Lókekszet eszel,  
váltogatod a csatornákat. Olyan lesz,  
mint itthon. Nézed a Kalandorokat,



*mert azt hiszed, ő is azt nézi. De  
hol nézi? Ha egyszer meg kellett semmisítened  
már? Létezni fog majd akkor is?  
Majd titokban odaszoktatod ablakodhoz,  
megtanulod, mit szabad, mit nem,  
megtanulod,  
ne félj.  
Lesz ő még akkor is?  
Ott is?  
Ahova csak nagyon nehezen jut be  
a napfény, mert a hatalmas, hideg házak  
elállják útját  
a legnagyobb nyárban is,  
és hívős van mindég?  
Drága, drága  
hívős.  
Mit tegyek veled?  
Hogyan  
meg  
semmisítselek.*

(1999. ápr. 15. Budapest)

# Két történet

(Böjtelő hava)

Amikor Aquila János a frigyszekrény előtt imádkozó, térdelő férfialakot, mely a bölcs Salamon királyt hivatott ábrázolni, önmagáról mintázta a veleméri templom freskóinak festése közben, még nem gondolt arra, milyen váratlan események fogják munkáját befolyásolni. Pontosabban nem is akkor, hanem akkor, amikor a déli ablak képeit festette, melyek harmadik isteni személyt, a Szentlelket jelenítették meg, „mert délről jó az Isten”; szóval, amikor a déli ablak képeit festette, a szentmise jelképeit: a könyvet, a kelyhet és a kancsókat, akkor egy napon álmában kinyílt a templom falára festett könyv, és Aquila János egy rövid verset vélt látni a könyv lapján, ám hiába meresztgette szemét, nem tudta elolvasni, pedig meglehetősen jártas volt az írás-olvasás tudományában. Csak annyit tudott megállapítani, hogy a vers nem lehet több öt sornál, és érezte, hogy valami módon saját sorsával van összefüggésben.

Mint tudjuk, az ismétlődő álmok összezavarják a lelket, majd a test rohamos zsugorodását eredményezik. Így járt Aquila János is. A sóvárgó kíváncsiság összezavarta a lelkét, majd pár nap múlva étvágytalanná vált, és hiába főzték neki kedvenc ételeit (főtt fácánhúst hajdinakásával, őzgerincet csomborral ízesített bormártásban és párolt almával, borban párolt kappanhúst árpalepénnyel, ringlós ártánykarajt), rohamosan fogyni kezdett.

Kezdetben még kiadta utasításait segédeinek, mit hogyan csináljanak, később már ezt se tette, csak intett a kezével, ami annyit jelentett, tudják, mit kell tenniük. Ő pedig nem tett mást, csak naphosszat a templom falára festett könyvet bámulta.

Isten kegyelméből (öntudatlanul is keresztnévének jelentésére gondolt) hamarosan túlleszek e mélabún, mormolta maga elé. Negyven napos böjtöt rendelt el magának, lekuporodott a déli ablak befejezetlen képei alá, segédeit, tanítványait elzavarta onnét, csináljanak addig mást, és lehetőleg máshol, volt még munka bőven, kenyéren és vízen kívül semmit sem vett magához, napjait pedig imádkozással töltötte, hogy így szabaduljon meg lelke az őt kínzó kíváncsiságtól és sóvárgástól.

Egy hét után már béke honolt lelkében, üresség töltötte el, csak mardosó éhség gyötörte, és iszonyatosan kívánta a bort. A második héten ez is elmúlt, a hatodik hét elején pedig úgy érezte, hogy testetlenné vált teljesen.

A negyvenedik napon ott, helyben meggyónt és megáldozott. Amikor magához vette Jézus testét és vérét, kinyílt a falra festett könyv, és Aquila János szeme elé tárult a vers és annak értelme:

*Sólyomszem villan  
Balkáni gerle vére  
Barna avaron  
Szemem tükrében les rád  
Két fölbérelt orvodász*

Nem szabadultam meg teljesen pogány énemtől, gondolta Aquila János, pontosan egy év múlva megismétlem a börtöt, fogadta meg magának, utána a legyengült emberek bizonytalan lépteivel az oltárhoz ment, egy kehelybe bort töltött, majd annak teljes tartalmát fölhajtva, összeesett.

### (Szent György hava)

„Olvastam valahol, hogyan öröklődnek át az ősök, és éreztem, hogy valamelyik elődöm belém költözött, de ki?... Sokáig kerestem, ki lehet ő, de nem tudtam rájönni. Az is meglehet, hogy ketten voltak. Mintha a csontjaimban ültek volna. Istennem, hogy néha milyen pokoli lármát csaptak! Én pedig elbújva egy sötét zugba, lehet, hogy csak a szám sarkában, de mosolyogtam.

Az őseink. A vén gazemberek. A békések, akik mindig visszajönnek, hogy egy újabb bőrt tépjenek szét.

Mik vagyunk mi mindannyian? Rég elhalt zörejek visszhangja, az elrothadt testek elménkbe rögzült képe. Egy kis darab bíbor hús, ami szerelmi görcsben teremtődött, ami csak sír, és amibe belebújik egy ős, aki fáradhatatlanul köröz benne, mint valami vámpír. De ki költözött belém? Ez a kérdés kínozott. Végül megtaláltam a választ. Egy kastélyban születtem Krakkó mellett. Elfelejtettem, hány évszázada már ennek, mert az utóbbi időben elveszítettem a számérzékeimet. Zabigyerek vagyok, ezért nem kereszteltek meg. Később Simonnak neveztek el, és elfogadtak mint nemesi származékot.

Hosszú szőke hajam volt, amely hirtelen vált rozsdaszínűvé. A katolikusok félték tőlem, és mindig keresztet vetettek, ha a kastély közelébe értek, mert az ablakok mögött vörös fények pislákolnak. Azt mondták, ez az ördögi fény belőlem árad. Már nem abból az emberből, aki most vagyok, hanem abból, aki voltam, amikor vörös szakállam volt, és fél szemem fehérje kifordult, mert valami csodálatos fény kiégette. Senki sem emlékszik, milyen színű volt a másik szemem. Mindenki olyan színűnek látta, amilyennek akarta. Csak amikor a kincseskamrákban remegő ujjaimmal az aranypénzek közé túrtam, ahogy vágakozó férfi a női combok közé, csak akkor fénylett úgy a szemem, mint a nemes fém. Zsidó voltam. Igen, mindig az aranyat kutattam. Mikor meghaltam, pap nélkül temettek el.

Már mondtam, hogy házasságon kívüli gyerekként születtem.

Igen, ezt mesélte el nekem a nemes úr, akinek kastélyában múltam arcképe lógott, amely kastélyba addig a libériás inasok be sem akartak engedni.

Mégis bejutottam, köszönhetően annak a jelnek, amely a gyűrűmbe volt vésvé.

Mennyire megörült a jó öreg, amikor megpillantott. Magához ölelt a szüette palota nagytermében, míg lányai a parkban játszadoztak.

Nehogy elfelejtsen, rögtön el kell mondanom mindent: még ugyanaznap a legidősebbel háltam. A másik kettő még kislány volt, a melleik sem látszottak. Vagy volt még két lánya? Nem emlékszem. Csak azt tudom, hogy akkor még fiatal voltam, nem viseltem vörös szakállt, és nem izzott kifordulva szemem fehérje; mindkettő ragyogott; hol, mint az arany (amely ragyogást legjobban szerette akkori énem), hol, mint az angolpázsit zöldje.

Az öreg Ludwig bemutatott a lányainak. Éreztem, ahogy a legidősebb tekintete kivallatja testem összetételét.

Azt mondta, ismer, bár sohasem láthatott addig. Mondtam neki, hogy néhány arcmásom lóg a kastély falán, de ő nem gondolt a félszemű Simonra, hiszen rengeteg kép porosodott ott mély nyugalomban. Aztán a vacsoránál, amikor a gülüszemű szolga bort töltött kupámba, megéreztem térdének enyhe remegését, ahogyan az enyémhez szorította; szemében könny csillogott, és a sötét végtelen.

Később a folyosón találkoztunk. Egy csókban is megismerhettem a félhomályban. Szobám ajtaját nyitva hagytam, és amikor a falióra éjfél ütött, végre a testét is érezhettem. Akkor koromsötét volt, mert behúztam a függönyöket, ám mikor el akart menni, beengedtem a hajnali fényt, hogy megcsodálhassam testét, mely belőlem szűrcsölt egész éjszaka; és akkor láttam, hogy meztelen vállán felöltöt hord, melynek színe az ijedt szemű egéré. Hát nem egy erkölcsös nő?, gondoltam akkor.

Elvettem feleségül. Az öreg elégedett volt, nem hal ki a mag. Messzi városba vittem, messze Krakkótól. El akartuk vinni arcképeinket is, de az öreg nem engedte. A lányát oda vihetem, ahova akarom, de a képeknek a falakon kell maradniuk. Elfelejtettem mondani, hogy feleségem képe is ott volt. Úgy értem, az a festmény, amely valamelyik dédanyját ábrázolta, amely dédanya természetesen belé költözött. A mostani feleségemet egy fiatal festő festette meg, mindössze két aranykarkötőért. Ezt a képet persze magunkkal vihettük.

És tudják, ki volt ő? Mondtam már, hogy én (az a régi én) bűnben fogantam egy zsidó férfitől. Nos, aki az én mostani feleségem lett, nem volt más, mint a megboldogult anyám.

Mielőtt eljöttünk a kastélyból, a könyvtárban kéziratokat találtam. Sok mindent olvastam ott a félszemű Simonról. Ott porladtak az ő följegyzései is mindenféle furcsa rajzokkal és képletekkel a bölcsesség kövéről. Az egyik pergamenre ezt írta valaki:

»...Teste ellenállhatatlanabb volt, mint Egyiptomi Máriaé, ugyanakkor bűnösebb is. Amikor az egész tartományban nem maradt egyetlen vitéz sem, sőt amikor azok lovászhai és pajzsvívői is megölettek, akikkel egyébként nem ágyban üzekedett, szóval amikor mind a vitézek, mind azok szolgálói meghaltak, akkor kutyafejű tatárokkal, zsidókkal, törökökkel és más pogány népséggel adta össze magát.

A ház ura, aki puhány ember volt, majd meghalt a szégyentől és a szomorúságtól. A nő pedig egy napon a kastélyba hozta bűnös testének gyümölcsét, aki

egy házaló zsidótól fogant, és aki addig egy távoli faluban nevelkedett, elnevezte Simonnak, és megtette a nemes úr egyetlen örökösének.

A kastély a vendégszeretet háza lett. A ház úrnője minden betévedt utassal és futó vendéggel megosztotta ágyát.

A fiatal káplán, aki hosszú ideig az úrnő tanácsadója volt, és reménytelenül igyekezett a lelkét megmenteni, különleges betegségben halt meg: csontjai elkocsonyasodtak, mígnem kitekeredett a hátgerince.

Nagyon messziről új káplán érkezett, egy ájtatos öreg. Ősz haja tiszteletet sugárzott, szája tömjénre illatozott, tekintete úgy világított, mint a viaszgyertya lángja. Azzal az elhatározással jött, hogy az eltévelyedett úrnőt a bűnbánat útjára tereli. Egy reggelen, amikor künn örült vihar tombolt, és a kandallóban szomorúan pislákol a tűz, bement hozzá. Az úrnő, ahogy minden vendégét szokta, meztelenül fogadta. Csak finom selyemből szőtt köntösét terítette magára, melyre egy kínai mester a kéjszerzés összes létező motívumát ráfestette, és a kandalló elé ült. A káplán a Megváltó nevével üdvözölte. Az úrnő szomorkásan elmosolyodott, és így szólt:

– Ha az Úr egyszülött gyermekének nevével az ajkadon jössz, könnyemmel mosom meg a lábad és hajammal fogom megtörölni, mint Bűnbánó Magdaléna.

És leengedte haját, mely akár egy hegyi zuhatag, omlott le testén.

A szolgál elhátrált az ajtóból, amelyen maguktól húzódtak be a súlyos függönyök.

Künn tombolt a vihar, hollók és varjak károgtak, fűtült a szél, a fák sírva hajladoztak.

Sokáig tartott a gyónás. Mikor végül a hűséges szolga vette a bátorságot, és bement, hogy a tűzre tegyen, a papot meztelenül találta, kéjes gyönyörtől elgyötört. Soványsága, mosdatlan teste különösen mutatott az úrnő ragyogó bőre mellett. Az úrnő öléhez húzta a káplán ráncos arcát, és ujjaival gyöngéden becézgetni kezdte sima koponyáját.

Még azon az éjjelen borzalmas látomása volt a káplánnak. Az egész éjszakát imádkozva töltötte egy kereszt előtt. Hajnalban Prágába sietett, hogy ott engesztelődjön ki a könnyező Szűzanya ikonja előtt, ám útközben farkasok támadták meg és széttépték.«

Hát ezt olvastam el az egyik pergamenen az anyámról és a férjéről. Találtam más tekercseket is. Az egyiknek a hátuljára egy verset írt valaki. A tartalmából ítélve az egyik káplán lehetett, valószínűleg az ősz öreg.

Sohasem sikerült megfejtenem a jelentését. Talán ha sikerül, minden más-képp történik... Most már mindegy. A vers utal más versekre is, ám én csak ezt az egyet találtam:

*Nyílik szkopoli  
füve Pipáját gyújtja  
Egy vén szerzetes  
Démoni álma hosszú  
Rövid versekbe gyújtja*

Valamennyi tekercset magammal vittem, beleértve az aranycsinálás formuláját is.

Így kezdődött az én új életem.

Elvittem asszonyomat egy messzi városba. Szerencsésnek éreztem magam, hogy rátaláltam, szeretjük egymást. Csak később vettem észre rajta mások sáros nyomait; mint amikor a győztesek letapossák a vesztesek zászlait. És láttam, hogyan méricskéli más hímek testét, ahogyan az enyémet azon a bizonyos délutánon. Az egész város az ő szeretőiről beszélt. Ám ő volt a legszebb a városban. Nem bírtam elhagyni, mert húsom annyira rászokott az övére, és annyira könnyörgött érte, mint ópiumszívó az ópiumért. Ezek egyébként mind hazugságok. A feleségem nem tartott szeretőket. Mindig én voltam jelen, ez nem volt más, mint a húsom megkettőződése.

Végül az ördögi ketyél megkerestette bennem Simont, az alkimistát.

Bíbor fény árasztotta el picinyke szobámat, ahogyan régen a kastély ablakait. Ám itt nem éltek katolikusok, akik állandóan keresztet vetettek volna. Mindenki azt hitte, feleségem ad jeleket a szeretőinek. Senki a sátánra nem emlékezett.

Én meg dolgoztam. Meg kell semmisíteni a húst. Benne összpontosul az összes szenvedély.

Ráncok gyűltek fáradt szemem köré, izzadt a homlokom, pergamenszínűvé vált a bőröm, koponyám vörösen izzott. Ám a hús megsemmisíthetetlennek bizonyult.

Csak fájó piros sebhelyek maradtak rajta, és csak a vér csöpögött hiába a kőpadlóra. Láttam, hogy a vörös fénnel nem megyek semmire.

Eloltottam a tüzet, bekötöztem a sebeimet. Gőzölgött, sistergett minden tagom. Aztán kémcsöveket, lombikokat, mindenféle fémekeket, porokat és savakat szedtem elő. Ezeket vegyítettem Simon pergamenjei szerint. Akár a pokolban, minden szikrát kezdett hányni, mintha angolpázsit-színű szemem szikrázott volna. És akkor a hold zöldes fényében megpillantottam saját csontvázamat.

Röhögött és ugrált örömeiben. Húsom köddé változott. Túvel böködtem ezt a ködöt, és nem folyt belőle vér. A biztonság kedvéért gőzölgő folyadékokkal is leöntöttem. Csak a csontváz ugrált a szobában. A hús megsemmisült, a vágy eltűnt, megmenekültem.

Hát nem vagyok keresztény?, gondoltam. A feleségem megmentésére is időt kell szakítanom. Ha azt a régi úrnőt nem váltották meg az imák, megmentem én az enyémet, a mostanit az alkímia varázslatos módszerével.

A hálószobába mentem, hogy fölébresszem. Már hetek óta nem jártam nála: állandóan a kísérletemen dolgoztam.

Egyedül aludt a szobában... Vagy mégsem? Mintha két bujálkodó lény hörögését hallottam volna.

Uramisten, tán csak nem az én megsemmisített húsom osont be hozzá, hogy párosodjon vele? Néhány pillanatig csak a saját csontvázam zörgését hallottam, ám nem láttam őket rendesen a sötétben.

Visszatértem a szobámba, és magamhoz vettem két üveg gőzölgő folyadékot. A húst el kell tüntetni! Fölmásztam az ágyra, ahonnét a két fáradt sóhajtozást hallottam, ahonnét a két test fehérlett. És akkor megláttam mellette megsemmisített húsom!

Kinyitottam a füstölgő üvegeket, és rájuk öntöttem.

Üvöltés, hörgés, visítás, fogaknak csikorgatása. Mint mikor az újszülött kutyakölyköket agyonverik. A fehérség eltűnt. Minden tűzbe borult, csak egy valami tekergett, mint kígyó a lángok közt. És akkor láttam, hogy tévedtem, a vágy nem a húsban rejtőzködik. Nem. Puhatestű valamennyi, és egyik sem ismeri a nőt. A hitvesi ágyban két csontváz páرزott a tűz fényénél. Az égett hús borzalmas büze terjengett... De mért volt két csontváz, amikor én meghaltam? Mért?

Ezt sohasem tudtam meg.”

\*

– Elolvastad? – kérdezte a barátom, és amikor bólintottam, kivette a gyűrött papírokat a kezemből. – Látod, az örület kellett ahhoz, hogy a vegyészből irodalmárt csináljon – folytatta az orvos, és megtörölte bepárásodott szemüvegét. Én elnevettem magam, és mereven néztem a térdén heverő, elárult kéziratot.

– És az egész szerencsétlenség egy mindennapos dráma miatt történt. A vegyész mindig éjjel dolgozott, mert akkor senki sem tartózkodott az intézetben. Egy nap boldogan, mert fölfedezett valamit, korábban ment haza, hogy eldicsekedjen vele a feleségének, akiről azt hitte, édesdeden alszik. A nő pedig a szeretőjével hentergett a nászi ágyban. Vakon bízott az éjjel dolgozó férj hazatérési szokásaiban. A férfi hirtelen örületében visszarohtant a közeli laboratóriumba, magához vett néhány üveg kénsavat, és a két összefonódott testhez vágta. Elképzelheted az egész borzalmat. Tényleg majdnem csak a csontváz maradt belőlük. És látod, azóta gyógyítom én ezt az embert, aki semmi mást nem csinál, csak ír. Így szaporodtatok meg ti, írók! – mondta kuncogva a doki. – Egyébként Krakov Szaniszlónak hívják. Ő a Birodalom leghíresebb vegyésze. Pontosabban csak volt.

Én is elmosolyodtam, és megkértem, hadd nézhessem meg a beteget. A gumiszobában tartották, a tátikán keresztül láthattam. Hosszú ingben ült, és ujjával a térdére rajzolgatott valamit. Vagy a „talált” verset írta újra?

Mintha megérezte volna, hogy nézzük, fölemelte fejét, és akkor megláttam a szemét: az egyik világított, mint az arany, a másik fehéren izzott.

– Azon az estén veszítette el a fél szemét, mert egy csöppnyi az iszonyatos savból a szemébe fröccsent.

A férfinak átvilágított a csont a bőrén, olyan sovány volt. Bal kezén fekete égési sebek. Békésen ült az üres szobában, és keresett valamit a jelekben, amelyeket ujjával rajzolgatott a térdére. A rejtélyt próbálta megfejteni?

Ismét ránk emelte fél szemét, és akkor én a kéziratára gondoltam, arra, hogy ez a zavaros tekintet mért nem talál sem magának, sem másoknak feloldozást.

## *Tán mégis*

*Ugyanaz az utca volt, mint az első  
alkalommal, tizenkét évet öregedett az aszfalt,  
ugyanennyit a házak, azóta, hogy öcsémmel  
egy nyári délutánon órákon át kerestük  
a hírneves kocsmát, igaz, ráérősen kóborogva  
a klinikák tömbjében, elvegyülve a szökésben  
lévő, csíkos pizsamás betegek között. Most  
ősszel, sötétben, hidegben azonnal odataláltam,  
learatván az elismerést, amiért így otthon vagyok  
annyi idő után, hisz tudjuk, minden megváltozott.  
Azt feleltem erre, ugyanazok a kukák és autók  
állnak itt, és a sarki non-stop boltban meleg  
kólát vettem köhögős fiamnak a gyógyszer beszedéséhez.  
Amíg ebben az új, korántsem sörözős egységben  
az új pénzzel fizettem, azt kezdtem el mondani,  
hogy a látszat ellenére én rettenetesen el vagyok  
tévedve, mert egy jól ismert emlékbéli hely  
rettenetes veszélyeket rejt, úgy téveszt meg,  
ahogy csak egy szerető tud, puszta kézzel nyúl  
a nyílt színen dobogó puszta lélek mélyére.  
Bizony ám, ez a nagy jaj, mikor régi sötétek  
csapnak össze újakkal, mialatt a főtér macskaköve  
beugrik a kabátzsebbe, az emlék-sorsot választva.  
Ott aludtunk a múzeum melletti kis park fái  
fölött, ahol valaha fájós lábbal csak néztünk  
magunk elé, s röhögtünk mindenkin, ki arra járt.  
Mikor éjjel felébredtem, s füleltem az idők  
alagútjain száguldozó szuszogásokat körülöttem,  
hideg lábbal és hideg ésszel arra kellett  
jussak, tán mégis a végtelen szilárdságú álom  
tartja össze a világmindenséget. És akkor  
minden jól van, minden megvan, a helyén van.*



## *Egy fénykép bűvöletében*

Mészöly Miklósnak

*Valami kisváros főterén sétálsz,  
hajnalban, kékes-szürke fényben,  
s szinte hallod a csendnek ellenében  
véred lüktetését, a szívdobogást.*

*Valami ódon ház folyosóján lépdelsz,  
becsukódnak mögötted sötét ablakok,  
azt hiszed, ez itt az utolsó hajnalod,  
azt hiszed, most végre mindent megérintesz.*

*Csak az a kép! Csak az hagyyna nyugodni!*

*Valami vonatfüst nyújtózik mozdulatlan,  
mint aki nem siet, van ideje bőven,  
láthatod az időt, nem múlik el könnyen,  
és mégis jön, más és más alakban.*

*Valami villanás, tétova félmosoly:  
üzenet a múltból, hogy a vonat füstjén  
ábrándozz el újra, mint rég a hold ezüstjén,  
és ne legyél most oly nagyon komoly,*

*mert az a kép: újból megjelenhet.*

*Egy nagyon fiatal, hímvös férfi arcél,  
mintha magam, s mintha apám egyszemélyben,  
s mint amikor előtűnt álmom ősködében  
egy fénykép-arc, s egy régi-régi harctér.*

*Egy fénykép, messziről néz le rád,  
egy messziről néző, tiszta-tiszta arc,  
valami sóvárgás, amit oly nagyon akarsz  
örökké, és megérint, és könnyedén kel át*

*egy távoli, nem-létező létezésbe – – –*

*Valami kisváros főterén sétálok éppen,  
valami ódon ház tornácán, mintha, valaki,  
megszólalnak bennem sosem-volt szavai,  
és várok valamit egy fénykép keretében,*

*és nézek egy arcot, és tudom: vissza-  
tértem: gyerekkorom, álmaim és a vágyak,  
s nyugodtan intek nemet a pusztulásnak,  
mert újra én vagyok itt, és minden újra tiszta.*

## *new york, madison avenue*

baránszkynak

*ha azt mondod, new york, azt mondom,  
madison avenue, éjszaka van, megyek  
lefelé a 31. utca irányába, valami  
szendvicset keresnék éppen, és egyáltalán  
nem tudom elképzelni, hogy innét lesz  
még valaha is hazatérés, szemetes  
zsákok közt félálomban lebegek, valami  
arabbal együtt, mahmoudnak hívják,  
mahmoud vagyok, mondja, mahmoud shuqair,  
mondja, jeruzsálemi palesztin vagyok,  
mondja, és mosolyog hozzám, zuhog éppen az  
eső, fáradt vagyok, bemenekülünk valami  
étterembe, ő meg csak mosolyog, kedves  
alak ez az arab, gondolom magamban, nem  
akarom megbántani, igal sarnával talál  
kozunk aztán, évek óta nem láttam, igal  
sarna vagyok, mondta egyszer, valamikor,  
évekkel ezelőtt, igal sarna vagyok, tel  
avivból, mondta, most, meglepetésemre,  
összeölelkezik a palesztin arabbal, csak  
nézem ezt a szokatlan találkozást, is  
mered, kérdezem tőle, ti ismeritek egymást,  
kérdezem, inkább csak meglepetten, ott  
a new yorki utcán, az éjszakában, aztán  
hirtelen egyedül maradok, a 31. utca és  
a madison sarkán, és szó nélkül hagyom,  
ahogy az arcomon végigcsorog az eső – – –*

# AZ ESZTÉTIKAI FENOMENALITÁSA ÉS AZ ESZTÉTIKAI ÉSZLELÉS\*

*Husserl–Kaufmann–Heidegger*

Hogyan másként is kezdhethém ebben az évben előadásomat, mint Goethének a *Maximák és reflexiók* című gyűjteményéből vett egyik fragmentumával: „Minden hipotézis gátolja az »anatheorizmosz«-t, a tárgyak s kérdéses jelenségek minden oldalról való, új megtekintését, vizsgálatát.” (Goethe 1981, 879. o.) Ez a hagyatékban maradt, figyelemre méltóan sokrétű fragmentum alkalmat ad nekünk arra, hogy a megjelenő sajátos helyzetét megértsük. Amit itt meg kell érteni, az pontosan az újra vizsgálandó (*ana-theoreo*) és hipotézis által soha végérvényesen nem rögzíthető tárgy. Goethe egy másik, ugyancsak itt olvasható fragmentuma szerint a hipotézis állványzat, mely szükséges ugyan az épülethez, de annak elkészülte után le kell bontanunk, és jó, ha nem tekintjük az állványt épületnek, vagy egy másik szerint a hipotézis ringató ének, mely nyugtat és így korlátozza a figyelem fokozódását az új és másként is látható iránt.

Persze választhatunk más kiindulást is, és betévedve Herder *Kritikai erdőibe*, a következőt olvashatjuk: „A látás elmélete, egy esztétikai optika és fenomenológia kell majd képezze a szép filozófiájának jövőbeni építményénél a főkaput. Mit segít és mit is segíthet, ha felülről kiindulva definiáljuk a szépséget és általában és kuszán fecsegünk a szép megismerésről [...]” (Herder 1990, 494. o.) Herder az esztétikai beállítódás átfordulásának szükségességéről szól; ennek megfelelően az *érzék és értelem metszésében születő fenomént* kell előnyben részesítsük, és egyidejűleg fel kell adjuk a szép felülről kiinduló definícióját.

A modern esztétikai gondolkodás kezdetekor is sokféle oldalról fogalmazták meg az esztétikai elem fenomenalítását, végső soron azt, hogy az esztétikai és a fenomén a lehető legközelebb áll egymáshoz. Heidegger egy korai freiburgi, *A fenomenológia alapproblémái* (1919–1920) címet viselő előadásában megállapította, hogy „a fenomenológia a legszorosabb kapcsolatban áll a művészettel” (Heidegger 1993a, 255. o.). Ez a megállapítás persze Husserl fenomenológiai műveire visszatekintve fogalmazódott meg, és arra a látenszen működő kapcsolatra, végső soron arra a kezdetektől rögzített alapvető felismerésre utal, hogy az, amit igaznak veszünk/észlelünk (*Wahr-nehmen*), elválaszthatatlanul összekapcsolódik a *kategoriálissal*, azzal, hogy valamit mintegy a dologból kiveszünk és felfogunk. Már a *Logikai vizsgálatok* hatodik darabjában egyértelművé tette Husserl, hogy a dolog az észlelés/igaznak-vétel során magát önmaga által igazolja, illetve erősíti meg (vö. Husserl 1992a, 588. o.). A dolgot észlelve egy várakozásteli viszonyba kerülünk a dologgal mint vélt valós jelen-valóval (*Da-seiende*). Husserl itt is, anélkül hogy közvetlenül utalt volna rá, egy esztétikai szempontot érintett. Hiszen az, ami felé fordulunk, amire várakozástelien pillantunk, s amit valaminek vélünk a maga jelenvalóságában, az éppen a fenomén, mint ami magán képes valamit meg-/felmutatni. „A dolog különböző ol-

\* Elhangzott a Német Esztétikai Társaság hannoveri konferenciáján 1999. május 14-én, amelynek témája az *esztétikai észlelés valósága* volt.

dalakról mutatkozik és ezenközben *mindig egy és ugyanaz*" (u. o., kiemelés tőlem – B.B.). Husserl éles különbséget tesz a tisztán érzéki és a dolgot közelítőleg beteljesítő észlelés között: az első a dolognak a valóságban való változatlan rögzítettségét állítja, míg a másik megengedi számunkra, hogy az önmagában (tovább)képződő dolgot szemléljük. „A tárgy nem valóságosan adott, ugyanis soha sincs teljességgel és egészében adva úgy, mint ami önmaga.” (Husserl u. o., 589. o.)

A fenomen magára-vonatkozó észlelése csak egy rövid idejű rögzítést jelenti a végtelen betöltődés- és teljesedésfolyamatnak, amit nem úgy kell értenünk – Husserl szellemes megjegyzése szerint –, mint valami edény feltöltődését. Amiről itt szó van, az a *noematikusan értett* dolog felől nyert állandó megerősítés, ez a dolog önmagában való fokozódását jelenti. Mind fokozottabban az, ami. Effajta megfogalmazás egészen Gadamer hermeneutikájáig megőrződik, a telítettségében való növekedés („Zuwachs an Fülle”) éppen ezt a *kifejlést* foglalja magában, amitől a dolog mindinkább akként mutatkozik, ami ő maga. A dolog (bármilyen is az) rendkívül sokrétű módon jelzi magát előre, rajzolja ki magát. Azt, amit végül mint igaz elénkbe tűnést szemlélünk, nem azonosíthatjuk az ítélet vagy jelentéstulajdonító aktus eredményeként léteben rövidre zárt és így rögzített tárggyal. Husserl elfordulása a tisztán érzéki észleléstől lehetővé teszi a számunkra, hogy szakítsunk a szokásos tárgyészlelet egész problémakörével. 1908-ban előadott *Jelenléstanában* utalt arra, hogy minden tényállás, vagyis az a sajátos viszonylat, ahogy egy dologhoz állunk, magában rejtli a *kategoriálist* mint egyet a sokrétű viszonylatból, ami a dolgot célozza és ami a dolog *ekként mutatkozásaként adódik*. Husserl ebben az előadásában egyértelműen határt von az ítélet teremtette tárgyidentitás és az igaz léteben mindig másként gondolt/vélt kategoriális között (*’on hosz alethesz’* vö. Husserl 1987, 167. o.). „A gondolt/vélt (das Gemeinte) a kategoriális” fordulat a tárgynak mindenfajta pusztára érzéki ismertnek-vételét megrendíti, s így érthető, hogy számára az észlelés nem más, mint modalitások között kutatott és átvizsgált tekintetbe vétele valaminek („Achtsamkeit auf...”, vö. Husserl 1966a, 273. o.), igaz viszonyulás magához a dologhoz. Nem fedezkedik meg az észlelésnek a később majd Heideggernél kritikai elemként előbukkanó szerkezeti elemeiről, a *dinamiszról* és *entelekheiről* sem (vö. Husserl 1987, 219. o.).

Tíz évvel később *A passzív szintézis analízisei* és az *Első filozófia* című előadásokban egy még mélyebb elemzését látjuk az észlelésnek, s ennek folytán egy még egyértelműbb elhatárolódást a descartes-i hagyománytól. Klaus Held ezt egy sikeres fordulattal úgy fejezte ki, hogy Husserl felfedezte „az adottságmódozatokban-megjelenés köztes-dimenzióját” (Held 1992, 19. o.), ennek folytán az észlelés nem más, mint egy nyílt/nyitott látásmód – mintegy ki-látás – az észlelten keresztül a nem meghatározható létre. Így az észlelés „az önmagát bővítő tudomásul-vétel állandó folyamata” (Husserl 1966b, 25. o.), a már valamiként ismert és észlelt bizonyos mértékig továbbképző észlelése. Husserl kijelentette, hogy az értelem nem jelenti a ki- vagy előrajzolódónak a pusztára evidenssététele, hanem az értelem az észlelésben kiépül, és az állandó változásban annak nyitott (vö. Husserl u. o., 20. o.). A „diszkrét szintézis” hirtelen, nem várt módon megzavarodik, és egy ellentétes mozgásfolyamat („Gegenvorkommnis”) indul el, és szükségessé teszi az észlelt ismételt vizsgálatát.

A fel-nem-tűnő szintézist megbontó váratlan kívülkerülés és visszavettség a dolog bizonytalanná való létmodalitásába nem az észlelő ember önkényes és maga választotta állásfoglalását jelöli, hanem arról ad hírt, hogy a dolog más, vagy inkább „nem így, hanem másként van” (Husserl u. o., 27., 30. o.). Ezt nevezi majd Heidegger a fenomenológia hermeneutikai átértelmezésekor komparatív elemnek, amely állandóan jelen van világ-értésünkben (vö. Heidegger 1988, 100. o.). Ebben a „nem így, hanem másként”-ban, vagy „mégis így”-ben, bukkan elő a dolognak az a minket mindig is érintő létmodalitása, tehát az a rendkívüli (lét)lehetősége az emberi létezésnek, hogy magát a dolog által vagy

felől kétségessé tegye, vagy inkább hogy előállhasson a létet tekintetbe vevő hasadás („Spaltung”). „Nem vagyok önmagammal egy, meghasonlásban vagyok önmagammal, mihelyst egyszer erre, máskor meg arra hajlok, hogy valamit ennek vagy annak higgyek.” (Husserl u. o., 57. o.) Ebből a váltakozó hajlamosítottaságból és hajlandóságból vagy végletes el-nem-döntöttségéből tér önmagához vissza az észlelő ember, tehát éppen a dolog idegensége vagy mássága, – Heideggerrel szólva – „a ráébresztett-felrázott ott-honosság” („die wachgerüttelte Vertrautheit”) az, ami az idegenné vált dolgon keresztül az embert önmagára ébreszti. Az ember önmagát kérdésessé tevő lény, magát *patenssé* teszi, ami kiváltja önmaga előre nem látható és ki nem számítható kiterjedését abba a nyílt hajlamosítottaságba, amit az őt érintő változni képes dolgok idéznek elő. A fenomén nem áll előttünk valami tárgyként, hanem mi vagyunk azok, akik ráirányulunk és így jutunk egy a fenomén által kiváltott és egyben gátlás alá vett döntéshelyzetbe (vö. Husserl u. o.), azaz a megjelenő felől és által egy kérdéses-létben találjuk magunkat.

Itt emlékeztetnünk kell Husserlnek egy figyelemre méltó gondolatára, ami újabban Wolfgang Iser *fenomenológiai megalapozott esztétikájában* bukkant fel. Ez „a szabad inszcenálás”, amiben az észlelés úgy nyílik meg, mint „a kinesztétikus lefolyások és folyamatok” („die kinästhetische Abläufe”, vö. Husserl u. o., 37. o.) lehetőségeket hozzáférhetővé tevő nyílt vitája. Iser szerint az inszcenálás antropológiai kategória. Egyrészt jelenti az eddig kimutatott radikális nem-rendelkezést a dolog felett, vagy önmagunk felől megfogalmazva, az ember *excentrikus pozicionáltságát* (H. Plessner). Végső soron „az inszcenálás [...] annak megjelenése, ami nem tud jelenbeli/jelenlevő lenni” (Iser 1993, 505. o.).

Husserl sem kerülte el, hogy a fenomenológiai észlelést a görög tradíció felől értelmezze. Ludwig Landgrebe feltevése szerint talán ez is része a Heideggerrel folytatott mind élesebb polémiájának, amit Heideggernek a freiburgi és még erőteljesebben a marburgi előadásai váltottak ki. Ez érezhető az *Első filozófia* című, 1923-as előadásában. Husserl ebben az előadásában fontos megjegyzéseket tett a művészetéről és esztétikáról. A szép birodalma „egy szerető alkotó tevékenységben tárja fel magát, amiben aztán az önmagában tiszta és szép előzetes sejtésen alapuló intenciók beteljesedéseként aktualizálódik, mint ami önmaga van, és úgy szemléljük, mint öntevékeny, teremtő módon ébredt végcél, ami magát az ént illeti/érinti. De minden végcél csak relatív *telosz*, tovább úz újabb, új szempontok mentén születő horizontok feltárása felé, még le nem leplezett előzetes megsejtések (Vorahnungen) irányába.” (Husserl 1992b, 14. o.) Ez az egyértelműen platonikus elgondolása a szépnek elénk tárja, hogy a szépet sohasem azonosíthatjuk egy végcélban önmagát beteljesített tárggyal, vagy valamivel, ami célszerűen alkalmazott – tehát a szép, vagy inkább az esztétikai elem a teljességgel magát sohasem leleplező irányába úz minket. Így az sem meglepő, ha Husserl a műalkotásról mint *energeia*-ról beszélt; visszavon vagy visszatart minket a szokásos beállítódástól, ami egy állandó működésbe-lépő relativizálás, azaz kiváltja a ki nem meríthető mű vonzatában és viszonylatában az igaznak-tartás többletét. Az esztétikai beállítódás időlegesen semmíti a létet, ezt nevezi Husserl mindenfajta világi pozicionáltság *neutralitásának*: „esztétikailag nem érdekel a valóság, nem a valóságra vagyok beállítva.” (Husserl 1980, 586. o., magyarul 41. o.) Az esztétikai beállítódás lehetővé teszi az eddigi tematikus ráirányulás megszüntetését, „a tematikus (a pozicionális) végrehajtás tilalmát” (Husserl u. o., 585. o., magyarul 40. o.). A világ iránti *mundán* érdeklődés tilalma és gátlás alá vétele folytán jutok el a megpillantott által kiváltott engem űző és tovább hajtó szeretés (Erosz, Liebe) rögzítetlen pozicionáltságába: „Engem csak a »megjelenő mint olyan« érdekel, amelyik ebben az ábrázolásban egybehangzó egységgé alakul.” (Husserl u. o., 587. o., magyarul 41. o.)

Korábban Heideggert idézve utaltam a fenomenológia és a művészet szoros kapcsolatára. Ez a közelség Fritz Kaufmann feledésbe merült írásaiból is egyértelműen kiolvasható. Gadamer Kaufmann műveire írott utószavában említi, hogy Kaufmann korai ta-

nulmánya *A kép-mű mint esztétikai fenomén* (1924) egy sajátos erőterben készült, nevezetesen „a leírás elsajátított fenomenológiai mestersége és az egzisztenciális kritika, valamint a motivációvezetés új igényének egymásnak feszülésében” (Gadamer 1995, 429. o.). Heidegger első marburgi előadásában, amely korábbi Arisztotelész-olvasatainak foglalatoként is olvasható, lényeges kritikai ellenvetéseket tett a husserli fenomenológiával szemben: „a tudat létező, ami az önmagával-rendelkezés/magát-birtoklás módján van. Ezt a tényállást veszi Husserl az út kialakításának, a fenomenológiai kutatás módszerének alapjaként. Mi azonban abban a gond sajátos létmeghatározottságát látjuk, amennyiben a gond az, ahogy a jelenvalólét van, ahogy a jelenvalólét maga van.” (Heidegger 1994, 278. o.)

Kaufmann a következőképpen mutatja meg a műalkotás létmódját: itt mindig *sürgető felfogásról* („*inständiges Vernehmen*”, vö. Kaufmann 1960, 15. o.) van szó, tehát éppen nem távolságtartó kontempláló (Ingarden) észlelésről, hanem egy bennünket érintő és önmagunkhoz (vissza)térítő látásról. A mű magában állása, miközben nem kíván önmagán túl jutni, mégis magán túl mutat (u. o.). Kaufmann elsőként alkalmazta a Heidegertől tanult kategóriákat a művészetre, s mint tudjuk, ezek a kategóriák a görög filozófia fenomenológiai és hermeneutikai újraértelmezéséből származnak (*Theaitetosz, A lélek* stb.).

A művészet a teljes vonzottság/kimozdítottság és végrehajtás/kifejlés (mindez a „Vollzug”) felől értve, ami egészen Gadamer műfelfogásáig elér, világossá teszi a mű fenomenális létmódját, amely végső beteljesedésében a jelenvalólét létre „kihegyezett” („*Zugespitztheit*”). A tudati alap nyújtotta önmagát-birtoklás átállítása a radikális önmagával-nem-rendelkezés pozíciójába magával hozta, hogy a mű, a megértendő egy hosszú úton *epagogikusan* értelmezhető. Heidegger a fenomén felől kimutatott értelemösszefüggést a következőképpen tagolta: a sohasem jelenlevő felől táruul a számunkra a végrehajtásban egy az értelemszerűen előzetesen birtokoltat destruáló nyitottság, ami a „*genuinitás*” felé mutat. Ez a fenomenológia nyelvén a dolog fokról-fokra történő, magában teljesedő és növekvő közelítését jelenti. Heidegger ebben az értelemrétegződésben különbséget tesz tartalom-, vonatkozás- és kifejlésértelem között. „A vonatkozás a kifejlésben kerül birtokunkba. [...] Mit jelent ez a birtoklás a kifejlésben? Mit jelent a kifejlés? (A 'vonatkozás' genuin birtoklása a kifejlésben nem általánosérvényű megragadás, mintha 'a kifejlés folyamata' minden faktikusan rendelkezésre álló vonatkozás indifferens indexe lenne.)” (Heidegger 1993b, 62–63. o.) Heidegger értelmezését követve a döntés (*diinudication*) egzisztenciálisan értett helyzetébe kerülünk, ami dönt az eredetről és dönt felőlünk abban a legszélsőségesebb érintettségben, amely minket éberré tesz és önmagunkra ébreszt, s ekkor úgy látunk, mintha „első ízben látnánk” (vö. u. o., 84. o.). Így aztán azt mondhatjuk, hogy a fenomenológiai kutatás nem jelent mást, mint *az eredet destruktív és döntéshozó és döntést kikényszerítő megértését* (u. o., 75. o.), s így van ez a mű esztétikai megértésekor is. Kaufmann szólt a műalkotás nem-tárgyi, a-thetikus minőségéről: „Az esztétikai képződmény (das Gebilde) semmiféle tézis/tételezés által nem rendezhető bele egy olyan léttartományba tárgyszerűen megállapítható minőségek elemeivel egyetemben; teljességgel a-thetikus, mert minden régió kívül van.” (Kaufmann u. o., 19. o.) Ily módon részesít minket a mű egy látványban és tesz boldoggá minket egy látással, azaz ragad minket magával egyidejűleg a létbe. Nem feledhetjük azonban, hogy a már említett excentrikus pozicionalitás a világbeli lét időleges visszatartását jelenti csak. Husserl már az *Eszmékben* kidolgozta a *semlegességi modifikáció* (vö.109.§) nagyszerű gondolatát, amelynek „a mű-tárgy” vonatkozásában is megvan a jelentősége, ez ugyanis a *lét* modalitás teljes eldöntetlensége. A mű által végbemenő extatikus kívül-lét semmiféle „tételezés-modalitással” sem rendelkezik, minthogy a mű éppenséggel a-thetikus. Husserl rendkívüli jelentőségű felismerését követve írta Fritz Kaufmann: „a tiszta esztétikai fel-

fogás (Vernehmen) valóságindifferens (maga)tartását semlegességi *modifikációként* birto-  
koljuk, ahogy az adódik és motívumait felbukkanni engedi a valóságban egy modifiká-  
ció nélküli élet során.” (Kaufmann u. o., 72. o.) Ebben az értelemben szólt a *Husserl-  
Festschrift*-ben megjelent *A művészi hangulat jelentősége* című írásában az *aiszttheszisz*ről  
mint *elidőző felfogásról*. Ami tehát annyit tesz, hogy ebben az el-nem-döntött *idő- és létvo-  
natkozásban* szorulunk rá a megértésre, ami észrevétlenül, illetve lassan megmutatózó  
motívumok mentén éri el az élet állandóságának módosulását. Mindez a látott tekintet-  
ben/a látottra tekintettel megy végbe, „a látás önmaga által mértékadó” (u. o., 93. o.). Ez  
a látás vagy értelmező kivevés az ember legteljesebb odaadása a megjelenőnek, ez az,  
amire a Heidegger által a görögök felől újraértelmezett *aiszttheszisz* kifut.

Mit is értsünk akkor a görög filozófia mentén újraértelmezett *aiszttheszisz*en? Minde-  
nekelőtt a reflexiótól való eltávolodásról van szó, ahogy azt Gadamer egyik tanul-  
mányában megfogalmazta: „minden *aiszttheszisz* *aiszttheszisz* *aiszttheszisz*. Minden észle-  
lés egyben az észlelésfolyamat észlelése és magának az észleltnek az észlelése, azaz távol  
áll a modern értelemben vett reflexiótól.” (Gadamer 1987, 16. o.) A *Bevezetés a fenomeno-  
lógiai kutatásba* címen megjelent előadásában a következőképpen értelmezte Heidegger  
az *aiszttheszisz*t: „az *aiszttheszisz* mint olyan valaminek valami mástól történő elkülönítése  
(megkülönböztetés). Valaminek a kiragadása és mint ilyen kiragadott éppen valami  
mással szembeni (*prosz allon*) elkülönítése. Valami úgy felfogható/kivehető, hogy mással  
való együtt-létezéséből kiemelésre kerül. A *khrynein* nem formális, hanem ebben az el-  
különítésben az elkülönített ekkor megragadható és megközelíthető. Ez a *khrynein* nem csak  
az *aiszttheszisz*t illetően konstitutív, hanem a *noeszisz*t illetően is.” (Heidegger 1994, 26. o.)  
Az *aiszttheszisz* által egy kitüntetett lehetőséghez jut, hogy magát a valamiként kivett és  
elkülönített vonatkozásában értse és meg is értesse magát ezt illetően (*logosz-struktúra*), s  
ennek során az ember valamit elszenvedve mássá válik, rajta keresztül folyamatosan tart  
(tartja magát) a középhez, és a sokféleképpen kivehető lehető legjobb felfogását célozva  
önnön képességének legjavát adja.

Amikor tehát valami valami más ellenében előtűnik, éppen ez a fenoménjellegű vala-  
mi hajt minket kívülre. Heidegger egy későbbi előadásában, *Az antik filozófia alapfogalma-  
iban* talán még egyértelműbben jelölte ki az emberi észlelés jelentéskörét: „1. az észlelés-  
folyamat mi magunk vagyunk, ami legsajátabb önmagunkhoz tartozik, 2. ami mint  
olyan ugyanaz marad, fennállás, s nem annak hiánya. »En« mint ugyanaz hallok és látok  
most valamit, 3. valamit valamin keresztül.” (Heidegger 1993c, 122. o.) Az *aiszttheszisz*  
mint mozgásban levő és mozgató előhív egy vitás és vitatott viszonyt/magatartást ön-  
magunkhoz és éppoly eredendően az így s másként is felfogható létező vonatkozásában,  
de a valamit valamin keresztül mozgásban-léte éppen azt a fennállást célozza, ami min-  
denkor mi magunk vagyunk, s ekként közvetve döntésre kerül a létezőhöz való igaz vi-  
szonyulás, hogy valóban a lehető *legjobbat* értük-e el. Az *aiszttheszisz* destruálja a tapaszt-  
alatot és a tudást, s engedi a fennállás közepette a nem-állandóságot. Ebben az értelemben  
kapcsolódik az *aiszttheszisz* a lét kérdéséhez, azaz a *kategorialishoz*: ebben van jelen  
ugyanis az ember lehető legjobb állásfoglalása önnön létéhez, ami nem enged kitérést, és  
döntés elé állít minket. Az érzéken nyugvó és a kategorialisba átforduló jellegét emeli ki  
az *aiszttheszisz*nek Heidegger, amikor a *Theaitétosz* egy szöveghelyét értelmezi. A kulcs-  
szó az *analogiszmata*, amit Schleiermacher fordította a „zu den Schlüssen hieraus auf das  
Sein“-ként ad vissza. (Kárpáty Csilla magyar fordításában ez kevésbé érvényesül, de  
azért álljon itt előbb ez: „S nemde az embereken és az állatokban már nyomban szüle-  
tésükkor megvan az a természet adta képesség, hogy érzékeljék mindazt a benyomást,  
mely a testen keresztül hatol a lélekbe? Ezek megfontolásának képessége azonban, lé-  
nyegüket és hasznos voltukat tekintve, csak nagy nehezen, idővel, sok fáradság és neve-  
lés útján válik sajátjukká – már akinek valóban sajátjává válik.” 186c, „Nicht wahr, jenes

wahrzunehmen, was irgendetwas für Eindrücke durch den Körper zur Seele gelangen, das eignet schon Menschen und Tieren von Natur, sobald sie geboren sind. Allein zu den Schlüssen hieraus auf das Sein und den Nutzen gelangen nur schwer mit der Zeit und durch viele Mühe und Unterricht die, welche überhaupt dazu gelangen?“) A nem-érzéki kategóriális számunkra az el nem döntöttön keresztül engedi a megfontolást, azzal hogy rajta keresztül a lét felől (be)látható és kimondható különbséget felfogjuk. A kategóriális magát mindig a dolog felől engedi (be)látani, mígnem azt mondjuk; *így van és nem másként*. Heidegger a következő fontos megjegyzést fűzte a fenti Platón szöveghelyhez: „A pszükhé ezekre a meghatározásokra fut ki és hasonlít össze, egymásra tekintettel lát, valamit valami más ellenében különböztet meg. *Khrinein*, a lélek »megkülönböztet«. Képes a lét mozzanatait a létezőtől elkülöníteni. Platón az észlelt létnek ezt a jellegzetességét nevezi *analogiszmata*-nak (186c), s mint ilyen, minden (emberi) észleléshez hozzátartozik.” (Heidegger 1993c, 271. o.)

Az esztétika felől nézve az *aisztheszisz*, a legfőbb annak tudomásulvétele, hogy ez az örök nem-objektíválhatóságot foglalja magába. Az esztétikailag észleltnek nincs végérvényes *telosza*, és legsajátabb jellemzője éppen a kifejlés/végbemenés (Vollzug). Gadamer ezt mindmáig szükségesnek tartotta leírni még legújabb tanulmányaiban is: „A végbemenés magában hordja saját beteljesedett létét (*telosz »ekhei«*). Eközben nyilvánvalóvá válik, hogy az *energeia* nem pusztán mozgást (*kineszisz*) jelent. A mozgás ugyanis *athesiz*.” (Gadamer 1993, 387. o., magyarul 247. o.) A mű létehez elválaszthatatlanul hozzátartozik az *energeia* és az *entelekheia*, tehát az állandó működésbe-lépés és az önmagában mértéktelenül növekedni képes teljesedés. Ily módon képez vitát a mű tartós fennállásában észlelésünkkel/felfogásunkkal, kívül helyez és azáltal bevon egy sürgető felfogásba („inständig Vernehmen” mint *aisztheszisz*), azaz az előtűnőnek legmegfelelőbb mérték-vételbe. Itt soha nincs egy pusztán átvett vagy magától értetődően alkalmazott mérték, hanem a sürgető felfogás folytán mértékkel bocsátkozunk bele a mértéktelenbe/felmérhetetlenbe. „Grenze gibt frei ins Unverborgene”, a felmérés, vagyis határolás adja meg az el-nem-rejtett és határtalan tekintetbe vételét (vö. Heidegger 1980, 68. o.).

Tehát ha a szépet hipotézis nélkül kiragadjuk, így közelebb jutunk a végérvényesen nem megragadhatóhoz; ez az a kimozdítottság, ami a határtalan felé mozdít. „A szép megragad és kiemel, s valami olyan, amihez tarthatjuk magunkat és ami egyúttal kiút, valamint bennünket érintő lendület további kérdések felé. A szép a megkülönböztethe-tőség előbukkanása.” (Heidegger 1988, 330. o.)

Az esztétikailag észlelt folytán kívül vagyunk, ami egészen az ön-magán-kívül-létig fokozódhat. S zárjuk Husserl meggondolásra méltó soraival az esztétikai fenomenalitásának vázlatát: „A kívül-lét (Verrücktheit) lehetősége mégsem jelenti a világ nemlétezésének lehetőségét. Éppen ellenkezőleg, itt látjuk, hogy saját abszolút szükségszerű léte-hez kell tartásuk magunkat. Mert nem feltételezi-e már a kívül-levő lehetősége a világ létezését?” (Husserl 1992b, 55. o.)

#### Idézett művek:

- Gadamer: *Die philosophischen Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts*. (1965) in: *Neuere Philosophie*. G.W. 4. kötet. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1987.
- Gadamer: *Wort und Bild – 'so wahr, so seiend'*. (1992) in: *Kunst als Aussage*. G.W. 8. kötet. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993. (magyarul Gadamer – *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó 1994. ford. Schein Gábor)
- Gadamer: *Fritz Kaufmann*. (1960) in: *Hermeneutik im Rückblick*. G.W. 10. kötet. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1995.
- Goethe: *Maximák és reflexiók*. in: u.ő. *Antik és modern*. Vál. Pók Lajos, ford. Tandori Dezső, Gondolat Kiadó 1981.



- Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes. Der Zusatz.* (1956) in: *Holzwege.* Klostermann, Frankfurt a. M. 1980.
- Heidegger: *Vom Wesen der Wahrheit.* (1931/32) Kiad. H. Mörchen, Klostermann, Frankfurt a. M. 1988.
- Heidegger: *Grundprobleme der Phänomenologie.* (1919/20) Kiad. H.-H. Gander, Klostermann, Frankfurt a. M. 1993a.
- Heidegger: *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks.* (1920) Kiad. C. Strube, Klostermann, Frankfurt a. M. 1993b.
- Heidegger: *Die Grundbegriffe der antiken Philosophie.* (1926) Kiad. F. K. Blust, Klostermann, Frankfurt a. M. 1993c.
- Heidegger: *Einführung in die phänomenologische Forschung.* (1923/24) Kiad. F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a. M. 1994.
- Held: *Einleitung.* in: *E. Husserl – Phänomenologie der Lebenswelt.* Ausgewählte Texte. Ph. Reclam jun., Stuttgart 1992.
- Herder: *Kritische Wälder.* (Viertes Wäldchen) Kiad. R. Otto, Aufbau, Berlin und Weimar 1990.
- Husserl: *Zeit in der Wahrnehmung.* (1907) in: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins.* Kiad. R. Boehm, M. Nijhoff, Den Haag 1966a.
- Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis.* (1918/26) Kiad. M. Fleischer, M. Nijhoff, Den Haag 1966b.
- Husserl: *Phantasie und Neutralität.* (1921/24) in: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung.* Kiad. E. Marbach, M. Nijhoff, Den Haag/Boston/London 1980. (Magyarul in: *Kép-fenómén-valság.* Kijarat Kiadó 1997. Ford. Rózsahegyi Edit)
- Husserl: *Vorlesungen über Bedeutungslehre.* (1908) Kiad. U. Panzer, M. Nijhoff, Dordrecht 1987.
- Husserl: *Logische Untersuchungen.* 2. kötet, 2. rész, in: *G. Sch.* 4. kötet. Kiad. E. Ströker, Meiner, Hamburg 1992a.
- Husserl: *Erste Philosophie.* in: *G. Sch.* 6. kötet. Kiad. E. Ströker, Meiner, Hamburg 1992b.
- Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre.* Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993.
- Kaufmann: *Das Bildwerk als ästhetisches Phänomen.* (1924) in: *Das Reich des Schönen.* Kiad. H.-G. Gadamer, Kohlhammer, Stuttgart 1960.
- Plato: *Theätet.* in: *Sämtl. Werke.* 4. kötet. Kiad. Schleiermacher fordítása alapján W. F. Otto és E. Grassi, Rowohlt, Hamburg 1958. (Magyarul *Platón összes művei.* Európa Kiadó 1984, ford. Kárpáty Csilla)

## A SZÖVEG TESTE – A TEST SZÖVEGE

*Pálinkás György Felhők könyve című elbeszéléséről*

Pálinkás György írásművészetének kapcsolódását a magyar irodalmi hagyományhoz mindenekelőtt a női írás (*écriture féminine*), az irodalmi szövegben megjelenő nőalak, a női elbeszélő szempontjából vizsgálhatjuk meg. A *Felhők könyve*<sup>1</sup> tárgyalásánál, a nemi különbözőség írásban megnyilvánuló differenciálódásának lehetősége, illetve tettenérhetősége lesz kiindulópontunk, majd az alakzatiság, a szöveg „morfológiájának” elemzésekor a női princípium felhőkbe oldása, vagy a felhő-tulajdonságok földközelihez hozása lesz ösztönzőnk, hogy ily módon hatoljunk be ebbe a tropozférikus vagy tropologikus közegbe.

A feminista irodalomkritika nemiség-orientált társadalomtudományi szempontrendszer, amely irodalmi szövegeket is vizsgálati körébe von. Nem irodalomtudomány és nem filozófia, és nem azonosítható az irodalmi szöveg egy speciális irodalmi megközelítésével sem.<sup>2</sup> Szövegkezelési módszerei mégis több olyan problémát hoznak felszínre, melyek a kritikai vizsgálaton túl is érdekesek lehetnek a poetológiai megközelítés számára. A feminista kritika címszóba rendkívül sokféle elmélet és szerző beleérthető,<sup>3</sup> jelen dolgozatban a *günokritikát* (la gynocritique, gynocritics) értem mögötte, melyet az amerikai teoretikus, Elaine Showalter a következőképpen fogalmazott meg: „Az irodalmár feladatát a nők által írt irodalom különbözőségének feltárásában jelölte meg. Ekkor már vizsgálat tárgya a műfajok, a témák, a szerkezet; a női kreativitás pszichodinamikája; a nyelvészet és a női nyelv problematikája; az egyéni vagy átlagos női irodalmi karrier pályája; az irodalomtörténet; és természetesen az egyes írók és műveik tanulmányozása.”<sup>4</sup> Láthatóan egy feminista poétika körvonalai sejlenek fel, de a politikai megnyilatkozás formáinak értelmében. Ily módon a dolgozat egy része felülírja a feminista elemzéseket és azok fogalmiságát, de korántsem ellenséges érzülettel, csupán a szükséges, irodalmiságot figyelembevevő módon.

A feminista irodalomkritika által implikált írásbeli és olvasásbeli megosztottság a magyar irodalmi hagyományban különös módon nyilvánul meg: a (kanonizált) női irodalmat férfi írók hozzák létre.<sup>5</sup> Mennyire női vagy feminin ez az írásmód? Milyen szövegolvasási feladatokat ró az olvasóra? Egyáltalán beszélhetünk-e a szöveg neméről?

<sup>1</sup> Pálinkás György, *Felhők könyve*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996. A zárójelbe tett számok ennek a kiadásnak a lapszámaira utalnak.

<sup>2</sup> Vö. Toril Moi, *Feminista irodalomkritika*, in: *Bevezetés a modern irodalomelméletbe* (szerk. Ann Jefferson, David Robey), Budapest, Osiris Kiadó, 1995, 232–253. (ford. Beck András).

<sup>3</sup> Erről lásd: Leitch, Vincent B., *Feminista kritika*, in: *Amerikai irodalomelmélet és irodalomkritika. A harmincas évektől a nyolcvanas évekig* (szerk. Orbán Jolán), Pécs, JPTE BTK, 1992, 299–323. (ford. Orbán Jolán, B. Kiss Attila, et al.), illetve *Feminista nézőpont az irodalomtudományban* (szerk. Kádár Judit), Helikon, 1994/4.

<sup>4</sup> Idézi Kádár Judit, *Feminista nézőpont az irodalomtudományban*, Helikon, 1994/4., 407–416., 414.

<sup>5</sup> A legnevesebb alkotások: Kármán József: *Fanni hagyományai*, Weöres Sándor: *Psyché: Egy hajdani költőnő írásai*, Esterházy Péter: *Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk*, és a legújabb kori irodalomból Parti Nagy Lajos: *Sárbogárdi Jolán: A test anyyala*, Bartis Attila: *A séta* című női hangra komponált írása, ideértve Pálinkás *Felhők könyvét* és *Hermináját*, különbözőségük ellenére megegyezni látszanak abban a megítélésben, hogy egy női írásmód kialakítására tesznek kísérletet. Véleményem szerint

Weöres Sándor és Esterházy Péter fiktív szerzőségű költeményciklusát, illetve naplóját, az ezekben kimutatható női perspektíva szerepét már behatóan összefoglalta Ineke Molenkamp-Wiltink, aki a két önéletrajzi jellegű, én-elbeszélő, nő főhősű művet a következő kérdés mentén vizsgálta: „nem implikál-e a nemek közti külső, biológiai és társadalmilag megszabott különbség látásmódbeli különbséget is, melynek szükségszerűen meg kell nyilvánulnia az irodalmi műben?”<sup>6</sup> azaz: „ki beszél?” az adott műben. Mindezek felderítésére különböző, a feminista irodalomtudományban módszeresen alkalmazott szempontokat vett figyelembe. Sajátos kódokat, kifejezési eszközöket, melyek az elbeszélő nemi identitására és az általa elbeszéltek női mivoltára utalnak. Ilyenek a túlhangsúlyozott nőiség szövegszerű formái, a női identitás bizonygatása, állandó megerősítése a külső leírásával (ruházat, hajviselet), a női fiziológia, a biológiai értelemben vett nőiség dolgainak leírása (első menstruáció, emlő növekedése, defloráció, incesztus, abortusz). Ehhez tartozik még, hogy a szerzők nagy különbségeket tételnek a művekben szereplő férfiak és nők leírása között. E téren a következő érdekes állítást teszi Ineke Molenkamp-Wiltink: „a szerzők, mikor a férfi külsejét írják le, teljesen más testrészeket neveznek meg, mint amikor a női testről beszélnek. (...) Ebben az a feltűnő, hogy a nőknek éppen azokat a testrészeit nevezi meg [Csokonai Lili], amelyek szexuális vonzerőt gyakorolnak a férfiakra. A férfitest erotikus részéről azonban nem, vagy alig esik szó.”<sup>7</sup> Míg az idézet első felét megmosolyoghatjuk, az utóbbi fontosságát jegyezzük meg. A látószög egyoldalúságára akar rámutatni ez az észrevétel, mely bizonyítani kívánja, hogy az önéletrajzok fiktív nemükhöz nem illő módon jobban érdeklődnek saját és saját nemük teste iránt, főleg azokat a testrészeket kiemelve, melyek a férfiak számára szexuális vonzerővel bírnak. A férfi szemszögből való láttatás mellett teszi le a voksot a szexuális viselkedést leíró, szintén női erotikát túlhangsúlyozó részek dominanciája, csakúgy mint az érdeklődési kör, a társadalmi helyzet, családon belüli és kívüli szereposztás írásban való megjelenítésének vizsgálata. Ineke Molenkamp-Wiltink feminista kritikai módszere első látásra bizonyító erejűnek látszik a férfi/női szerzőiség eldöntése kérdésében, azaz elfogadottnak tekinthetjük azt az előfeltevést, ami e mögött meghúzódik, hogy a biológiai és társadalmilag meghatározott nemi szerepek tematizálódnak az írásban, és felismerhetővé teszik elemzőik számára ebbéli identitásukat. Mindez azonban tévedés. A fent ismertetett elemzés a szövegben konstituálódó nem alapján következtet vissza a szerzői perspektívára, holott ezek két, egymással nem összekeverhető ontológiai szinten helyezkednek el. Természetes, hogy egy női szerző is írhat férfiszemmel, ahogy férfi szerző is írhat női szemmel, de szerzőiségük nemi identitása semmiképpen nem az általuk létrehozott fiktív alakok konstrukciójából, szöveglétéből vezethető vissza. Egy regényalak nemisége a szövegben kódként funkcionáló egységek (ruházat, hajviselet, szexualitás, biológikum stb.) révén jön létre, de ez nem a (fiktív) szerző nemének perspektivikus horizontját tárja fel, hanem csakis az eseményhős látószögét. A feminista kritika által preferált módszer tehát nem veszi figyelembe a szöveg fiktív mivoltának aspektusát és látenszen a mű keletkezési körülményeiben, nevezetesen a szerző nemének adottságában keresi a műalkotás értékeit.

Ezzel szemben az önelbeszélés alanya a szövegben sohasem azonosítható a szöveget létrehozóval, hiszen a narratív én azonossága mindig a szövegben képződik meg, és az értelmezés csak akkor lesz elfogadható, ha elválasztjuk a mű szövegteremtő elbeszélőjé-

---

azonban ezen felületes csoportba állítás inkább a különbségekre mutat rá, mintsem egy egységes hagyománytetelező vonulatra.

<sup>6</sup> Molenkamp-Wiltink, Ineke, *A női perspektíva szerepe Weöres Sándor Psyché és Esterházy Péter Tizenhét hattyúk című művében*, Jelenkor, 1994/6., 533–543., 535.

<sup>7</sup> Uo. 539.

nek világát a műben szereplő szövegvilágtól. A „ki is beszél a műben?” kérdésre adott válaszuk így a következő lehet: a szöveg maga.

A szöveg nemcsak beszél, hanem olvas is. A szöveget olvassa, azaz saját magát.

\*

Pálinkás György regényköltő kísérletei közül a harmadik kötet – a *Felhők könyve* – 1996-ban jelent meg a Jelenkor Kiadó gondozásában. Az előző két kötet (*Hermína*, *A városban esik az eső*) összes poétikai alkotóelemét felhasználva, újra mozgásba hozva építi fel a magyar irodalomkritika által nehezen hozzáférhető metaforikus, színesztéziás beszédmodorú, laza szerkezetű prózafüzérét. A szöveg a tudat imaginárius rétegeiből emlékfoszlányokat előhívó, vizualitást igénylő, jellemzően asszociatív szerkesztettségű konstrukció. Az erősen lírizált versszerű beszéd itt sem mérséklődik. A történet, a cselekmény ezúttal sem számottevő, inkább az atmoszféra, a szituativitás megteremtése és az egyes epizódyszerű részek egymáshoz kapcsolása érzékelteti a tér és az időbeli elmozdulást.<sup>8</sup> „Ha szigorúan keresném, mi is történik e tizennégy történetben, akár azt is válaszolhatnám, alig valami, s mégis mozgásban, történetben vagyunk, az analógiás gondolkodás, a hasonlítás ugyanis sorjázza az érzékelés és önérzékelés tényeit.”<sup>9</sup>

„A könyv a felhőkről szól.” Különbféle felhő-típusokkal ismertet meg bennünket. Alacsonyán ülő zivatarfelhők, tornyosodó magas szintű felhők, borzasak, áttetszők vagy boltívesek, sapkával vagy gallérral, egymásba gabalyodva vagy rétegesen megoszolva. Láthatjuk a formák átalakulását, fejlődését, hiszen ezek a légkörben lejátszódó eseményekről adnak hírt. „A felhő a könyv nyelvi szövésének kiemelt motívuma.”<sup>10</sup> A felhő talán a legjobb metaforája annak a pálinkási stilisztikai jellegzetességnek, melyet Thomka Beáta a szöveg halmazállapot állagával találóan jellemzett, és amely a későbbiekben elemzésünk számára is nagy fontosságú jelölőként fog szolgálni.<sup>11</sup>

„A könyv a női hangról szól.” Különbféle női hang-típusokkal ismertet meg. (Egy női hang különféle hangulataival, vagy több női hang megszólalásaival.) Megszólal a gyereklány, a szerelmes nő, az érett asszony, a nappal üzekedő, arcát fürdető, az árnyékot vető, a mezítelen, a borús kedvű. Láthatjuk belső rezdülését a külvilággal és saját belső érzületeivel szemben, mely egzisztenciájáról ad hírt.

A könyv titkosított alcíme vagy inkább az írás jellegének megjelölésére szolgáló *monológ női hangra* (a könyvborító hátsó fülén) kifejezés mindjárt előfeltevésekre kondicionálja a „még-nem-olvasót”, mikor kezébe veszi ezt a felhőnévvel címkézett, tizennégy fejezetet tartalmazó művet.

Előszőr a könyv címe és a reprezentációt szolgáló formai oldalára rámutató jelölés összekapcsolása – a légköri képződmények többes száma és a „monológ női hangra” szintaktikai egyeztetése –, teremt feszültséget. A női hang *egy* női hang-e, vagy a nőiség hangjaként jelölődik szorosan kapcsolódva a monológ műfaji/formai jellemzőjének kérdéséhez, melyet a tizennégy részre osztás szakaszolhat, illetve épp egységbe forraszt? Világosabbá téve: fejezetenként külön szubjektumok hallatják hangjukat, vagy egységes hangáradattal van dolgunk egy kitüntetett hölgy részéről? „A-már-olvasottság” állapotában kiderül, hogy preszuppozíciónk, bár jogosult volt, de némiképp túlhajszolt. Egyet-

<sup>8</sup> Vö. Aczél Ákos, *Mementográfia* (Pálinkás György: *A városban esik az eső*), Alföld, 1994/12., 81–83., Parti Nagy Lajos, *Pálinkás György: Hermína*, Kortárs, 1991/4., 163–166., Parti Nagy Lajos, „Az abrosz ráncai” (Pálinkás György *albumkönyve*), Jelenkor, 1994/11., 1017–1019.

<sup>9</sup> Thomka Beáta, *Plaisir du corps, plaisir du texte* (Pálinkás György: *Felhők könyve*), Jelenkor, 1997/3., 315–316., 316.

<sup>10</sup> Thomka, 1997, 315.

<sup>11</sup> Thomka Beáta, *Törékeny prózai veduták* (Pálinkás György: *A városban esik az eső*), Jelenkor, 1994/11., 1020–1021.

len hang áradásával kell szembenéznünk, hacsak a szubjektumnak tekintett lény időbelileg különböző megnyilvánulásait, még ha egy tudatállapotból származik is, szét nem választjuk egymástól.

További elméletek gyártására késztet a könyv tipográfiája is. Minden fejezetegységet, a már említett felhőnév címként való használatán túl egy fénykép is bevezet,<sup>12</sup> melyek képi megfelelői az őket illető felhőneveknek. Csakúgy mint a *Hermína* és *A városban esik az eső* esetében, itt is megfigyelhető a vizualitás és a verbalitás összehangolásának kísérlete, a narráció képisége, illetve a képi narráció beszövődése. Ezenkívül a tartalomjegyzékben az egyes felhők leírása is megtalálható verbális formában, egy-két mondat erejéig Dr. Koppány György munkája nyomán.<sup>13</sup> Mindezek mellett, a könyvet elolvasva tapasztaljuk, hogy az érzékelés könyvben ábrázolt formája igen érzékeny az égbolt jelenségeire. Ezek függvényében (valószínűleg a szerzői szándéknak megfelelően), arra a következtetésre juthatunk, hogy a felhőiség és a nőiség igen szoros kapcsolatban áll a tárgyalt írásműben.

A kötet paratextusához tartozik még egy mottó is.<sup>14</sup> Thomka Beáta elemző ismertetésében a borostyánnak „a narratív formatervezésben van szerepe. (...) A borostyán tapadó, ölelkező, indázó kúszása (...) annak a szerkezetnek a metaforája, amelyet a nyelvvé, narrációvá váló szenzuális tapasztalat létrehoz a könyvben.”<sup>15</sup> Az én olvasatomban Avilai Szent Teréz hasonlata a szalma és a borostyán egybefonódásáról, mintegy az előzőekben egybekapcsolt felhőiség és nőiség metaforizált architektúrájának fokozásaként, a tematizáltan ábrázolt szexualitást jelenti. A nőiség testiségben megnyilvánuló kitérülését az égbolt mint szimbólum felé.<sup>16</sup>

A következőkben két egymásra épülő, egymást kibővítő módon interpretálok a szöveget. Az első a felhőiség–nőiség motívum kapcsolatát tisztázza. Olyan prekoncepcióval lépek be a szövegbe, mely a felhők anyaga, típusa, alakja, s más kategoriális jellege és a női attribútumok közt strukturális megfeleltetéseket próbál fellelni, illetve létesíteni. Ennek bemutatására a *Virga*, a *Pileus*, *Capillatus*, *Incus* és *Cumulogenitus* felhő-fejezeteket választottam. A második lépés ennél jóval messzebb kíván eljutni, és a szöveget mint önmagát olvasó, autoerotizáló, az olvasás során „textuális örömet” átélő, önmagát női nemmel identifikáló, szerződését, olvasódását szexualitásként tematizáló Nárciszként hívja elő.

\*

*Virga*.<sup>17</sup> Ha a fülünkre hallgatunk, azonnal feltűnik a fejezetcím-felhőnév és a szintén latin *virgo* (szűz) szó közti hangszimbolika, amit az első fejezet maradéktalanul ki is ak-

<sup>12</sup> Megjegyzendő, hogy a képek nem mindig bizonyulnak kielégítőnek, főleg akkor nem, amikor a fényhatás, illetve a rétegzettség szabja meg a felhő kategóriáját (például *Vesperalis*, *Cirrus*). Valószínűleg anyagi okok miatt nem színes, hanem fekete-fehér képek a könyv illusztrációi.

<sup>13</sup> Dr. Koppány György, *Felhők* (Bűvár zsebkönyvek), Budapest, Móra Könyvkiadó, 1978. Az alakzattani elemzésnél-értelmezésnél magam is erre a munkára támaszkodom. A lábjegyzetben lévő szögletes zárójelbe tett számok e kiadás lapszámaira utalnak.

<sup>14</sup> ...végre is belátta, hogy legjobb úgy elhagynia magát, mint a szalma teszi a borostyánnal szemben, amely magához vonzza – ha ugyan láttátok már ezt a tüneményt. (Avilai Szent Teréz: *A belső Várkastély*)

<sup>15</sup> Thomka Beáta, *Plaisir du corps, plaisir du texte* (Pálkás György: *Felhők könyve*), Jelenkor, 1997/3., 315–316., 315.

<sup>16</sup> Vö. Albert Camus: *A hitlen asszony* című elbeszélésének éjszaka-jelenete és Csokonai Lili: *Tizenhét hattyúk* 2. kiadás, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1988, 16. „Feküszöm a setétben. A setét fekszik rajtam. Az ajtó nincs bérakva, rés, fényrés alunan, fényrés oldalt. (...) Szép híves ajakával homlokomat áldja meg az orromat és az orcaimat csókkal.”

<sup>17</sup> *Cumulonimbus*, *virga* – zivatarfelhő esősávval. A zivatarfelhő alapja és a látóhatár közötti világosabb háttérben elmosódott, sötét függöny formájában fölfedezhetők az esősávok, a virgák. A zivatarfelhő felső részében a vízcseppecskék jégzemekké fagnak, az erőteljes föláramlás azonban a

náz. A narrátorként funkcionáló hang visszaemlékszik tizenhárom éves korában történt első menstruációs élményére. A végkifejletet számos jegy előlegezi meg az elbeszélés szintjén. A lavór vízben szertefolyó bíborszínű hipermangán darabkák, az orrvérzés, s megszűntetése az orrba tömött vattával, a rozsdaszín a havon (10), a vöröses fénypászma betörése az ablakon (12): a piros szín, a vérzés hangsúlyozásával strukturális jelentéshálóba fogja az első megtisztulás aktusát. Ennek a női fiziológiai-természeti jelenségnek a folyamata megegyezni látszik a *virgával*. A szoknya nem más, mint a zivatarfelhő, a hasfalban jelentkező görcsöket a felső részben kialakuló jég szemek okozzák, majd ezek vér-eső formájában hullanak le, el nem érve a talajt, („csak egy rozsdásvörös folt pulzált szemem előtt, amit a fotel csontszín bársony huzatán láttam egy pillanatra, majd belevesztett valami vakító felhőfodorba.” [13]) A felhők terébe való átcsúszásnak nem ez az egyetlen észlelete. A zápor hangjai már a széktámla ropegésában ott vannak (9), az ablakon át láthatóvá válik az égbolt és a leszakadó felhődarabkák vérvörös gomolygá válna a lavórban tükröződnek (10), majd visszatérve az égboltra, narancsos sávban válnak el a hegygerinctől, a házakat és fákat szívirgó izzásként mutatva (12). Fent és lent történnek a változások, kialakul az esősáv, nő lesz a lányból, a fent benyomul az ablakon és újra eljátssza, ezúttal leányalakban, nedvektől való megszabadulását. Tartalomává váló formai elemek, melyek mintegy külső burkát adják a felhőzetnek. Hatoljunk mélyebbre, vizsgáljuk meg a felhőben rejtőző vízcseppeket, jégtűket mint a női hang alkotórészeit! Mire is kell figyelni? A hangok, a szagok, a légmozgás, a fény és az árnyék állandó játéka (folt a fotelon, rozsdá a havon stb.), a tapinthatóság, a Természet részeként való megjelenés egyformán jelöli a nőt és a felhőt. „(A) lecsapódó leheletpára hűvösében elhalnak a hangok... a zápor hangja, ahogy végigver a ponyván ... csak érintve vizes hajunkkal ... mert a testből áradó enyhén savanykás szag megütötte orrom ... ahogy áttört rajtuk a fény...” (9-11)

*Pileus*.<sup>18</sup> Az ágyban fekvő fiatal lány takaró alól kilátszó térdkalácsai (17) és a fejezet végén az emlékezet szárnyain érkező kopár hegycsúcs (20), amint kibukkan az őt borító felhőrétegből, teremt meg az asszociatív kapcsolatot a *pileus* felhőtípussal. Ehhez még hozzárendelhetők az egész fejezetet (is) meghatározó önkielégítés aktusai, melyek az első tapasztalattól (20) a „jelenig” követhetők, s melyekben a combtövek találkozási helyének izgatása nyomán a külső szeméremajak megduzzadása szintén összefüggésbe hozható képileg és természetileg a *pileus* kialakulásával.

A saját maga testiségére irányuló figyelem azonban nemcsak ezen nyilvánvalóan szexuális érzékelésnek van alárendelve. A látás, tapintás és szaglás érzékszervei általi tapasztalatok túlsúlya érződik itt. A biztonságot jelentő ágy a „helyszíne” a fejezetnek. Innen csak a távozni képtelen láb szőnyegét, annak puha bolyhait érintő tétovázása (17) lóg ki a sorból. Az ágy lepedőjének, paplanjának árkolása, hullámozása, nedvektől való

---

jég szemeket magával ragadja és továbbemeli. Eközben egyre több vízcseppecske fagy hozzájuk, a jég szemek pedig fokozatosan meghízhatnak. Végül a föláramló levegő már nem tudja továbbemelni őket, hullani kezd a jég. Az alsóbb légrétegekben a jég többnyire elolvad, és a felhőből már eső formájában hullik le a talajra. *Előfordul, hogy az esősáv, a virga nem éri el a talajt, mert esés közben a vízcseppek elpárolognak.* [38]

<sup>18</sup> *Cumulus pileus* – gomolyfelhő sapkával. Ezzel a felhőtípussal már találkoztunk. A *nyári hónapokban az erős napsütés hatására szinte törvényszerűen kialakulnak a többé-kevésbé feltornyosodó nappali gomolyok. Az erőteljesen magasba törő légáramlás, amely a gomolyfelhőt is feléptíti, néha zárórétegre ütközik. Ha a feláramlás nem elég erős, akkor a záróréteg alatt elhal, lapos marad a felhő. Ha azonban a fölfelé igyekvő meleg levegőnek nagy a nedvességtartalma, a kicsapódó sok nedvességből felszabaduló hő tovább segíti a levegő föláramlását. Így képes lesz megemelni a záróréteget is. Emelkedés közben a záróréteg maga hűlni kezd, benne finom, fátyolszerű rétegfelhő keletkezik. Ez a gomolyfelhő tetején vagy oldalán látható sapka (*pileus*).* [58]

átítatódása továbbviszi (egyrészt az autoerotikus zöngét, másrészt) felhőjátékunk asszociatív leképeződését (17), melyet a tükrön képződő hártayafüggöny, a gőzfürdő gomolygó párája (19) és a már említett hegyoldali nyúlós ködfoszlányok követnek. Az égi és a vízi kékséget (17) a tükör egyesíti magában: a fény visszaverődésének fókuszául (17) szolgáló önmegismerési eszköz, mely követi a test hajlatait, kielégítve a kíváncsi szemeket. A tapintás útján való megismerést a látás egészíti ki, de nem csak a foncsorozott, gyöngyház berakású (20) üveg segítségével, hanem a (gőz)felhőbe bújtatott Másik hasonló nemű test látványán keresztül is (19),<sup>19</sup> ami a nemi identitás egy korábbi fázisát gerjeszti, amikor a négyéves kislány babáját morzsolgatja combjai között (19). Az önfelfedezés épp lecsengő folyamatát jelzi a még visszás állapot, amikor „[m]inden mozdulatom, ahogy vetkőztem, idegen volt”. (18)

Szagok is járulnak a tapintott felületekhez: a testiség és az illat összeolvad, egymásba ivódik. (17) „Abban az időben szinte kerestem bizonyos szagokat. Különösen azok iránt vonzódtam, amelyek valaminek a lenyomata után maradtak a mélyedések zugaiban.” (18) Ahogy a testzugok is: „Kovaszaga volt, mint valamennyi testhajlatomnak.” (17)

Marad még a fény, mely hol a vízfelszínen cikázik, szemhéj alatti árnyékokat keltve (17), hol a tükrőfény hidegséget sugárzásában (18), majd az ablakon ezernyi tűszúrás-ként vakít (19), hogy később a párafátyolon át apró gömböcskékre hulljon egy homokkvarcot morzsolgató kislány ujjai közt. (20)

*Capillatus*.<sup>20</sup> Az érzékelésnél maradva, tovább folynak a felhők a székbe kapaszkodó, emlékeit újra átélő nő szemeiben, miközben tekintete állandóan az ablakot keresi. Fontos a szék, melynek támlája időnkénti recsenésével kiszakítja a ki nem mondott szavak áradatából, de csak azért, hogy újra felhívja a figyelmet a testiség súlyára („Nyakszirtem bevágja a széktámla, az enyhe zsibbadás átjárja testem.” [96]; „Meg kell dörzsölnöm csuklómat, az iménti ütés a székkarfától csak most kezd el fájni.” [41]), így az érzékelés folytonos megélésére: „Különösen az érintéseknél időztem el hosszan, s ilyenkor mintha újra meg újra valóságosan is átéltem volna őket.” (26) – vallja a *Capillatus* című részben a narrátor. Fontos az ablak, „...ott van az a sárgafényű négyszög. Az egyetlen, körös-körül a koromsötétben.” (95) Ahol a fény beáramlik, ahol meglátja magát a nő, amint a felhőket mint ki nem mondott páraszavakat látva, felismeri önmaga sorsát(?). „[M]int a felszálló pára, amely közelire és távolabbira osztja lebegésével az egyhelyben álló tárgyak kontúrjait, úgy bukkannak föl ezek a képek<sup>21</sup> bennem. S ha egy pillanatra erősebben villan föl egy fontos részlet, máris továbbúszik valami lényegtelen felé...” (26) A gondolatok/képek tehát mint az alakatlan hajgubancok csavarodnak egymásba, melyeket a széllelőkés át- meg átrendez. Kövessük egy példa erejéig a narratív fonást, melyben a szél játssza a fodrász szerepét: a szobában ül a múlt utcáit rója, ahol szabadon fújnak a szelek, légjáratot találva maguknak süvitenek végig a házfalak közt, egy ilyen fuvallat felkap minket és máris a szobában ülünk ismét, hogy egy nyitott ajtó huzatjában a szoknya lebbenése a mell remegését juttassa eszünkbe (26), s ugrunk tovább az első szerelmeket megélt, lép-

<sup>19</sup> Később igazolást találunk erre a megállapításra: „azt hiszem, gyerekkoromban a másik kislányban fedezhettem föl, hogy lány vagyok.” (56)

<sup>20</sup> *Cumulonimbus capillatus, incus* – borzas zivatarfelhő üllővel. A kumulonimbusz felső része cirruszerű, azaz határozottan rostos képződményeket mutat; gyakran üllő alakú (*incus*), máskor többé-kevésbé alakatlan *hajgubancra emlékeztet*. A *Cumulonimbus capillatus* sokszor kíséri zápor, sőt néha jégeső és heves széllelés is. A zivatarfelhő előtt és a zivatarfelhő kialakulásának kezdetekor a barométer a légnomás süllyedését mutatja. [32]

<sup>21</sup> A képek nagyon fontosak. Nemcsak a képekben való gondolkodás esetlegessége miatt. A képek manifesztálódnak fényképek, tükrök formájában, illetve felfoszlanak mint a visszaemlékezések origó pontjai.

csősoron futkározó fiatal lány jelenéséig. Csapongunk a szél kénye-kedvére, akár a hajszálak.

*Incus.*<sup>22</sup> Az eddigiekhez képest nagyon erős narrációval indít ez a rész. Egy tényleges elbeszélői folyamat valósul meg az előzőekben tapasztalt kvázi-elbeszéléssel szemben. Az emlék megidézése tudatosabbnak tűnik a véletlenszerűen felszínre bukó hallucináció-áradat zavarosságához képest. Tulajdonképpen a szöveg egyik olyan ritka része ez, ahol valamiféle eseményzerű történet jelenítődik meg kronologikus formában, az ezt tarkító, a széken ülő és emlékező történetmondó testi kényelmetlenségéről tudósító kisebb-nagyobb beszámolókkal.

A címben jelölt alakzatot létrehozó heves felfelé áramló légmozgást bátran társíthatom a szüzességét elvesztő leány és a vele szeretkező férfiú mozgásának vertikálisával. A szeretkezés ilyen primer megnyilvánulására a fejezetet záró sor enged következtetni: „Még láttam, ahogy fénytócsában hever a padlón valami sikító fehérség. Az a vérpiros folt rajta talán csak szememben lüktet.” (43)

Az ellenkező nem megjelenése, gondolnánk, kizökkentené a köldöknéző narrátorlényt önszemlődéséből, s figyelmét a másik testi, feltételezhetően mindig újdonságot hordozó valójának szenteli. De nárcisztikus tapintásai (39) nem engedik, hogy a nézőpontja, melynek belőle indul és felé is tart a sugara, másra irányuljon, mint a saját teste/lelke. Hiába mondja azt: „Ketten maradtunk.” (39), valójában „már nem tudok, nem is akarok órá figyelni, s egyszerre egyedül maradok, egyedül vagyok ezzel az ismerős, mégis ismeretlen érzéssel.” (41) A férfiből csak a blúzba itatódott arcszesz és testének szaga idéződik meg, melyek bizonytalanságát maga az elbeszélő is elismeri. „Valamit magammal hozhattam belőle, azt is a blúzomba ivódva, mert később otthon még többször megszagoltam. Már sokkal kevésbé éreztem rajta a füstöt, inkább a férfi arcszeszét és mintha testének szagát is. De az is lehet, csak emlékeimben maradtak meg ezek az illatnyomok, ahogy felidézem simogató mozdulatait.” (39) Az idézet utolsó megjegyzése egyben megismétli az autoerotikus mozzanatot, úgy is, mint a szöveg-elbeszélő cselekvését, úgy is, mint a felidézés, az emlékezési folyamat kiváltó okát, egyben metaforájává emelve a narráció formai architektúrájának.

*Cumulogenitus.*<sup>23</sup> A záróképben a nappali felhőképződés „leáll”, az égbolton szétfoszlanak a feltornyosodott gomolyok, az alkonyati fények, még a naplemente előtt, utoljára átvilágítják a többretegű szétterült felhőreteget, változatos színhatásokat produkálva. A lenyugvó nap, az eltűnő fény utolsó teret enged még, a sötétséggel a tudat a „bizonytalanságba vetve” (96) elérkezik a gyors összefoglaláshoz, melyet a félelem hív elő, amely

<sup>22</sup> *Cumulonimbus incus* – zivatarfelhő üllővel. A zivatarfelhőt mindig heves, fölfelé irányuló légmozgások hozzák létre. Heves föláramlások alakulnak ki *egyebek között olyankor, amikor az erősen fölmelegedett levegőt az odaérkező hidegfront a magasba kényszeríti*. Ilyenkor rövid idő alatt, általában néhány órán belül átalakul az égkép: az eredetileg nyugodtnak, veszélytelennek látszó altokumulusz vagy sztratokumulusz-pamacsokból zivatarfelhő képződik (Cb altocumulipgenitus, Cb stratocumulogenitus), az előbbi esetben a felhőalap a szokottnál jóval magasabban lehet. Az esetek többségében a kumulonimbusz kialakulása során átmegy a Cumulus cognetus (tornyos gomoly) stádiumon. A zivatarfelhő vízcseppekből és – különösen a felső részén – jégkristályokból áll, de tartalmaz nagy esőcseppeket és sokszor hópolyheket, hódarát, jégdarát vagy jégesőszemeket is. A vízcseppecskék és esőcseppek egy része túlhűlt állapotban lehet. [34]

<sup>23</sup> *Alto cumulus cumulogenitus* (vesperalis) – közép magas (alkonyati) gomoly, amely a gomolyfelhők szétterüléséből jött létre. A késő délutáni, kora esti órákra a nappali gomolyképződés leáll, a gomolyok szétfoszlanak, újak nem keletkeznek. A napközben feltornyosodó gomolyfelhők azonban a magasban szétterülve jelentős közép magas felhőzetet hoztak létre. Ezek mint maradványfelhők tovább megmaradnak, és naplementekor változatos színhatásokat alkotnak. A *régebbi felhőosztályozás ezeket a felhőket alkonyati felhőknek (vesperalisnak) nevezte. Az újabb felhőosztályozásban ez az elnevezés már nem szerepel.* [12]



rettegés a fény eltűnése és a tudat megszűnése közti azonosságot feltételezi. (A könyv mindenképpen véget is ért, tehát jogos volt az aggodalom.) Az utolsó fejezet, a fentiek fényében, akár egy haldokló előtt lepergő élet-film, összegzi a narrátor gondolatait, az olvasónak pedig egy rezümé-szerű útmutatót nyújt felelevenítve (mintegy elvarrva) a szálat, melyekből az elmondás szerkesztődött. A pillanatok múlva eltűnő éltető fény még megajándékoz bennünket egy látványorgiával, ami félelmünkből – melyet eltűnésének biztossága kelt – fájdalmas élményt erőszakol ki, euforikus önkívületbe hajszol minket, s átéljük a megsemmisülés elsőpró szépségét. „És akkor, döbbenetemre, mintha hús-vér alakká vált volna a látvány, s leírhatatlan megsemmisüléssel nyelte el testem az addig soha meg nem élt fájdalmas orgazmus.” (95) Az „erotikus beszédhuzam” (96) a test végső lüktetéseivel együtt csendesül, hogy az átélt élmények, melyek mind a test, mind a szellem kielégülését hozták, átadják helyüket az ürességnek, az elhallgatásnak, a semminek, a kezdeti megszólalás előtti állapotnak. „Nyakszirtem bevágja a székámla, az enyhe zibbadás átjárja testem. Szoknyám széle lecsúszik combomon.” (96)

A részek után az egész. A megfeleltetések és a felhő-fejezetenkénti tárgyalás után figyeljük meg a fejezetekben fellelt motívumok többszörös összefonódását, zárt terű elbeszélés-konstrukciójának kialakítását.

Esterházy Péter *Egy nő* című kötetében az árnyék motívum humoros szerepe összehasonlítási alapot képezhet a *Felhők könyvében* fellelt fény-árnyék viszonyhoz, illetve az anya-alak árnyékként való azonosításához. Esterházynál a (2)-ik és a (29)-ik fejezetben kap szerepet az árnyék. Az elsőben a szöveg férfi alanya kapja az árnyék megjelölést: „Árnyék, így hív. Például ezt mondja: Hát itt ólálkodol, árnyék? Máskor meg ezt: Kelkáposzta lesz, árnyék, ebédre, rendben? Olykor pedig így tréfál: Előre vetem az árnyékom. (...) Árnyékvilág! Ezt is magamra kell vennem.”<sup>24</sup> a második, ennek párkorgásra a nő partnert teszi meg árnyékának: „Árnyék, így hívom. Például azt mondom: Hát itt ólálkodol, árnyék? Ha jókedvem van fölkurjantok: Árnyékáért becsüljük a fát! Meg azt, hogy míg az ember árnyékot vet, mindig lesz nyomorúsága!”<sup>25</sup> Láthatólag a két nem egymás kontrasztjában képzelet el egymást, és mindig az aktuális megszólaló, férfi vagy nő értelmezi magát a bináris oppozíció pozitív, fény oldalán. A fény-árnyék ellentétes viszonya Pálincás könyvében a női princípium és az ezzel komplementer dolgok viszonyaként íródik. A napfény, a világosság, a melegség a nőiség attribútumaként jelenik meg, a homály, a sötétség, a fénytől rejtett zugok pedig a titokzatos, félelmes, külső világ megismerhetetlenségét szimbolizálják. Érdekes módon azonban az anya-alak végig ezzel az utóbbi, sötét oldallal kerül azonosításra. „Mama! Csecsemőkorom árnyéka.” (48) „Emlékszem, az udvarban játszadoztam a homokban, amikor valami fémes nyikorgásra felkaptam fejem. Anyám árnyékát pillantottam meg a házfalon. A lépcső tetején állhatott, ezért őt magát nem láthattam, csak azt a torz sziluettet.” (85) Az árnyék a félelem érzésével párosul, egyben a gyermekkor anya-gyerek kapcsolatából is feltár bizonyos momentumokat. Ez a kapcsolat tér vissza majd átértékelődve a *Mammatus* fejezetben,<sup>26</sup> amikor immár az elbeszélő lesz az anya pozíciójában. A gyerekség motívuma szintén végigkövethető a szövegben, egyrészt az emlékezés gyermekkori megterheltsége mutat rá köz-

<sup>24</sup> Esterházy Péter, *Egy nő*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995, 6.

<sup>25</sup> Uo. 64.

<sup>26</sup> *Cumulonimbus arcus, mamma* – boltíves zivatarfelhő, tömlőszerű felhőalappal. Az erősen kifejlődött zivatarfelhők alsó felületén olykor határozott domború formák, mammák jelennek meg. Ezek oly módon képződnek, hogy az előzőleg egységesebb felhőtömegeből a lazább részek kipárolognak, gyakrabban pedig úgy, hogy a gomolyfelhő tömege még a felhőképződés állapotában szétterül. Ilyenkor a hűvös, nedves levegő átmenetileg lefelé is fejleszt dudorokat. *A fenyegetőn sötét felhőtömeg nagy vastagságra és sűrűsége vall.* A hidegfront megérkezésétől kezdve a légnyomás erőteljesen emelkedni kezd. [36]

ponti szerepére (a gyermeki perspektíva meghatározott funkciója), másrészt az embriópóz visszatérései (Mammatus, Altostratus) különböző jelzésszerű formában (például guggoló nő [53]).

A Másik testi jelenlétének hiányára, illetve arra hogy annak a Másiknak (a Férfinak) érintése is csak a saját test érzékeléseként, csak a női biológikum leírásaként érvényesül, az elemzésnek ezen a pontján még csak az a magyarázat adható, hogy egy kizárólagos női perspektíva érvényesül itt, mindez azonban az Apa mint ellenkező nemű szülő hiányára nem elegendő válasz, hacsak a női diskurzusban nem él fokozottan az a kirekesztő funkció, amit az úgynevezett Elektra-komplexus és az abból adódó elfojtás határoz meg.

A férfi írók által alkotott fikatív női elbeszélést jellemző tematikus motívumok vonulatai mind fellelhetők az elbeszélésben. Az első menstruáció (Virga), a szülés, az abortusz (Mammatus), a szüzesség elvesztése (Incus), a szexualitás (Arcus). A nőiség felvázolása, azon női idomok leírása, melyek a férfiakra különösképpen hatnak, de épp azért, mert a testi másság határozza meg ezt (mellek, combtövek, a hüvely: állandóan tapasztalatszerző objektumoknak számítanak az érzékiség szempontjából). A külső leírásra nem nagyon törekszik a szöveg, a ruházat, a hajviselet megnevezésével csak kismértékben járul hozzá a szereplő női identitásának megalkotásához. („Lenézek ölembe, széttárt combjaim háromszögében szoknyám redői” [9], „Mindig is különös ruhadarabnak tartottam a szoknyát.” [11] „a bugyim sem tudom hogyan vettem le.” [18])

Mindezek a motívumok az érzékiség és a testiség kettős, egymástól elválaszthatatlan kötelékében csomózódnak szövetté, az érzékelési területek egyszerre való jelenlétévé. „Igen, azt hiszem, itt ismertem rá először arra az összetéveszthetetlen érzésre, ami egy pillanatra mindent valami halványpirosba burkolt akkor körülöttem.” (59) Az Avilai Szent Teréztől vett idézet a szálakra bontott, majd ismét összefont motívumokra is illik, miszerint a szalmaszálakat a borostyán (narratív forma) öleli körbe, rendezzi köteggé.

\*

Jól ismert történet Narcissusé, aki a forrás partján a víztükör színén felismerte alakját, s hogy a vágyott dolog számára nem volt elérhető, belehalt bánatába. A pontos szövegrészeket most mellőzve Ovidius *Átváltozások*jából, értelmezésemben a következő eset játszódott le. A megismerési folyamat általában két perspektívára osztható, arra, ami az Én kialakítására irányul, és arra, ami az ettől különböző Másik megismerésére. Az Én számára a külvilág mindig tárgyi mivoltában gondolható csak el, így a másik személy is. Magam számára Én vagyok és Mások tárgyak, de Mások számára Én is tárgy vagyok, amit külvilágként érzékelnek. Narcissus nem ismerte saját külsejét (sem), azon oldalát, amelyet mások tárgyként ismernek meg. Víztükörbe nézván (melynek tükör mivoltát épp az előbb említettek miatt nem ismeri fel) tárgyi valóságként szeret bele a Másikba. Tragédiáját az okozza, hogy szembesülnie kell azzal a ténnyel, miszerint saját maga vonásait látja a fény játéka folytán (öntudatára ébred). Egyszerre éli meg önmagát külsőként (Másikként) és belsőként (Énként); ebbe a feloldhatatlan dologba belehal. „Erotikus jelenet tanúi vagyunk tehát Narcissus és képmása között, lehetetlen ölelés, képtelen csók, nem létező érintés ez.”<sup>27</sup>

Hasonló eset játszódik le a pálinkási szöveg nőalakjával (a szöveggel magával). Narcissusként azonosíthatjuk, akinek a beszédszövege „egy nárcisztikus tapintásból” (39) szövődik. Lényegében a könyv minden egyes fejezete egy-egy feltáró mozzanata a női test különböző tájékainak. Az elbeszélő állandóan tükröződő felületek fény és árnyék keltette képében szemléli saját testét, saját testiségével azonosítható szenzualitását. Autoerotikus beszédhuzam ez, mely a nárcisztikus „perverzióról” szól, amelyet a szexuális vágy

<sup>27</sup> Kristeva, Julia, *Narcisz: az újfajta téboly*, Café Babel, 1995/4., 51–59. (ford.: Babarczy Eszter), 51.

hordoz.”<sup>28</sup> A női szubjektum tekintete egyre csak saját testét kutatja („Egy este kis kézi-tükröt csempésztem ágyamba.” [17]), az égen, a felhők között, mások tekintetében, a Másik testén, a szekrény tükrörajtján („Kinyílt a tükrös szekrényajtó, benne átszaladó bútorok között egy pillanatra meglátom magam. Már kissé félek, ha így elkapom saját tekintetem.” [25]), az ablaküveg fénylő felületén, az emlékezés visszatükröződő képeiben, a fényképek matt csillogásában. A megismerés és a tapasztalás minden formája a Másik mint Önmaga megpillantására, a látás vágyának elemi igényére korlátozódik. Tulajdonképpen a szöveget kialakító reflexióval van dolgunk, a női elbeszélő önmaga felé irányuló re-flexiója által kialakított elbeszélőtechnika, emlékezésfolyam töredékeinek egymást oda-vissza tükröző játéka, fénytörései alkotják meg az írás nagyfokú vizuális képességet igénylő szerkezetét. Akárha egy vidámparkbeli tükörteremben járna az elbeszélő, és történései a különböző szegletek tükröződő felületei alapján mesélődnének el. Végeredményben a test megjelenítése és a tükröződés mint metaforizált és tematizált narrációs technika szoros egységbe fonódik össze, amelyben a szöveg teste formává, saját szövegletének szereplőjévé válik. Szubjektumként kezd viselkedni, amely/aki beteges hasonlóságában, amit a szövegből való „kiemelkedése” implikál, narcissusi „amor”-ként kezdi kezelni, „mint a szubjektum szerelmét saját teste iránt”,<sup>29</sup> saját szövegtestének olvasását.

\*

A női írás a testről való tudás, a test tudása.<sup>30</sup> Az írás mint szövegélmény teljes tudás birtokosává úgy válhatott tehát, ha a testről való tudást maga a test alakítja ki, ha a test tudása egyenlő lesz a testtel magával. A *Felhők könyve* ennek a tudásnak a szupremációja, megtestesülése. Egy szubjektivizált szövegtest („A szövegnek emberi formája van, a szöveg egy alak, a test anagrammája? Igen, de csak az erotikus értelemben vett testünké. A szöveg öröme nemigen redukálható grammatikus [feno-textuális] működésére, ahogy a test öröme sem redukálható a fiziológiai szükségletre.”)<sup>31</sup> önmaga testszövegének olvasatában jelenik meg. Ezzel olyan metastruktúrát hozott létre, mely az olvasás folyamatának megtöbbszörözött résztvevői számára szinte végtelen értelmezési hálót jelent. Az értelmezéshez szükséges többszintű jelelemek aszerint vannak a szövegbe kódolva, ahogy, ami mentén ő is olvassa magát.

A könnyebb érthetőség kedvéért kövessük végig ezt a „szövegolvasási elméletet” a

<sup>28</sup> Uo. 56.

<sup>29</sup> Uo. 56.

<sup>30</sup> „Közismert, hogy a posztstrukturalista nyelvelmélet az ún. metafizikus szemlélettel igyekszik leszámolni. Az, hogy a jelöltet elszakítja a jelölőtől, sőt a jelöltet nemlétezőnek, pusztá illúzióknak nyilvánítja, a mindenkori Végső Jelöltet, az igazság garanciájaként tétélezett Teremtő Isten képzetét – és nyilván a Vele való azonosulás lehetőségét – is érvényteleníti. Ebből az a következtetés is levonható, hogy amennyiben a tudat mindig csak hamis tudatként lehetséges – s így nemhogy közelebb vinné, de éppen elszakítja az emberi lényt az önmagában való Valóságtól –, a materiális, tudatmentes létezés volna az egyetlen lehetőség a Valós megtapasztalására. Az ember és a Valóság között a test az egyetlen kapcsolat, a »zsigerek« tudása az egyetlen Valós Tudás. Mindez legteoretikusabban egyes pszichoanalitikus elméletekben fogalmazódik meg, Julia Kristeva írásaiban pedig a hamis tudatot szervező ideológia lerombolásának határozott célzatával. Kristeva ráadásul a feminista pszichoanalízis egyik megalapítója, azé az irányzaté, mely a patriarchális ideológiával elsősorban a nők; azaz a női írás képes szembeszegülni.” Hódosy Annamária, *Száll a hattyú... Csokonai Lili és az intertextualitás*, Tiszatáj, 1993/10., 57–69., 61.

<sup>31</sup> Barthes, Roland *A szöveg öröme*, in: *A szöveg öröme*. (szerk.: Babarczy Eszter) Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 67–116. (ford.: Mihancsik Zsófia), 84.

szöveggel együtt. Mindazok az elemzési kritériumok, amelyekkel az eddigi szövegfejtés során dolgoztunk (felhőiség–nőiség morfológikus azonossága, női princípiumok, női írás sajátosságai, kódjai, stratégiái, az autoerotika mint szövegszervező gyakorlat stb.) szerephez jutnak, már mintegy beledolgozva ebbe az (ön)interpretációs metaszintbe, amelyben végül is minden tárgyalt szál elnyeri helyét. Úgy hiszem, ezzel a tárgyalásmóddal eleget tettünk a Barthes által javasolt felosztásnak, miszerint: „különbséget kell tenni az alakzatiság (figuration) és az ábrázolás között.”<sup>32</sup> A mi esetünkben az alakzatiság a tematizált formában megjelenő autoerotikus örömszerzés, a női test és női identitás megalkotása és fellelése, a partnerekkel történő nemi aktusok, tehát a test olvasásának különféle módozatai. Míg az ábrázolás a tematizált formában keresendő és megtalált női hang, nőirodalomra jellemző kódok, felhőiség, fény–árnyék motívum, testi érzékelés, anya motívum stb.

A szövegdiagnózist kommentár formájában fogom elvégezni. Mivel a szöveg – a már tárgyaltak szerint – nem a linearitás elvén építkezik, inkább a mozaikszerűség jellemző rá, olvasását is különböző „fénytörési szögekből”, nézőpontokból, idő és szövegtérbeli ugrások segítségével taglalom.

Egy szöveg öntudatára ébred, Szöveggé válik. Ahhoz, hogy tudatosíthassa magát, testre van szüksége. („csak elképzelni tudom a testem” [31]) Egy értelemmel rendelkező, emberi testre. Az emberi testnek neme van. A Szöveg nem születik nemmel, mint ahogy az ember sem születik társadalmi nemi identitással. (Simone de Beauvoir megfogalmazásában: senki sem születik nőnek, hanem azzá válik.) A Szövegnek szert kell tennie nemre, választania kell. A kínálat nem nagy, a Szöveg a női identitás mellett dönt. Ennek okáról Luce Irigaray a *Ce sexe qui n’nen est pas un* (1977) című könyve alapján tájékozódhatunk, melyben a női diszkurzus írásbeliségének és a femininitásmélelet definitív megközelítésének megfogalmazását kísérli meg a francia kritikus.<sup>33</sup>

A szöveg folyamatosan „magához nyúl”, vagy jobban mondva „magánál van”. A Szöveg önmaga letapogatásával, dekódolásával, mint Valóság és mint Fikció, egyfolytában érintkezik, ezért számára vonzóbb lehetőségként merült fel a női mibenlét hasonlatossága, mint egy férfi racionalizált és objektív írásképe. („Tudom, tudom – nyelem vissza válaszom combom közötti felfedezéseire – szeméremajkaim nem egyformák.” [60]) Mindemellett, az ezt megelőző állapot is rögzítődik, a semleges szövegembrió-lét,

<sup>32</sup> „Az alakzatiság volna az erotikus test megjelenési módja (bármilyen fokon és bármilyen módon történjék is ez) a szöveg metszetében. (...) (például) maga a szöveg mint diagrammatikus és utánzó struktúra felfedheti magát fétistárgyakká, erotikus helyekké széttördelt testi formaként. Mindezek a mozgások a szöveg egy alakjára vallanak, mely szükséges az olvasási gyönyörhöz. (...) Az ábrázolás viszont zavaros alakzatiság volna, más jelentésekkel, nem csak a vágyéval agyonzsúfolva: tér alibik számára (valóság, erkölcs, valószínűség, olvashatóság, igazság stb.).” Uo. 109.

<sup>33</sup> „A nő folyamatosan „magához nyúl” anélkül, hogy ezt bárki is megtilthatná neki, mivel szexuális két folyamatosan érintkező ajak alkotja. Ekképpen eredendő kettősséget hordoz magában, e két – egymást stimuláló – felet azonban nem lehet egymástól elkülöníteni. Megnyilatkozásaiban – legalábbis olyankor, amikor önmagát meri adni – a nő ismét és ismét magához nyúl. Alighogy leválaszt magáról néhány futó megjegyzést, egy felkiáltást, egy fél-titkot, egy elharapott mondatot, visszatér hozzá, de csak azért, hogy az öröm vagy a fájdalom újabb útjainak keresésére induljon.” Idézi Moi, Toril, *Feminista irodalomkritika in: Bevezetés a modern irodalomelméletbe* (szerk. Ann Jefferson és David Robey) Budapest, Osiris Kiadó, 1995, 233–253. (ford.: Beck András), 250. Igaz, erre a női genitáliák morfológiáján alapuló elméletére a női esszencializmus vádját vonta maga után: „Mindazon a létezőmódozók, melyeket az ideológia az Örök Nőiség részeként kényszerített rá a nőkre, s amelyeket egy időben mintha Luce Irigaray is az elnyomás folyamányának tekintett volna, most a nő lényegként, a nő létezőként jelenik meg nála. A nő végül nem is áll másból, mint nemi szervének anatómiájából – két folytonosan egymáshoz simuló szeméremajkából. Szegény nők.” Monique Plaza *Questions Féministes*-be írott kritikáját Toril Moi idézi. Lásd: uo. 251.

mikor még nem dőlt el a nemiség, mikor gyermek a szöveg. Ekkor még egy Felsőbb Hatalom tartja kezében a szöveget. A Szülője, az Író, a szövegszerző: a Mama. („Mama! Csecsemőkorom árnyéka. Fölébe hajol, imbolyog köröttem, aztán eltávolodik.” [48] „Mama! Arcomra csorgó selyemből kibuggyanó lágy puhaság.” [50]) Nem véletlen tehát, hogy hiányként érzékeltük az anya „ellenpárját”, az Apa jelenlétét. Itt olyan szövegről/Szövegről van szó, aminek/akinek egy szerzője/nemzője van. Gyermekét ortográfiai jelek sorozatából hozta létre. Írt és húzott. („Zavaros pontok, vonalak, formák, s tőlük külön a hangok. Megpróbálom magamba szívni őket, lehet-lemeleg csapja meg orrom, anya hangja olvad el a számban.” [50])<sup>34</sup> A szöveg már rendelkezik testtel, bár nem mindig elégedett vele, kicsit zavarja, visszakívánczik egy testtelen állapotba, a rendezetlenségbe, a jelek káoszába, amit az emlékképek, emlékfoszlányok összezavarásával igyekszik elérni, tehát éppen hogy az élénk táruól szövegtestet formázza meg.<sup>35</sup>

Ugyancsak hasonló történik a nemi identifikáció megválasztása után is, a Szöveg nem biztos benne, hogy megfelelően döntött. („Fiú szerettem volna lenni akkor, vagy hogy az a gyermek ott legalább lány.” [32] „Ez a messzeségben elveszett sóvárgás, hogy fiúra hasonlító lány legyek, rám tör néha még most is.”[32]) Talán azért választotta mégis a női nemet, mert „(a) szorosra vont lábköz, az ágyék domborulata, ha viseli is a nőiséget, mégis hordoz valamit a gyermeki nemtelenségből.” (34)

A Szöveg a későbbiek folyamán maga is megpróbálkozik szövegteremtéssel. Ennek tematizált változata olvasható a *Mammatus* fejezetben. A *Mammatus* felhőtípus az anyaság, a terhesség felhőként való ábrázolása. Egy hatalmas felhőtömeg a szétterülő felhőzet alján, mely nagy vastagságú és nagy sűrűségű; vihartól terhes. A terhességet azonban abortusz, elvetélés szakítja meg, nem sikerült létrehozni magából újabb egységes szöveget, csak darabokat, töredékeket, ahogy az asszonyból is csak apró, különálló gyerekestészeket emeltek ki. „Hová került! – rémlett, hogy üvöltözök ott a kórteremben” (67) A felkiáltást kérdésként értelmezve elmondhatjuk, hogy a Szöveg testéből kiszakított szöveget/szövegdarabkák a kötet tartalomjegyzékébe kerültek, (a tartalom, minden egyes fejezethez egy, az adott fejezetből kiszabott idézet részletet tartalmaz), paratextusként funkcionálva a Szöveg mellett, illusztrálva a szöveg konstrukciójának töredékes mivoltát, ugyanakkor egymás közt intertextust működtetnek, összeolvasásuk egy lehetséges korpuszt ad ki, melyet akár Szöveggként is értelmezhetünk. A vetélés élménye visszatérően kísért a Szövegben, nem tud szabadulni a darabokban világra hozott szövegrészek emlékeitől, melyek tulajdonképpen az ő testének részei. („Lehet, hogy emlékezetem az ő

<sup>34</sup> Annak ellenére, hogy a szövegnek van Teremtője, nem befolyásol minket, hogy a Szöveget a barthes-i értelemben a saját maga szövőszékének tartsuk. Vö.: „Szöveg annyit tesz, mint *Szövet*; de míg ezt a szövetet eddig mindig termékek fogták fel, elkészült fátyolnak, amely mögött ott van, többé vagy kevésbé rejtve az értelem (az igazság), mi most, a szövetben, azt a nemzőelvet hangsúlyozzuk, hogy a szöveg folytonos összefonódásokon keresztül alakul és dolgozza ki önmagát; a szubjektum, elveszve ebben a szövetben – ebben a szövődékben – feloldódik, mint a pók, amely maga is elbomlik hálójának konstruktív váladékaiban. Ha szeretnénk a neologizmusokat, a szöveg elméletét *hyphológiként* is meghatározhatnánk (*hyphos* a pók szövése és hálója).” Barthes, Roland, *A szöveg öröme*, in: *A szöveg öröme*. (szerk. Babarczy Eszter) Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 75–116. (ford.: Mihancsik Zsófia), 114.

<sup>35</sup> „Riaszt is egyszerre ez a kapcsolat testemmel, de ahogy szűnne ez a fátyollebegés, erőszakkal próbálom visszatartani. Tudom jól, de mégis... akár ha erotikus beszédhuzatban, testem lélegzetemmel sülyed és emelkedik. S már a torkomig ér, de mielőtt elhagyná a kitörni készülő sikoly, mint valami rémült elfordulás, kívülről látom megfeszült testem, s metelenül. – Ha kijutok innen, Mama!” (96) „Érzem perverz néma beszéd ez, ahogy magamba nézek gondolatba. Mínta plazma redőim csúsznák egyre beljebb és beljebb valami felfoghatatlan szerelembe. És már nem tudom, menedék-e testem, vagy kívülem való hús, látomás, vízió.” (60)

emlékezete.” [67] „Nyitott sebhely vagy. Úgy érzem, már benned elvesztettem gyermekem. Talán az elmondhatatlan embrió-álmok térhettek vissza, mikor estemben úgy tűnt, nincs többé kezem, amivel megkapaszokdjám. A tipegő járás szememben most is az anyagok műve.” [92])

Ahogy a karosszékben ülő nő számára fontos az ablak, a tükör, a vízfelület az önmagára csodálkozás folyamatát megindító beszédfolyam áradásához, úgy fontos a Szövegnek is, hogy Műként való eszközmvoltában,<sup>36</sup> azaz könyvként ráláthasson önmagára. A könyv alakzatát metaforizáló ablak, a könyvlapok tükrét jelentő tükör tehát az olvasást szó szerint megnyitó mechanizmusra utal. „És az ablak, amivel szemben ülök, az is mintha képzeletem játéka lenne.” (23) A Szöveg lehetséges látószöve lehetséges Olvasójára. Az ugyancsak kiemelt fontosságú fényrések állandó meglepte pedig a résnyire nyitott könyv „éppenhogy-olvasás”-i lehetőségével játszik. „Valahová az ébrenlét és az álom határára fókuszálja az íriszt, ahogy ez az imbolygó fényfolt kúszik a szemek részébe.” (34) De hogyan is, hiszen egy önmagát olvasó Szövegről beszéltem eddig, aminek/akinek nincs szükségére arra, hogy felnyissák oldalait, hogy azokat kívülről böngésszék. Így ez csak féligazság volt, ugyanis az erotikától túlfűtött Szöveg Olvasókat fogad, akik rendszeresen forgatják lapjait, miközben a női alakja férfi partnerekkel szerelmeskedik. Mindenképp élnünk kell azzal a kitételrel, hogy a Szöveg autoerotikájaként olvasott önolvasási attitűdöt az Olvasó olvasása indítja be, majd tőle függetlenül valószínűleg meg azt. A szöveg olvasása, a Szöveg testté válása erotikus alakzat, mely folytonosan halasztható az értelemadás és az újraolvasás ismétlődő gyakorlatában.

Hogyan olvassa a Szöveg saját magát, illetve hogyan olvassák mások? Milyen dialógust létesít a Szöveg/nő az Olvasóval/férfival?<sup>37</sup> A szöveg és annak olvasója természetesen mindig dialogikus szituációban teremtenek egymással kapcsolatot. A hermeneutikai megértés és meg-nem-értés a szövegben jelenlévő kódok és az olvasó szövegperceptiójában lévő kódok szemiotikai keveredéséből, felismeréséből jön létre. Számunkra azonban most ez azért válik explicit kérdéssé, mert maga a szöveg önértelmezése révén mutathatunk rá a poétikai megformáltságra, s magának a nyelvnek ezen természetére. Mikor az Olvasó becsukja a könyvet olvasás után, és odébbáll, megszűnik létezni a Szöveg számára, a Szöveg perspektívájából, kinek minden egyes olvasás kaland, „textuális öröm”, szerelmeskedés, testolvasás. A Szöveg is megszólítja Olvasóját, illetve monológot folytat („monológ női hangra” – ahogy a paratextus is jelöli). Szavai talán a női beszéd sajátosságaiként aposztrofálódnak: „Talán ezért is sutogtok, nem is beszéd ez, lehetetgmoly, ami ajkamon csapódik le. Páraszavak.” (55) „Próbálok elterelni figyelmem légzésemről, ezért néha suttogásszerű hangok jönnek belőlem, mintha magamban beszélnék.” (53)<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Vö. Barthes, Roland, *A műtől a szöveg felé*, in: *A szöveg öröme*. (szerk. Babarczy Eszter) Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 67–74. (ford. Kovács Sándor).

<sup>37</sup> „Hallottam, hogy beszél hozzám, de szavait szándékkal nem akartam követni, csak szoknyám ringására figyeltem, ahogy térdeim lendítették.” (24) „A rádöbbenés olvasható ki a másik arcán, s testem kényszerít, hogy erre felfigyeljek. Mintha a megsemmisülés határáról rántana vissza, muszáj, hogy egy pillanatra felnyissam szemem.” (31) „Mígnem elbódulva egy keskeny járatba nem jutok, melynek mindkét végén halvány fény pislog, s egyre erőtlenebb kísérletet teszek, hogy a foszlányokban érkező hangokhoz alakokat társítsak, de akik mögöttem vannak, már alig látszanak, az előttem lévőket kivehetetlenek.” (35)

<sup>38</sup> „Ahogy végigsimítok ajkamon, mintha ujjbegyem alatt lüktetnének szavaim, amiket nem tudok kimondani, csak elgondolni.” (55) „Valami csend, vagy inkább hangnélküliség verődik vissza a képből. Különös, ahogy megtapad rajta leheletem, ha csak egy pillanatra is. Ha van ilyen, lehetne ez akár a női beszéd, mi elgondolhatatlan, ahogy az illanó pára ezen a tükröződő felületen. Megőrizve a kimondhatatlant azzal, hogy elnyeli.” (84) „És szinte érezni lehet, ahogy a lecsapódó leheletpára hűvösében elhalnak a hangok.” (9) „Aztán egy alkalommal egy hang, a hangom, de mintha nem is belőlem jönne.” (19)

A Szöveg autoerotikájáról már beszéltünk. Felmerül a kérdés: miért nem jelenik meg a Másik teste az ábrázolásokban? Válaszunk egyszerű, az eddigiekből következik: azért, mert csak olvasási folyamatként létezik, vagyis akkor van, ha épp a Szöveg testét, a nő testét olvassa/tapintja, tehát az ő teste is a Szöveg teste. „mintha az ő szavaival látnám a testemet.” (60) „mintha saját testem saját testemet nyelné el.” (61)

A Szöveg természeténél fogva inkább koncentrált a szöveg szüzséjének hangsúlyozására, mint a fabuláris szerkezetre: „Megroppan a széktámla, s mint a gyermeki szem, ahogy utána néz a hangoknak, és képzeletében határtalan játékba kezd a zajok eredőjét kutatva, úgy indul el bennem is valami néma történet.” (60) „Mindezt lehetne másképp is mesélni.” (23) Az emlékezőfolyamat időbeli és térbeli asszociációkon alapuló metaforikus struktúrája koncentrált problémává teszi a történet és az elbeszélés közti különbségtételt. Ezzel példázva a metonimikus beszédmód szimulatív közegben való végtelen lehetetlenségét a metafora uralmával szemben.<sup>39</sup>

Sem a szövegnek, sem a kitüntetett léttel rendelkező Szövegnek nem lehet vége abban az értelemben, hogy megszűnik. Csak abbahagyódik, hiszen mint már többször megállapítottuk az elbeszéltség jelen változata nem rendelkezik télosszal. Az utolsó fejezet (*Cumulogenitus*) csak a könyvből ad valamiféle kivezetőt, azzal, hogy ebben a részben olvashatunk az orgazmus megéléséről (létrejött a szöveg öröme), az olvasás (a Szöveg játékba hozása) illetően abbahagyásáról, tehát időleges felfüggesztéséről. A Szöveg/szöveg nem olvasódik tovább. Egy időre a nemlétbe, a kishalálba tér. A könyv becsukódik. „Gyülemlő felhők szürke árnya kúszik a hegyre, az ablak opálos négyszöge felszívja élességét a tájnak. Árnyékos, belső oldala egygyéolvad a fallal, elmosva határait a szobának, bizonytalanságba vetve.” (96)

<sup>39</sup> Ez persze egy másik szövegben fordítottan is működhet, ugyanakkor a beszéd természetéhez tartozik. Lásd: Paul de Man: *Szemiotológia és retorika*, in: *Szöveg és interpretáció*. (szerk. Bacsó Béla), h.n., Cserépfalvi Kiadó, é.n., 115–128. (ford. Orsós László Jakab), különösen: 123–128. Két példa ennek az elbeszélőmódnak a tudatosságára: „Most már csak mint a felszálló pára, amely közelire és távolabbira osztja lebegésével az egyhelyben álló tárgyak kontúrjait, úgy bukkannak föl ezek a képek bennem. S ha egy pillanatra erősebben villan föl egy fontos részlet, máris továbbúszik valami lényegtelen felé, s onnan próbálok szinte erőltetve visszahozni újra.” (26) „Különös fények váltják egymást a szobában, az egyik pillanatban mintha kigyulladna tőlük a tükör, a következőben ólomszürke árnyékként vonul végig a felhőjáték a falakon. Egy elbillent szárnyú madár sodortatja magát a fenti szelekkel.” (26–27)

## Nyár van

*nem történik semmi, csak tetők rajzolódnak a képeslapi kékbe, a földszinti ablakból kíméletlen hírek dőlnek, de nyár van, ragyog a délelőtti törhetetlen üvege, még a szoborfülkékbe szorított szentek sem csodálkoznak, pedig dolgozik az idő a nagy művön, mindenütt történelmi szagok, a repedésekben ősrégi szavak, de aki itt hisz, csak a szemének, s nem érdeklik a deszkákban rozsdásodó szegek, a lámpavasba bágyadt bicikli kapaszkodik, s ameddig a kéz érhetett, a falakon gyerekes igyekezettel lazán fölfirkálva; pina, zorro, i love kriszti*

## Hát mégis?

*rágyújsak? kimenjek a kertbe?  
zavartan szavakat keresve  
ahogy egy másik versben egyszer  
áll csak idegenül az ember*

*de hirtelen esni kezd a hó  
párásodik az üvegajtó  
hát mégis elmúlnak a csodák?  
elszakad és nem kell már a zsák?*

## Ha rád találnék

*ha rád találnék, már nem az volnál, akit lázasan kerestem, de én is más lennék, nem az, mint akit vártál, felülök az ágyban (vagy az ágyon?), látom, nehezen akar világosodni, bár ezt felülés nélkül is megállapíthattam volna, a helyzet azért nem annyira kétségbeejtő, azt hiszem, alszom tovább*



## O. I., ANYÁM ÉS ÉN

*Oravecz Imre: Halászóember*

*(Világra jövök)*

Régóta rám fér a pihenés, a szünetben elutazom az Alpokba, egy kis faházba. A kis ház tornácának deszkái nyikorognak, benézek a hideg ablakokon. Bent úgy van por, ahogy egy tisztán tartott házban van a tisztán tartó halála után. Nézelődöm az egyedüllét biztos tudatában.

Ekkor zajt hallok, a belső szobából. Odalopódzok az ajtóhoz, átlépek a küszöböt, és elbújok a fotel mögé. O. I. és anyám az ágyban. Hallom, ahogy O. I. azt kérdezi:

– Tetszem neked? Jó, amit csinálók?

De az anyámat nem látom, mert a fotel előtt az asztal pont eltakarja. Újra csak O. I.-t hallok:

– Jó ez? Tetszem neked? Csak megmondod, és már kész is vagy.

Már-már azt hiszem, hogy egyedül vagyok, amikor meghallom sírva az anyámat:

– De aztán hagysz aludni, ugye?

O. I. valamit csinál az anyámmal, de innen nem látom, mit. Iszonyatosan félek; most mit tegyek, el kéne tűnnöm, mintha itt se lennék – de ahogy elgondolom, hogy a látottakkal kilé-

pek a házból, látható leszek egy pillanatra, és mint egy zörejre, mint egy mozdulat zöreijére, O. I. hirtelen idenéz, bele a szemembe; én megmerevedek a félelemtől. Ő úgy tesz, mintha nem venne észre, de közben tudom, hogyha anyám elalszik, hangtalanul azt mondja: – Nem látlak, de ha látsz: akkor nem láttál semmit, ugye értesz?! Különben – észreveszek.

A kép rólam vibrálni kezd, mintha vakulnék. Gyóisan dicsérni kezdem magamban O. I.-t, hogy elaltassam.

*(Anyám elalszik)*

Kezdetben a cím *Szajla* volt. A hely neve, a név helye. Most az eredeti cím az alcímbe került, mintha a *Szajla* valamiféle műnemi-műfaji meghatározás lenne. Lekerülése az alcímbe csak még elemibbé, magától értetődőbbé teszi. A *Szajla* köznévvé nemesedik. Mintha a *Halászóember*. *Szajla* azt jelentené: *Halászóember*. *Könyv* stb. Az alcím a cím tulajdonnévnek jelzője, közneve: de nem úgy, hogy: a *Halászóember*, mint olyan, szajlai; hanem: a *Halászóember* szajla. Mégis, a *Halászóember* *Szajla* neve? Miért változott meg a cím, és miért pont erre? (O. I. magyarázza az alvó anyámnak, hogy a *Halászóember* cím nem biblikus vagy metaforikus: a halászóember egy szajlai ember, akinek a foglalkozása történetesen az, hogy halászik. Anyám alszik tovább.)

És az alcím! Egykor *Verstanulmányok egy regényhez*, most *Törödékek egy faluregényhez*. A *Halászóember* tehát nem a faluregény. De a két alcím mást és mást mond róla. A *verstanulmányok*: előkészületek egy regényhez, vázlatok. Ezzel a szerzői instrukcióval egy megíratlan vagy megírhatatlan regény előszövegének ol-



*Élő Irodalom sorozat*

*Jelenkor kiadó*

*Pécs, 1998*

*462 oldal, 2500 Ft*

vashatjuk a kötet darabjait, így a -hez nem egy valóságosan vagy virtuálisan (talán hiányában) jelenlévő szövegre irányul, hanem időbeli tartást jelöl egy meg nem levő felé. Kérdés, hogy ekkor valóban nincs-e meg (még) a regény. Ha elkészül(het)ne, akkor bizonyára felhasználná vázlatait, azokból akár megszüntetve-megőrizve sok mindent átvenne. De belekerülne-e a regénybe önmaga előkészülete, felvázolása? Körülbelül annyira, amennyire a verstanulmányokban bennefoglaltatik a regény, amelyhez íródna. – A töredékek viszont hozzáfűzések, megjegyzések. A *Töredékek egy faluregényhez* alcím nem azt jelöli, hogy a *Halászóember* egy töredékes vagy töredékekből felépülő regény lenne, nem is azt, hogy egy regény töredékei, hogy töredékek egy faluregényből. Nem. Inkább megjegyzések, hozzáfűzések ahhoz. De miért töredékek? És ha nem a regényé, akkor minek a töredékei? Így ezek a szövegek nem vázlatok egy hiányzó regényhez, afelé, nem az előkészítés alárendelt viszonyában állnak vele. Vázlatokként ugyanis részei lehetnének, lennének a regénynek, később beépülnének abba stb. – de így mintegy a regény mellé rendelődnek, a regény helyett (és nem a helyére) állnak. A *Töredékek egy faluregényhez* úgy tud a regény helyett állni, hogy darabjai nem egy másik, összefüggő szöveg töredékei.

A hiányzó faluregény legyen a *Szajla*. Az egybegyűjtött töredékek hozzá a *Halászóember*.

A hiányzó *Szajla* azonban nem a Könyv megírhatatlanságának klasszikus csődjét jelzi, ahogy a *Halászóember* töredékei sem a csönd egyfajta körülírásai. A kötet versei nem fognak közre csöndeket, nem utalnak a köztük levő üres térre, nem teszik föl kérdésükként azt, nem a romantikus fragment értelmében töredékek. A *Szajla* sem csöndként jelentkezik. – A *Szajla* nincsen „külön” a *Halászóembertől*, de nem is a *Halászóember* az. Azért van rá mégis szükség, hogy a *Halászóember* valamihez tartasson. De korántsem azért, hogy elérje, beteljesítse a *Szajlát*, nem azért, hogy a helyére álljon. A -hoz ugyanis nem a *Szajlára* irányul, hanem maga a *Szajla* az. A *Szajla* a *Halászóember* működése. Ezért nincs meg, mert nem szöveg.

A *Halászóember* „töredékessége” nem a *Szajla* mint teljesség összefoghatatlanságának, megírhatatlanságának a jele. A *Szajla* csak úgy tud a működése lenni, hogy az ilyen: „töredékes”. A fülszöveg ki is mondja, a *Szajla* kimeríthetetlen – és a *Halászóember* nem is törekszik arra, hogy kimerítse. A *Halászóember* nem korlátlanul bővíthető. Neki is van zártsága, de

egészen biztos, hogy másféle, mint az eddigi köteteknek. Lezártasága van.

A *Halászóembernek* – hogy is mondjam – nyitott a zártsága. Számtalan út vezet belőle és belé. Nem zárt, hanem lezárt. Nyitottsággal lezárt. Mert – a *Szajla*-versek mintha az összes eddigi kötet verseire hasonlítanának. De a *Szajla* mint eredet és alap úgy áll az eddigiek után, hogy valójában előzi azokat; szintézise épp fordított: a korábbi kötetek hasonlítanak a *Szajlához*. A *Halászóember* ezzel a különös lezártaságával, a *Szajla* működtetésével tudja nem végpontoszerűen lezárni az életművet. A korábbi kötetek külön-külön lezárják a *Szajlát*: a *Halászóember* ezzel lezárt, hogy ezt megnyitja bennük.

\*

Az emlékezés arra a pontra vágyik, ahol a leg-egyszerűbben hagyja, hogy a *Szajla* működtesse, ahol már-már nem emlékezés történik, hanem maga a működtetés. Jelen akar lenni az eredetben, a középpontban, és ott járni-kelni. Úgy járkalni, hogy közben pontról-pontra középen maradjon. A *Szajlának* nincs középpontja, mert minden pontja ugyanaz. Működése így pontról-pontra. A *Szajla* mozgása elemien egyszerű és monoton, mert nincs kitüntetett pontja, mert mindegyik: ugyanaz. Az első ciklus (*Baji-pást*) egyes versei sem tesznek mást, csak az emlékezés észrevétlenül kegyelmet kér és kap az időtől, járni-kelni. A *Kőfal*, a *Baji-kút* vagy a *Baji-híd*, legszebben a *Víz* és a *Kilső út* tiszta szemlélődésében, megállított idejében már-már nem emlékezés történik, az nem talál centrumot magának. A gyerekkor paradicsomi tétlensége, babrálása, matatása működik. Az emlékezés az idő ellenében van; a pontról-pontra nem, habár hasonlít időbeli tartásra, valójában rá hasonlít az idő. Ez a közel-közel nézés adja az emlékezés belső logikáját, lélegzését, ez a lélegzés tördeli az emlékezést, annak szövegét. A *Vízben* a *Patak*, a *Kilső útban* az út pontról-pontra egymás mellé rendeli, összeköti a gyerekkor pontjait, „emlékei”:

„itt sütkérezett a legtöbb gyík,  
itt volt a legmelegebb, a legtitokzatosabb,  
ha nem jött senki,  
itt mindig megálltam,  
és hallgatóztam,  
és néztem,  
mint peregnek ki és gördülnek alá a gyökerek  
\ közéül az apró agyagrögök”  
(Kilső út)

De a Vízben a Patak, vagy itt a kilső út nem valamiféle metonímiája-metáforája a Szajlának, hanem ugyanaz a pontja. A hosszú sorban megkereshetném például az „agyag”, a „fa”, a „gyökér” stb. metaforikus jelentését, allegóriájakat – és a *Halászóember* teret is ad ennek, így emlékezik –, de ez a tisztán belefeledkező közlelő nézés „csak” a látványt látja, nem helyezi el, nem ad jelentést neki. A *Tojás* című vers úgy emlékezik az adott történetre, ami a „tojás”-t az emlékezőnek (és csak neki! – mondja anyám) meghatározza, hogy emlékezését nem általában a pontról-pontra, hanem csakis ez a pontról-pontra történés működteti. A *Szajla* emlékezése egy eddig nem ismert konkrétságot eredményez: az én arra az adott helyre, dologra, élményre próbál emlékezni, ami később, nyelvében metaforájának kimeríthetetlen alapja lehetett. Ebben az emlékezésben a konkrét hely, tárgy stb. nem: nem metaforizálható, hanem – és itt különös módon ez az alapvetőbb –: nem metaforizálendő. A *Szajla* nem metaforizálható, nincs szüksége jelentésadó, önmagán túlmutató összekapcsolásokra, önmeghatározásra. (De a *Szajla* nem önmeghatározás előtti, hanem *amelletti.*) A gyerekkor énje nem megalkotója és nem megalkotója a *Szajlának*: a *Szajlaként* van. De mégsem úgy, ahogy az emlékező én a *Halászóemberként* „van”. A *Halászóember* próbál nem úgy emlékezni a gyerekkorra, hogy az a *Szajla* mint szöveg, mint idegen anyag által „megalkotott”. A *Szajla* ugyanis nem szöveg. Nem is nyelv. Úgy anyanyelv, hogy nem nyelv. Az anyanyelv működteti a nyelvet.

A *Szajla* anyanyelv és nem nyelv. – A versekben felbukkanó kurzivált szavak, kifejezések nem az eltűnt *Szajla*, hanem egy sajátosan zárt önnyelv nyomai, amire hasonlít az idegen nyelv (leginkább a magyar). Az emlékezést ennek a saját nyelvnek az a nyelvtől való „különbsége” vezérli, hogy önmagát mindig magától értetődően, reflektálatlanul mondja ki. A kintről befogadó vagy nem is ismeri, nem érti a szót, vagy maga a tipográfia jelzi, hogy a szónak saját önnyelvi működése van. (A kötet végén Szómagyarázat található, ami átírja, eltolja a könyv műfaját a monográfia felé. De vannak szavak, amelyek nem kerültek be ide: egy ilyen alaposan megszerkesztett kötetben ennek a „következetlenségnek” jelentése, jelentősége lehet: a szövegnek ezeken a megmagyarázatlan pontjain, lyukain a nyelv nem oldja föl maga számára az önnyelv idegenségét, maga az önnyelv történik meg.)

*Idővel* az emlékezés a pontról-pontra „melé” lép, és az eredet, a gyerekkor centrumtalanságát kinevezi centrumának. „A falu koncentrikus övezetekkel vett körül” – kezdi az *Övezetek*, az emlékbelt az egyre szűkülő középpontba állítja, a középtől távolodva a veszély egyre nő. A bent tere szabálytalan, változó, de a benti még érti, érzi, követni tudja ezt a folytonos változást. A középpont épp kijelölésével, védekezéssel lesz elhagyható, elveszthető; az emlékezés ezzel szembesülve nullpontjára jut, az egykori, üres közepet idegennek, ismeretlennek látja.

*„Ha hinni lehet a számozásnak,  
erre lehetett a falumag;  
ebben az oldalvölgytorokban, Ondrok  
\ güdri alatt,  
mert itt áll dédnagyapám háza,  
mely a régi anyakönyvekben nulladik számú  
\ házként szerepel,  
  
a múlt az idő homályába vész,  
így kideríthetetlen,  
hogy apai őseim miért éppen ezt a helyet  
\ szemelték ki családi fészeknek”  
(Kusnyár-köz)*

(A *Halászóember* tehát nem az anyakönyv, hanem, ahogy a borítója is mutatja: az anyakönyvre ráírás.) Ahogy az idő „csak” hasonlít a *Szajla* monotóniájára, úgy a gyerekkor is csak eljátszása, kipróbálja előre a védelmet, a későbbi menekülést (*Rejtőzés*). Az elbújás, elrejtőzés alapmotívuma a kötetnek, a *Szajla* rejtett működése búvóhelyről-búvóhelyre tart, épp az emlékezés mint emlékezés elől bújkál; a gyerekkor énje észrevétlen marad, nem különül el, nem válik ki az eredetből, észrevétlenségében lesi meg a rejtőzést (*Csbai neneék árnyékszéke*).

*„Dolyina felső vége, a völgytorok (...)  
külsőre olyan volt, mint a völgy egyéb  
\ erdőmelléki részei (...)  
a víz ugyanúgy kimosta a barázdákat, mint  
\ Dolyina-verőben vagy Dolyina-árnyékban,  
  
nekem mégis többet jelentett,  
bennem különleges helyet foglalt el”  
(Dolyina Fara)*

Dolyina Fara úgy lehet *Szajla*-pont, hogy beleolvad, ki sem válik környezetéből, ettől elrejtett, hogy észrevétlen ugyanaz a pont. Nem zárt, nem zár el egy belső teret és nem is határ-

pontja annak, ahogy az emlékezés olvasná. A gyerekkornak nincs határa, mert minden pontja: középpont. A Dolyina Fara úgy rejtekhely, hogy nem rejtőzik el, de csak észrevétlenségében látható: csak észrevétlenségében láthatja a szemlélő, úgy, hogy maga is észrevétlen.

Az emlékbeli én megkísérli kivédeni a leendő veszélyt, de épp a kísérlet helyezi a védettségen kívülre, lesz maga a baj, mint a *Játszma* próbálkozása, hogy a kamasz Oravec Imre jelet kapjon vészjósoló cselekedeteiből (kötélrántás, késdobálás): a *Szajla*, a megnyugtató működés nem akar, nem tud metaforikus lenni, nem válik azzá (történetesen a gyerek ezt tette akkor, ha félt), az emlékezés mégis megpróbálja metaforizálni, nyelvvé tenni, olvasható tartalmat adni neki, hogy azzal kivédje magát. A *Halászember* válogat az „emlékek” közt, jelentésadóan tördel. Az emlékező arra emlékszik „vissza”, hogy az emlékbeli kivédeni akarja magát „előre”. Az emlékezés a csak önmagát mondja, ahogy olyanra emlékezik, ami ellentétes előjellel, de ugyanúgy az idő ellenében van.

Így jelentkezik a nemiség és az agresszió emlékei is. A *Gyermekkor I*-ben még az önazonos, ártatlan nemi vágyé. (A *Gyermekkor II* a harmadik ciklusban található: ez a számozás az egyetlen, ami a főszövegben közvetlenül jelez egyfajta ciklusok közti átjárhatóságot, „linearitást”. Ez a jelzés nem a Névmutatóé, ami amúgy további utakat, sorrendeket határozhat meg az olvasásban.) Az *Olgában*, ahol sikertelen a próbálkozás az aktusra, a nemzésre, még tart a gyerekkor, az emlékbeli csak annak a másinak (idősebb lánynak) a beszédében, egyes szám második személyű megszólításában van jelen, „akinek” meghatározását nem végzi el az emlékezés: csak az számít belőle, amit éppen mond, amivel „megalkotja” a gyerekkor énjét. (A beszélő bizonytalan, az emlékezésben pontosan meg nem alkotható identitását, arctalanságát mutatja, hogy a vers az *Egybegyűjtött versekben* még más néven, *lda* címmel szerepelt – pedig az emlékező, így én is, csak ezt az arcot látja: ahogy beszél hozzá.) Ez a szöveg nem monológ, és dialogicitása is kérdéses, mert a megszólított hiányzik az emlékezésben, de belehelyezkedik az emlékbeli hallgatásába, csak a lány szavaira emlékszik, a lány beszédéből tudjuk meg, mi történik éppen az emlékbeli „énnel”. Az emlékezés a vágy logikájával működteti magát, a vágyra emlékezik: az egykori vágy valami olyanra irányul, ami ha később beteljesül, „visszavisz” az „emlék” idejébe.

„olyan füstös, sötét volt,  
mi életemben először táruult élem,  
olyan ódon, komor, mint maga a vár,  
mintha régen véget ért, és már csak emlék volna,  
mi várt rá,  
pedig akkor még szűz volt,  
és messze attól,  
mit olyan jól lehetett vele csinálni a dús szőrzet  
\közt, a szétnyílt hasitékban, a piciny zászló alatt,  
mitől később, felnőt korában mindig  
\megfialodott”  
(Tanulmányi kirándulás)

A *Játékok I–III* versekben a gyerekkor öntudatlan (és nem abszurd) kegyetlenségének, lázadásának, a *Buksi I–III*-ban a külső erőszaknak, megsebzésnek az emléke egyfajta önvesztésig juttatják az emlékezőt: ezekben a számozott, de széttagolt verssorozatokban valamelyik rész „már” harmadik személyben beszél az emlékbeli énről (a *Buksi II*, a *Játékok III*, a *Gyermekkor II*). A számozott versek nem egy történetet folytatnak, bővítenek, de egy motívumot, egy pontot továbbvizsgálnak; egyedül a *Buksi*-sorozatnál láthatunk időbeli egymásutánt, ami történetében, ívében mintegy modelle lehet a kötetnek: a kutya pusztulása (a könyv a *Buksi I*-ben azzal a véggel szembesülve kezdődik, amit épp a nemzés, a kezdés vágya okoz), eltemetése (a földbe, eredetbe illesztése), végül a kifosztott sír (az emlékező a holttest, a tárgyi emlék hiányát látja, a széthordott sírt, üres közepet). De a gyerekkor maga is fölszámolja szükségszerűen és öntudatlanul tárgyi emlékeit, a *Rakéta* című versben a gyerekek a család filmnegatívjaiból készít rakétát és meggyújtja: az elégetés lesz a gyerekkor működése, az válik „emlékké”. A gyerek elégeti a gyerekkor tárgyi emlékeit, hogy a gyerekkor (így) működhessen. A *Szajla* nem valamiféle megőrző emlékezést működtet.

A cikluscimadó és -záró *Baji-pást* anaforikus szerkesztettsége azt a leltárszerű versnyelvet valósítja meg (ami visszamenőlegesen alkotja meg korábbi kötetek, a *Földterület* vagy a *Hopik könyve* hasonló beszédmódú szövegeinek alapját, mintha azok lennének ennek hasonlatai), ami nem törekszik „teljességre”: az ismétlésben pontról-pontra halad a szöveg, és ez a pont mindig ugyanaz. Itt kérdőjel áll a pontok mellett, de a pontról-pontra viszi végig (viszi végbe) a kérdőjelet. A pont itt a gyerekkor énje. Az anafora amúgy is analógiát teremt a mondatok „alanyai” közt, a kérdés mindig

ugyanarra a pontra kérdez rá: ugyanarról a pontról ugyanarra.

\*

A könyörgés az apákhoz emlékezés-e? Könyörög az eltűnt apákhoz, hogy tárják fel a múltat, fedjék fel titkukat. Mintha ez a kérdés lenne az emlékezés alapja. Könyörögve kéri, hogy emlékezhessen. Emlékért könyörög? Mintha azért könyörögne, hogy az emlékezését tegyék lehetővé. De már az apák is emlékbeliék, az emlékezéssel, abban megidézettek: így lehet könyörögni hozzájuk. A könyörgés az apákhoz az emlékezésért történik, de már az apák megidézése is egyfajta emlékezés. Azért az emlékezésért könyörög, ami könyörög ahhoz a ponthoz, ahol nem emlékezés történik.

A második ciklusban egyre durvábban jelentkezik az erőszak, a kint – az idő; az emlékezés követi, követni kénytelen az időt, egymásutánját, emlékezése meg-megszakítja ugyan, de lineáris; nem úgy szerveződik, mint a *Baji-pást* szabad járása-kelése, centrumtalan közeledése-távolodása. Az 50-es évek elejétől 1956-on és a megtorlásán át a téesz megalakulásáig, a belépési nyilatkozatok aláíratásáig és az emigrálásig, a kinnmaradásig követi az „emlékeket” (*Apó, Gyász, Recsk, Találkozás, Végrehajtás, 1956, Látogatók, Érzékenység, Előszó, Abban az esztendőben..., Fenygetés, Vendégség*). Már az első ciklus *Szövetkezet* című darabja, ahogy konkrétan jelzi 1956-ot, átvetet ide, egy időben behatárolhatóan mozgó emlékezésbe. (Az első ciklusban ez „még” nem tudott elindítani egy egyenesvonalú emlékezést, de jelezte azt: az ott érintett történetet majd újra megírja, e ciklusba illesztésével mintegy újra írja az 1956 című vers.) A *Gyász* mindjárt pontosan belőhető dátummal szolgál, 1953, Sztálin halála: ez a lineáris emlékezés azzal „kezdődik”, hogy a kikényszerítőjét szimbolizáló-metaforizáló bevégzi. A gyerek, az emlékezés észrevétlenségbe menekül, észrevétlenül lázad a láthatóságot követelő kint ellen: a gyerek kintről nyilván látható, de becsapja a rendszert azzal, hogy amit néz, a nézése észrevétlen. A szöveg végén meginduló hosszú mondat, a részletekben eltűnő közelkép visszkapcsolja az emlékezésbe a *Szajlát*:

„Pajtások, a mai napon meghalt Sztálin elvtárs  
Ötperces néma vigyázással adózzunk  
\emlékének.

*A többiekkel együtt felálltam,  
a bal lábamra helyeztem [sic!] a testsúlyomat,  
titokban a bal kezemmel a padnak*

*\támaszkodtam,  
tekintetem meg egy göbre szegeztem,  
mely Králik Jani cipőjénél volt az olajos padlón,  
és csak azért sem álltam vigyázzban.”*

(Gyász)

A *Recskben* és az azt követő *Találkozásban* a rendszer, a látható elrejteti akarja magát, és, ami igazán veszélyes, hirtelen láthatóvá teszi azt is, aki meglesni akarja. De ezzel teszi magát láthatóvá, mert közben látni akarja azt, aki megláthatja. *Recsk* rejtőzése éppen nem a Dolyina Faráé. Dolyina Fara rejtőzése az önazonossága, a hallgatag beolvadása, elrejtetlensége; a tábor viszont mindentől különböző, ahogy örvényszerűen elzárja, bezárja, internálja magát: a látás felfüggesztésében is látni akar, ekkor válik láthatóvá, hogy önmagával sem azonos. (A *Recskben*: „de éjjel, / mikor alakot öltött, / és kivált a sötétből és elűtött mindentől”.) *Recsk* megnézi magát, hogy látható-e; látni akarja, hogy látható-e, ezért látható lesz. *Recskből*, az emlékezésből épp az lesz látható, hogy láthatatlanul akar látni, kivédetten uralni. Hogy ezt megtegye, másnak akar látszani, mint ami. (Emlékezésnek akarja a *Szajlát*, de a *Szajla* nem ölt alakot.) A *Végrehajtás* – ahol egy végrehajtnak tesz eleget egy fiatalasszony, cserébe, hogy az eltekintsen a beszolgáltatástól – már hivatalos „szakszerű”, ironikus-elidegenítő címével is jelzi ezt az önmagából kifordulást, az önazonosság elvesztését: a nemiség ősi egyszerűsége, tiszta vágya, magától értetődése, az ugyanazba illése, *nemzése* helyett az eltárgyasított, kiüresített testi aktus – *minek* a végrehajtása?

Az apák, ósapák különböző megidézései (*Könyörgés az apákhoz, Öregember panasza, Péter bátyám, Dédnagyapámhoz*), a segítségkérés tőlük megszakítják az emlékezést, úgy függesztik fel, hogy nem illeszkednek bele: *mellette* ezt az időben pontosan behatárolható eseményeket követő emlékezést követik. De a *Baji Pesta* úgy függeszti fel az emlékezést, hogy az egykori veszély, az idegen apa lehetőségének „emlékével” mintegy a többi, valóságos őshöz szóló könyörgésnek a negatívja lesz:

*„valaha állítólag komolyan udvarolt anyámnak,  
ő vette volna feleségül,  
ha váratlanul fel nem bukkan apám,  
és le nem üti a kezéről (...)*

és mikor Pesta bácsi beleértotta magát a  
politikába (...)  
épphogy fogadtuk a köszönését,  
mert azontúl egy húron pendült tanácselnök-  
unokatestvérével, Baji Francival (...)

fiatalabb fia később visszaköltözött a faluba,  
és van egy lánya,  
ki negyedikes gimnazista korában érettségi  
vételnek választotta a munkásságot,  
és egyszer eljött hozzám,  
és mindenfélét kérdezett tőlem, rólam”  
(Baji Pesta)

Az emlékezés fölveti, hogy majdnem nem „az” született meg, mint aki a gyerekkor énje. Nem lenne emlékezésért könyörgő. A Baji Pesta-ág mintha az én *mellé* rendelt története lenne: ami lehetett volna. Az emlékezés épp azt mutatja meg, ami kizárta, elzárta volna még születése „előtt”: annak a lehetőségnek a veszélyére emlékezik, hogy meg sem születik. A Baji Pesta-ág valami olyan, ami kezdetében zárna el az emlékezést. Felőle nézve az én élete a lehetséges, de meg nem valósult párhuzamos történet, de ez nem tudná kimondani azt, mert nem emlékezne rá, mert nem hagyna emlékezést. A zárlatban ezért kérdezősködik Baji Pesta lányunokája O. I.-ről, akinek lánya lehetett volna, mert már-már érzi, hogy O. I. az apja lehetett volna. A lány emlékezni vágyik, és „apját” kérdegeti, mert az az „apjára” emlékezik. A két megszólítás azonban nem azonos: az „apa” megszólításában O. I. az emlékezés megszületetlenségének egykori halálos lehetőségére „emlékezik”, a lány az így megvalósult, „helyreállított” emlékezést faggatja. (És a lány csak *így* emlékezhet valódi őseire.) Itt az emlékezés úgy előzi önmagát, hogy az önmeghatározás, az önmagára vonatkoztatottság *mellé* akar helyezkedni.

„Midőn Lőrinc bátyámmal aláírtatták a belépési  
nyilatkozatot,  
tiszta volt az ég,  
zöld ág virított a föld ormain.”  
(Előszó)

Az *Előszó* Vörösmarty *Előszóját*, annak első két sorát idézi, de az első sorban az eredeti „ezt írtam”-ot – nem, ezt nem teheti! – „Lőrinc bátyámmal aláírtatták a belépési nyilatkozatot”-ra cseréli. Vörösmarty eredetileg az *Előszót* egy korábbi költeménye, a *Három rege* kiadásához írta, előszóként – a vers első sorában az „ez” tehát a *Három rege*-re vonatkozott. A

vers azonban külön jelent meg, és külön, önálló versként került be a későbbi recepcióba, a hatása is így érvényesült. Önmagában álló szöveggé olvasva az „ez” nem irányulhat másra, csak magára a jelenlévő szövegre. Akkor az *Előszó* önmaga előszava. Önmagát előző. (De ha az előszó magát a szót mint szót előzi, akkor miből van? Az előszó a szóért szóvá teszi magát?) A Vörösmarty-versnek ebben az olvasatában az „ezt írtam” a szöveg önreflexivitásának lehet a jele. Oravecz *Előszója* a Vörösmartyét idézi, az az Oraveczének egyfajta előszava. De az „ezt írtam” kivételével, cseréjével ez az *Előszó* kikapcsolja a szöveget, sőt az idézést is az önmagára vonatkoztatottságból. Ez a törekvés mintegy a szövegirodalmiság mellé helyeződik. Valami kegyelmi eklektika. Hogy a Lőrinc bátynak és a belépési nyilatkozatnak, a konkrét történetnek nincs szorosan köze mindehhez, szövegek alkotásához, idézéséhez, nem metaforája azoknak. (Bár mindkét szövegrészben írás történik: az „ezt írtam”-ban önzonos cselekvés, az „aláírtatták”-ban kényszerített, cselekedtetés.) Az idézett részből kikerült az „ezt írtam”, mert ezt a két sort nem én, Oravecz Imre írtam; én csak egy részt írtam, azt hogy: „Lőrinc bátyámmal aláírtatták a belépési nyilatkozatot”. A *Land* angol szövege után hazatalálás-e a *magyar* vershagyomány egyik jelentős pontját idézni? Az idézés itt úgy tarthat hazafelé, hogy a szövegrészlet cseréjével az idézetet halálos önazonossága mellé helyezi, és *Szajla*-ponttá teszi, egyszerű tényé, „saját emlékké”: amikor a Lőrinc bátytal aláírtatták a belépési nyilatkozatot, akkor éppen jó idő volt, zöldelltek a fák stb. (Az *Egybegyűjtött versek* változatában „Jó- zsi bátyám” szerepelt.) Az emlékezésnek, idézésnek itt az a hazája, hogy elfelejt emlékezni melléhelyezett múltjára. – De az emlékezés közben el is távolodik ettől a ponttól, „újra” emlékezni kezd előszavára, ahogy az *Előszó* előszava lesz az utána álló *Abban az esztendőben...*-nek, ami apokaliptikus áthallásaival nagyon is idézi Vörösmarty *Előszóját* vagy *A vén cigányát*. – És az emlékezés iménti távolodását követve megint csak centrumtalanul „közeledik” eredetéhez, amikor az *Abban az esztendőben...* metaforikus-biblikus angyal-képe után a *Barczai-hadban* a kenyér szentségét nem metaforizáltan, hanem a magától értetődő megtestülésében mondja el. (O. I. magyarazza az alvó anyámnak, hogy a halászember egy szajlai ember, akinek a foglalkozása történetesen az, hogy halászik. Anyám alszik tovább.) Az em-

lékezés lüktetve közeledik-távolodik eredetétől. Ez a lüktetés a pontról-pontra *hasonlata*.

A második ciklus széttagolt, de lineáris elbeszélését a ciklus második felében kezdik meg-megtörni, fölszabdalni az emlékezés alapjára kérdező, kérő, behatárolhatatlanabb vagy fiktív „emlékek”. A történet „végpontjai” távolabb kerülnek, leszakadnak a történettől, szétszóródnak – jelezve így is az alap elhagyását. A *Fenyegetésben* és a még távolabbi *Vendégségben* az emlékezésből nem tudni meg, ki beszél, ez csak erősíti a félelem, a fenyegetettség légkörét vagy a felejtés idegenségét: a *Vendégségben* Oravecz arra emlékezik, hogy emlékezni megy egy kint (az idegenben, felejtésben) élő egykori szajlaihoz, emlékeztetni – annak az emléket „is” megidézni, hogy a másik gyerekkorukban megmentette az életét, de a másik „már” nem emlékszik, nem akar emlékezni semmire. Az emlékezés végül is úgy alkotja meg énjét, hogy az egy olyasvalakinek köszönheti az életét (így az emlékezését), akinél később az emlékezés nem valósult meg. – A *Time warp* névtelen ősapja egy ilyen jövőnek a veszélyét látja „előre”, az utód erre emlékszik „vissza”. Ahogy a *Baji Pestában* az én az emlékezés megszületetlenségének, megszakadásának egykori lehetőségére emlékezik, ami születése „előtt” történt volna, úgy itt az ősz az eredetet működni nem hagyó, az emlékezést kiiktató jövőt látja, ami majd a halála „után” történni fog. Az utódja az emlékezésével helyezi a régmúltbelit a félmúltba, kiszolgáltatja neki – és mindezt jelenidőben. – Az emlékezést úgy mozdítja el alapja, a vágy, hogy az neki átírja tárgyát: a vágy úgy alkotja meg a maga emlékezését, hogy azt a „valóban megtörténtekre” emlékezés mellé helyezi – és az csak ebben a mellérendelt történésben lehet igaz: a *Konyha* emlékezése egy idő után fölveti, hogy az Oravecz család, ha nem költözött volna ki a konyhájából, ha nem adta volna föl rejtekhelyét, azzal talán megakadályozhatta volna, hogy Magyarországon, így Szajlán is létrejöhön a téeszrendszer.

Az idegen (angol) haza rögtön a ciklus kezdetén jelentkezik – a *Kodakban*, ahol az apa létrehozza a gyerekkor tárgyi emlékeit, fényképeket, de hiányzik a képekről, mert ő csinálja őket és csak az árnyéka látszik: ahogy a *Rakétában*, ami próbálja ezt „előre” fölszámolni, a gyerekkor eltünteti tárgyi emlékeit, hogy működhessen, úgy itt, előzményében az apa csak úgy teremtheti meg az emlékezés tárgyi feltételét, hogy ezzel el is tűnik abból. Az emléke-

zésért könyörgés pedig erre a pontra kérdező, az eltűnésre, a *Könyörgés az apákhoz* az apák megszólalásáért szólal meg, az emlékezés lehetőségéért könyörög, hogy megtudja, mire kell, lehet emlékezni. Megszakad a titok továbbadása apáról-fiúra, ugyanarról a pontról ugyanarra; és a titok, a kérdés az a megszakadás lesz, erről faggatja az emlékezni vágyó az „emlékbeli” apát. Az emlékezni vágyó attól könyörgi-kéri az emlékezést, aki eltűnik az emlékezés lehetővé tételében. És a könyörgő ezt az eltűnni képességet kéri. Ez az eltűnés, ez az alapba, ősi létrendbe belesimuló halál nem katasztrófa, ezt a véget kell kivárni, kibírni a katasztrófává, abszurdá metaforizálható kintként. Már a ciklus nyitóverse, az *Apó* azzá metaforizálja a „kolhoz”-t mint „emléket” – mert metaforizálható, sőt még inkább, mert az is *akar* lenni: metaforizálandó. (Innen is látható, hogy a *Halászember* hogyan tud visszamenőlegesen alapként állni akár az eddigi életműnek, milyen utat talál a későmodernség és egy szövegirodalmi új érzékenység mellett: ahol a „kolhoz” épp örvénylő idegenségével vagy üres konkrétságával oltaná ki azt, hogy kiterjeszhető legyen önmagán túlra. A későmodernséget az „az” uralja, egy új érzékenységben „egy”-ek vannak. A *Szajlán* „belül” nincs különbség „egy” és „az” között.) Innen, a *Szajla* mellől nézve a „kolhoz” az idegen, a nyelv, a metaforizálandó metaforája lesz – minden *Szajlán* „belüli” pedig a *Szajlán*ak pontról-pontra ugyanaz a pontja. A kolhoz vagy Recsk valami rossz, nem úgy, mint az a halál, ami nem vége, elveszése a *Szajlán*ak, hanem ugyanaz a pontja, mert annak minden pontja, így ez is: ugyanaz.

Ezt keresi a kötet verseit sajátosan meghatározó, az emlékezést követő szélsőségesen ingadozó tördeléssel a ciklus egyik legszebb verse is: a megaláztatások, testi-lelki sebek rövidre vágott sorai után a tárgyilagosságot és hosszát túlrő sorok kitaratása, ahogy a záró sorban nyerik el értelmüket és kegyelmüket: tisztségük, hogy kitartsanak hosszan, a befejezésig:

„tárgyilagosan, nagy hozzáértéssel, szinte  
    \szakszerűen viselte az öregséget, az  
            \elesettséget, a magányt,  
és csendesen imádkozgatva olyan nyugalommal  
    \üldögélt a mindig vetetlen ágy szélén  
            \ a konyhán,  
vagy vonszolta magát mankóin, baltával a  
            támadó akáchájtásokat  
csapkodva a nagy, üres udvaron, mint egy

„Elűzött király,  
kit élete utolsó percéig kötelez tisztsége”  
(Péter bátyám)

A Nemzedéktársaimhoz konkrétságával, a kézzelfoghatóra való igényével már úgy szól, mint egy agitációs, mezőgazdasági tanköltevény, ami a képviselői líra emlékének felejtése „után”, melléhelyezett eredetében a legkevésbé sem ironikus:

„Vége a zsarnokságnak, széttört igátok,  
nem kell többé engedelmelkednetek, színlelnetek  
\(...)

ébredjetek fel, ne várjatok,  
szálljatok le a téesztraktorok nyergéből (...)  
de felejtsetek el a kis portákat, a meghitt, keskeny  
\földdarabkákat, a kocsikat, a lovakat,  
az a világ letűnt,  
nem lehet feltámasztani,  
vége az önellátásnak,  
piacra kell majd termelni és más módszerekkel,  
(gyomirtózni is lehet, de csak mértékkel)”

(Nemzedéktársaimhoz)

A szöveg alatt a keltezés (1991) úgy húzza alá a vers „közéleti” aktualitását (nem sokkal a rendszerváltás után), hogy ezzel válaszol a ciklus behatárolt időpontú emlékeire: épp annak a rendszernek a végét jelzi, ami behozza a „pontos” dátumot az emlékezésbe és rákényszeríti, hogy amentén haladjon. (A kötetben ezen kívül mindössze négy helyen van keltezés, még a második ciklusban a *Land* 1987-es, a *Könyörgés az apákhoz* 1988-as, és két cikluszáró vers: a negyediké, *Az öregek látogatása* 1987-es és az ötödiké, a *Windsori temetőben* 1992 június. A második ciklus kronológiának való nagyobb kiszolgáltatottságát mutatja az is, hogy a 8 ciklusú kötet 5 szövegdatálása közül 3 itt található. A dátumok egyébként a kötet alcímében levő dátumra (1987–1997) is felelhetnek, talán azt jelzik, hogy ezek voltak az első Szajla-versek, így indult meg ez az emlékezés. A „következetlen”, csak néhol keltezés külön jelentését mutatja az is, hogy Oravecz az egyik dátumot az *Egybegyűjtött versek*hez képest „kijavítja”, az emlékezés idejét „pontositja”: ott *Az öregek látogatása* 1988-as.)

\*

És még valami, mielőtt visszaalszom: – A kötetbe rendezéssel összeáll-e valamiféle egységes emlékezés? Az emlékek egymás mellé, után állításával a kötet úgy módosítja az egyes

„töredékes” emlékezéseket, ahogy – emlékezük rájuk. – És a Névmutató helyreállítja-e mindezt? Egységesíti-e az emlékezést? A nevek és helyszínek stb. alapján közös nevezőre hozza-e, „rendszerezi-e” az emlékeket? Mert: az *Egybegyűjtött versek* kompozíciója azt mutatja, hogy az emlékezőnek másképp is összeállhat az emlékezése, az „emlékek” máshogyan is emlékezhet. De a Névmutató egy *Egybegyűjtött versek*-féle és egy *Halászóember*-féle változatban is ugyanaz lenne. Ha a Névmutatóval olvasnánk a köteteket... De a Névmutató úgy kapcsolja össze az emlékeket, mint egy emlékezés? A maga egymásutánjával emlékezés lenne-e egyáltalán? Vagy csak bármiféle emlékezéshez tartozó? Az emlékezés tartozéka? Egyáltalán: miért szükséges Névmutató? Hogy az emlékező vagy az emlékezést olvasó (mert kettőtök mégsem ugyanaz! – mondja anyám) kiismerje magát az emlékezésben? A Névmutató az emlékezésnek egyfajta kulcsa? De akkor – a mindig más emlékezésnek mindig ugyanaz ez a kulcs?

Olyan ez, mintha a kötet „összekevert”, szétagolt emlékeit, emlékezéseit próbálnám újra összerakni – rendet rakni közöttük: mintha helyreállítható, helyreállítandó lenne valamiféle egységes emlékezés... Az emlékezésnek nem épp ezt a (csak egymás után olvasva megjelenő) szétagoltságot, lélegzését, közeledését-távolodását hagyom figyelmen kívül? Tehát épp az emlékezés „egészének” mikéntjét, vagy legalábbis azt, hogy az emlékezések milyenek egymásban, egymás után – egymásra emlékezve!

\*

A harmadik ciklus (*Halászóember*) úgy próbál szabadulni az előző ciklus dátumra behatárolható, mechanikus idejétől, hogy az időszámítás szerinti időnek a „kezdetére” emlékezik, annak az általa megalkotott „emlékét” emeli be az emlékezésébe. Egy olyan emlékezést keres, amivel elsajátíthatja mitikus eredetét. Már a *Kérdés* erre teszi föl kérdését: a kezdősorok tárgyilagos-dokumentáris igénnyel írják le Szajla újraelépítését, a kezdetet, de az ezt követő kérdésre már nem tudnak válaszolni, az már nem ilyen emlékezést kíván meg, hanem a lehető legszemélyesebbet. Az emlékező megkísérli elsajátítani eredetét, jóval a maga személyes ideje „előttre” emlékezni – személyesen, olyan közlő és részletesen, mintha jelen lett volna ott. A *Tizennyolcadik században* a történelem, az idő a Szajla pontról-pontra működő



désének még különbözőségével is pontja lehet:

„Az úton libát terelnek,  
az árokban füvet szednek,  
a kerítésre köcsögöt tesznek,  
a kútból vizet húznak (...)

és legnagyobb dologidőben félkegyelműként  
\lézeng a faluban a történelem.“  
(Tizennyolcadik század)

Az emlékező elhelyezi a történelmi időt a maga alapjába. (A vers a *Földterület*-kötetben is szerepelt, ott *A régi Szajla* címmel: mintha a *Halászóember* itt nyitna visszamenőlegesen alapot a *Földterület* azon pontjának, mintha az innen eredne és idegenülne el, és ide illeszkedne vissza. Ott ezt *A gyermekkor módosítása*, a *Támpontok a gyermekkor módosításához* és *Az erdészet feltámasztása* versek követik: nem véletlen, hogy a *Halászóember* ennek a térnek próbál utólag alapot nyitni.) A *Telepesekben* az idegenből jöttek hozzák létre az alapot – a nekik idegent elsajátítják, abban az eredetet elhelyezik, pontról-pontra. És ennek nincsen kezdete, mert minden pontja ugyanaz: kezdőpont. Az emlékezőnek nem lehet, és nem is kell az eredete „előttre” emlékeznie. Az az idő, ami őt meghatározza, itt „kezdődik”. Az emlékező a maga idejében elérhető alakjait, helyszíneit beleállítja mitikus múltjába, azok részei lesznek az ere

Márc. 13. Semmi hír kintről. Senki nem tudja, hogy hova tűntem. Naphosszat egy Népszabadságot olvasok: *Oravecz János 1848. március 15-én*, és alatta *Szajla: töredékpótlás*. Nem tudom, mi lesz. Anyám azóta, hogy észrevettem, egy pillanatra sem tért magához.

det emlékének. A kezdet rövid pillanatai, közlései után a zárlatban magától értetődően von össze hosszú időt, akárha azalatt nem történt volna más, csak az alpműködés érintetlen monotóniája. – *Az első nap* nem egyszerűen folytatja a *Telepesek* kezdetét: ideje ugyanis nem egy kezdőponttól távolodva telik, hanem egymás mellé helyezi pontjait. A kezdőpontot teszi újra és újra maga mellé. Így történhet meg, hogy a *Telepesek* végén az emlékezés előresiet az időben, de képes visszalépni a kezdet aprólékos leírásába – mert az ősöknek és lezármazottaiknak végig a kezdetben telt idejük, nem történt velük „más”. *Az első nap* nem a *Telepesek* után van, hanem annak egy köze-

lebbre csavart pontja, mellette. Itt az emlékező mintegy belehallgat a telepések vezérének, atyjának alapító beszédébe, egyenesen idézi. Ennek a mozdulatlan működésnek szép példája a telepés-történetbe beleillesztett *Dédnagyapám végez*, ahol észrevétlenül, száz évvel később, a dédapa egy napját kezd, a napot előkészítő munkával végez.

És ehhez az eredetet elsajátító emlékezéshez az az emlékezés segíti hozzá, ami ugyancsak maga „elé” mutat, de már az emlékező saját idejében: ahogy megjelenik egy öreg, akit még nem ismer föl az emlékbéli gyerekek, de majd az emlékezés lehetőségeként személyes múltjában hozzáférhető: ilyen a *Jani bátyám* vagy az *Apóhoz* már a ciklusnyitásban is hasonló *Halászóember*:

„Én még láttam,  
de már nem halászott (...)

még köszönni is elfeledtünk,  
mintha nem akartuk volna zavarni,  
mintha éreztük volna,  
hogy emlékezetében halászik,  
fogni szeretne még valamit (...)

pedig azt se tudtuk,  
hogy ő a halászóember,

nekem is apám mondta évekkel később,  
mikor már meghalt”

(Halászóember)

A halászóembert tudja-e magára vonatkoztatni az emlékező? Lehet-e a *metaforája*? A halászóember itt úgy „példa” az emlékezőnek, hogy az csak a *Szajla* egy pontja marad, és az emlékező őmellé helyeződik. – Az emlékező metaforizál. Csak a nyelvvé tevő emlékezés teszi a halászóembert: emlékező emberré. Csak így lehet a kötet címe és írójának neve között megfelelés, így vonatkoztathatók egymásra: O. I. halászóember: O. I. emlékező ember. – De a *Szajla* egymás mellett hagyja ezeket a pontokat: O. I., halászóember, anyám, én. – Akkor miért és hogyan címe, neve az egész kötetnek a *Halászóember*? Lefedheti az emlékezés „egészét”? Ikonja, neve lehet annak?

A *Szajla* pontról-pontra mozgása végül is kioltja a jelentést, de nem: tagadja. Ebben jelentést keresni és találni nem: nem lehet, hanem: nem kell.

Ezek mellett az öregek mellett egyes családfők nem állnak alapként, nem fogják össze családjukat, a folytonosság megszakad – és az



egy másik nyomát eltörli: a *Tavaszi* című versben a korábban állóval szedett „első ház”-at itt dőlttel, a kurzivált „pást”-ot viszont állóval szedi.) Gyakran angol szó a gyökere a szajlai kifejezésnek, a szó bekerül a falu nyelvébe, azt módosítják, elsajátítják. Így ennek a magány nyelvnek ez az idegen az alapja. De az angol szó elsajátítása nem épp az, hogy a *magyarhoz* alakítják?

Az *Illyés Gyula Szajlárban*, a *Sétához* hasonlóan, csak az emlékező hangját hallani (ellentétben az *Olgával*, ahol csak az emlékbeliét), úgy, mintha az, akihez beszél, válaszolna is neki, csak azt a befogadó nem hallja: akárha egy telefonálót hallanék kívülről, a beszélgetésnek csak az egyik felét – de másik fél van-e? A megidézett egy olyan jelenbe állítja, ami mintegy az eltűnt múlttal van berendezve. Az emlékezés kérdése az lesz, hogy hogyan van a halott Illyés a neki (és nekem is) ismeretlen környezetbe képest – vagy, ami fontosabb ennél: az emlékbeli környezet, táj, tárgy *miként* van az elsajátított „apához” képest. Illyés ismerős-idegenként lép be ide, a „közös” nyelvhez hasonlóan ő „közös” ismerős. Ilyennel kevésszer találkozom az emlékezésben – ők nem úgy ismertek nekem, mint O. I.-nek a maga emlékbeli – és neki sem azok. Úgy „közös” ismerősök, mint a nyelvünk: mindkettőnké és semelyikünké. (Jaj, kit ismerek a Névmutatóból? Anyám alszik, őt most nem tudom megkérdezni. De, nem értem. Ők, anyám és O. I. mióta ismerik egymást? Föl kéne már ébresztenem – mit művel vele az a férfi?! Most mi lesz velem? De hogy ébresszem föl, ha ott fekszik mellette *az*, éberem? Altassam el, hogy anyámat óvatosan fölkelthessem, és végre eltűnjünk innen... Szóval, csak szép sorrendben: Sztálin, Czinka Panna, Ocskay brigadéros, Illyés, Mikszáth, Dalí, R. Radiguet, Celan, Esterházy Péter, Weöres Sándor. Jó. – Nem ismerem őket – mondja anyám. Aztán: végig a helyneveken és a műcímeiken... És ekkor, végül adódik még egy következtetés: a valóban teljességre törekvő Névmutatóból kimarad az *utolsó* versben szereplő Tömörkény és Merton-könyv, ott, ahol O. I. a halála „utánra” emlékezik majd. Ezért marad ki? Ha a Névmutató lefedi az emlékezést, hogy kiismerjük magunkat benne, akkor itt már nem tud segíteni? Ezzel ez az „emlék” kilóg az emlékezés „egészből”? Ide már nem követi a Névmutató az emlékezést?)

A *Sétában* már az apa emlékezik a fiának, bemutatja, körbejárja üres alapját, de a sétával

felépül egy „ház” – ott, ahol az emlékező sem megőrizni nem tudja az egykori eredetet úgy, ahogy az ősök tették, sem elveszteni. Ahogy az *Angolban* hazatelepülnek az emigrált szajlaiak, mert nem sikerült új alapot teremteniük, olyan az emlékező helyzete is: a két – mondjuk, a *Telepesek* és a *Maruzs Pesta* által kijelölt – alap „közé” szorul – és neki *ebben* kell alapot leraknia. A fiának ez lesz apai alap.

És az apákat illik elásni, a földbe mint eredetbe visszailleszteni – a katasztrófa ott *kezdődik*, amikor az eltűnni, az eredetével már egygyéválni készült, az abba beleolvadót elmozdítják onnan – ez történik a sír-motívumú versek szétszórt linearitásában (a ciklus elején a *Katonasírok* és *A Kishalom tetejének elhordása*, közepén a *Pép*, és a végén *Az idegenben nyugvókhoz*). Az emlékezés maga „elé” emlékezik, erre az egykori öntudatlan, halálos veszélyre – amivel akkor szembesül, amikor már túl van rajta. De *emellett* az „emlékek” eredetként itt is visszavesznek az emlékezés jelentésadásából, ahol az ősök elföldelése és a sírok gondozása lenne a megőrző emlékezés, elhanyagolásuk, kiásásuk pedig a felejtés metaforája – a *Kishalomban* a csontok, koponyák, a *Pépben* a fölbomlott, cseppfolyóssá rohadt test nagyon is konkrétak, materiálisak, kézzelfoghatók... Az *Elmulásunk menetrendje* előre föloldja, magába olvasztja a záróvers, *Az idegenben nyugvókhoz* katasztrófáját – azt „előre” visszailleszti az eredetbe, úgy, hogy még lezárulása „előtt” mellette áll. Igen: ez a linearitás úgy zárul le, hogy az *Elmulásunk menetrendje* a végpont „előtt” amellé helyezkedik. Az „emlékezet” itt végképp nem megőrző, mert eredete a teljes, nyomtalan eltűnés.

– Folytasd.

A nemiség-nemzés motívuma mentén egy lehető legrövidebb egységű linearitás jelenik meg, talán csak *nyoma* annak, két emlék egymás után: a *Fecskében* a gyerekek nem sikerül a rejtőzésben magához nyúlnia (az önkielégítés mint nem nemző nemi cselekedet), de amíg a gyerek *még* nem nemzőképes, addig az utána álló (*ennek* az öntudatlan gyerekek a szemével láttatott) *Csődörös* alakja felnőttként sem az: a csődörös fedeztet, de ő maga nem-e – mert épp a fedeztetés *miatt* lehetetlenül el a házassátele, az istállóban lakik, az asszonyát is ott tartja stb.

Mégis, a harmadik ciklus emlékezését leginkább az egy tárgyat, eszközt definiáló emlékezesek határozzák meg, ezek tagolják (*Kapca, Nyári-*

konyha, Kender, Fecske, Mocsolya, Traktor, Pép, Grenya, Cigaretta, Fű, Putyóka, Nyárs, Bitó, Gyalu, Borda). Ennek az emlékezésnek az ilyen szerveződése előkészíti későbbi ciklusokéit (a negyedikét, ami csak személyek, vagy a hatodikét, ami helyszínek mentén halad), de azzal, hogy beleilellesztett lineáris történetébe, vagy hogy felépítésében, nyitásában-zárásában hasonló, azzal visszautal a korábbi ciklusokra. Az „összes” emlékezés ilyen megszüntetve-megőrző a többihez képest, és megszüntetve-megőrzése, annak mikéntje teszi azzá, ami.

A *Nyárkonyhában* vagy a *Tavasban* különösen látszik, mennyire nem mérhető a Szajla-versek olyan „klasszikus” esztétikai minőségekkel, stílusregiszterekkel, mint „tragikus”, „elégikus”, „groteszk” vagy „ironikus”. Már-már mozdulatlanul kijelentők, állítók. Ez a mozdulatlan-monoton működés, valami ősi létrend magától értetődése, messze túl van a személyesen. Ezért nem válik például tragikusá a *Tavasban*, hogy házasságtörésért agyonütnek egy nőt... Nincs középpont: széttagolt, időtlen történet.

A *Kapcában* az emlékezés rejtett öntörvényűsége, kulcsai, ahogy az adott emlékbeli alakra annak egy tárgya, holmija alapján emlékezik („az egész emberből csak arra a kapcára emlékszem”). Mert: mi hagyott ebben olyan mély nyomot az emlékezőben, mitől „kitüntetettebb” ez a pont, mivel szembesült akkor az a gyerek? Az emlékezés ezért és így „törédékes” – pontról-pontra elmondja, mi történt akkor, amikor a kapcával találkozott, mi az a történet, amitől az emlékezőnek a kapca Compó Pesta jelévé válhat. Ennek a „jelnek” az eredetére emlékezik.

A *Fű* ebből az emlékezésből ékelődik a két *Maruzs*-vers közé, ezzel szakítja meg az ottani egymásutánt, és a fű motívumában éppen családnak, működésnek megszakadásáról beszél, amit halálnál nagyobb bajnak tart. Az emlékező innen sajátítja el a maga eredetét: nézi, alapja hogyan kettős (az anya fűpárti, az apa nem). Az emlékező ezért (lehet) se megőrző, se elvesztő?

Ami a *Földterületben* túlrészletező, hiperrealista, eltárgyasító-pontos leírás volt, az itt pontról-pontra a *Szajla* monotóniája. Ezért lehet ez a korábbi *mellé* helyezett eredete. Ezek a versek leginkább egy sajátos lélegzésű, tördelésű mondatból állnak, a sorhosszak szélsőségesen ingadoznak: a hosszú sorok mintegy kitarthatják a hangot, addig nem lesz belőlük más sor, amíg el nem mondták hiánytalanul, „egészeben” azt, amit az emlékező lát. (Mi történik

egy ilyen hosszú sor alatt az idővel?) Mintha teret nyitnának, elbújni, beköltözni. (A *Gyaluban*: „a bőrből kilépő zsiradék, izzadság, esetleg enyvszennyeződés itt színezte el, pácolta legjobban, / és valósággal védőréteggel vonta be a fát” – mintha itt e hosszú sorok óvnák a „gyalu”-t, azokban elrejtőzhet – a használat óvja, ahogy az emlékezetében, emlékezetével használja. Az emlékező a tárgyi emléket óvja, a tárgy pedig a használat, mert eredete elsajátításához ottáll.) – Ezeknek a szövegeknek van egyfajta jó értelemben vett széttagoltsága, elnyújtottsága, amivel úgy mondják pontról-pontra ugyanazt, hogy nem egy középpontot járnak körül. Az emlékezés „tárgya” megvan ugyan, de nem centrális magként. A *Kenderben* a kenderrel való foglalatosság tagolja az időt, az idő erre a működésre csak hasonlít: „az egyes részfolyamatok egymásutánja nap-tárként jelezte az évszakokat, mutatta az idő múlását”. A ciklus végén, ettől távol a *Bitó* újrírja, „kidolgozza” a *Kender* egy részletét. Ez a *Kender* „változó pontja”? Hogyan illeszkedik bele a *Bitó*? Az emlékezés ráközelít a *Kender* egy pontjára, és egy más emlékezéssel, más környezetben fölmutatja. Egy kurzívval kiemelt önyelvi szavát magyarázza meg, – ezért? – a „bitó” nem is kerül be a Szómagyarázatba. De egy emlékezés máshogy definiálja az önyelvi kifejezést: emlékezőről emlékezőre fordítja. A Szómagyarázat nem emlékezés, nincs kiszolgáltatva, alávetve annak. (De – így – a Szómagyarázatban lefordított szajlai szavak a magyarázatukkal illeszkednek az emlékezésbe?)

A záróversek közt a *Borda* már az utolsó, hetedik-nyolcadik ciklusok rövid, rezignáns szemlélődő, haikuszerű verseit előlegzi (itt megjelenik ez a „későbbi” emlékezés, mintha onnan lenne ideillesztve), egy kép a kijelentés és a jelenidő mozdulatlanságában.

A negyedik ciklus (*Az öregek látogatása*) emlékezése másképp szerveződik, csak személyeket, múltbelieket, öregeket helyez egymás mellé, nincs egy központi alak, „főszereplő” (mint a következő ciklusban a nagyapa), akit körüljárna. Egyetlen időbelisége ennek az emlékezésnek, hogy az öregekről szól, múltbeliekről – de közöttük nem állít föl sorrendet, egymásutánt: ebben a múltban egymás *mellé* vannak az öregek. Ezt az emlékezést nem lehet „megszakítani”, mert nincs folyamat, egymásután, ami felfüggeszthető lenne. (Bár ezt az

emlékezést is tagolja – de nem: megszakítja – az a már címében és elhelyezkedésében is hasonló 3 vers, *Az öregek távoztása*, *Az öregek faggatása* és *Az öregek látogatása*, amelyek felrajzolnak egy lineáris ívet: az öregek alászállnak a sírba, az ittmaradók kérik-kérdezik őket, végül az öregek előjönnek a föld alól, segíteni. Ez a 3 versnyi linearitás mintegy befűződik ebbe a mellérendelő, egymás mellé helyeződ emlékezésbe.)

A *Vahalszik sógor* hasonló a második és harmadik ciklusok nyitóverseihez, mégsem nyitóvers: ez a ciklus ezzel emlékezik rájuk. Talán már csak nyoma azoknak az emlékezéseknek, azok tehetetlensége... Mintha ez a „kezdet” azok emléke lenne – azok felől közelítve ennek olvasásakor azt várjuk, hogy ez egy olyan vagy azokhoz hasonló emlékezést indít be. De a ciklusnak ez a pontja ugyanolyan melléhelyezett, mint a többi, nem kitüntetettebb, nem kezdőpont. Különözése a helyzetében van, nyilván nem véletlenül áll elől: történetesen épp hasonló lehet az előző ciklusok nyitódarbjainak.

A negyedik ciklus öregjei biztosak, erősek, önazonosak, alapokként tudnak állni – talán az egy *Tijjikék* kivételével nem jelenik meg olyan, az emlékezést visszamenőlegesen veszélyeztető hanyatlás, mint korábban. Az öregek hozzásegítik az emlékezőt az eredete eljáratásához, az eredetet hozzáférhetővé teszik, úgy, hogy mellette állnak. Az emlékezés erre, az emlékezés lehetővé tételére emlékezik, ezt „megalkotja”. – Széttagoltan, a többi öreg, az öregek közt elhelyezve, mégis egy tömbben vannak Oravecz vérszerinti rokonai (*Siroki nagyanya*, *Szüle*, *Rozi nene*, *Zalavári*, *Tijjikék*, *Alács sógor*). Rozi nene és Alács sógor például egy pár, oldalági rokonság, külön emlékből szerepelnek, de „közben” mégis megjelennek egymáséiban, kiszolgáltatva a másikról szóló emlékezésnek. Illeszkednek-e egymáshoz? Ezek az egymásra utalt, egymást átíró emlékek mutatják, sejtetik a két család rejtett egyet nem értését, e házasság hasadtságát stb. – Az öregek úgy beszélnek az eredetet jelentő két hiányzó nagyapáról, mintha élneek vagy jelen lennének, így az anyairól a *Siroki nagyanya*, a következő ciklus beszélgetését mellőle megalapozón az apairól az *Árva Pista bácsi*. Az eredet „helyreállításával”, a nagyapa emlegetésével *Árva Pista bácsi* lesz a gyerek „nagyapja”.

Gyakran azzal „zárul” az emlékezés, hogy efelé elkanyarodik, és a mellette, a vágy által párhuzamosan megvalósított emlékezésbe torkollik. A *Gábor bácsiban* nem a nagyapánál, ha-

nem az apánál hajlik el melléhelyezett, alternatív „jelenébe”. A *Siroki nagyanyában*, a *Szüle*-ben vagy az *Alács sógorban*, ahol az emlékező nem volt, nem lehetett jelen az emlékbeli halálánál, végpontjánál, ott hozzáférhetővé teszi azt a maga számára: mellette folytatja. Elképzeletli, megkísérli megalkotni, hogy – emlékezhessen rá. A *Josi bácsi*, ami újírja a második ciklus *Látogatók*-ját, még különösebb és rejtélyesebb ennél, mert az emlékező ott nagyon is jelen volt (van) az öreg halálánál – de ahogy emlékszik arra, az különbözik az emlékezésen kívüli tényről... De lehet itt bármi emlékezésen, nyelven kívül? Igen – hát még mindig nem érti senki?! Olyannyira, hogy az „érvényesebb”, mint az emlékezés: mert az emlékezésen kívüliek itt az emlékbeli öreg leszámítottai, ezért nekik a mitikus emlékezet szerint – aminek a vérségi kötelék kézzelfogható, biológiai *valósága* számít – jobban eredetük az öreg, mint az emlékezőnek. A rejtély az, hogy ebben a két egymás melletti történésben van „közös”.

„utolsó találkozásom is így esett veled,  
egy gyönyörű, napsütéses koranyári  
\vasárnapdélelőtt arra lettem figyelmes  
\az udvarunkról,  
hogya legfiatalabb fia talicskán tolja el a  
\házunk előtt,  
és ültében olyan furcsán előrebukik a feje,  
és kérdésemre,  
hogya mi történt az apjával,  
azt felelte,  
hogya összeesett a kocsmalépcsőn, és meghalt,  
  
de az is lehet,  
hogya képzeletem szülte e szép halált,  
mert a család váltig állítja,  
hogya párttitkár fiának udvara volt a  
\szomorú esemény színhelye,  
és kivételesen nem ivott,  
viszont tény,  
hogya talicskán szállították haza”  
(Josi bácsi)

Az emlékezés előadja a maga verzióját az öreg haláláról – és ezzel, hogy *változóvá* teszi az emlékbeli, az emlék végpontját, a magáét a végpont *mellé* (és nem után!) helyezi. Ettől lesz lezáratlan, vagy: nyitottsággal lezárt, az emlékezés haladhat pontról-pontra. Azzal, hogy az emlékbelinek másik végpontját mellette az emlékezés adja, azzal tagolja szét igazán is emléket: nem egyszerűen különféle, időben is

szétszórt történeteket helyez centrumtalanul egymás mellé, hanem a zárlatban egy esetnek, a végpontnak két változatát. Az emlék a linearitásból úgy lép „ki”, hogy „előtte” mellé áll.

A ciklus egyes egyedülálló női, a *Siket Fániban*, a *Compó Annusban*, de kiváltképp a *Mór Mari nenében* nem felmenői vagy távoli rokonai az emlékezőnek, sőt az ismeretlenből jönnek, és csak rövid időre részei az ő személyes idejének – mégis az emlékezés lehetőségeként állnak. Egy olyan valakiként, akire emlékezni lehet, akinél az megvalósulhat. – Mintha Mór Mari nene „azért” lépett volna be az emlékező idejébe, hogy az emlékezés egy alapja lehessen – és nem is tesz mást: ezután, még mindig az emlékezés ideje „előtt”, el is tűnik abból. De az emlékezésért odaállt, oda beleállt. Mór Mari nene emléke eltűnésében van. A *Katyi nenében* már az emlékezés tűnik el:

„közel hajolok a füléhez,  
és úgy ismétlem a nevem,  
de csak rázza foltos fejét,  
és nem lel emlékezetében,  
fogalma sincs, ki vagyok,  
és talán azt se tudja már, hogy ő kicsoda”

(Katyi nene)

\*

A *Beszélgetések nagyapámmal* ciklus versei nagyobb, összefüggőbb sorokat alkotnak, mint a többi ciklusban, „emlékezőjük” szerint különülnek el: a térben és időben széttagolt, de a nagyapának az alap újra-elhelyezésére tett sikertelen kísérletét végigkövető *Nagyapám...* sorozatban a nagyapa, a *Beszélgetések nagyapámmal*ban a nagyapát újra és újra mellette elhelyezőn az unoka a beszélő. Már a címük alapján is közvetlenebbül kapcsolódnak egymáshoz, és szövegepük, tördelésük is egységesen más. (Az *Egybegyűjtött versekben* a *Nagyapa*-versek még – a *Földterület* vagy az 1972. szeptember prózaverseihez hasonlóan – sorkizártan voltak szedve, itt be lettek tördelve: eltolódnak a vers felé.)

Itt a cikluscímadó nem vers, hanem verssorozat. A *Beszélgetések nagyapámmal* sorozat darabjainak mindnek ugyanaz a címe, csak az alcímük más: *Első beszélgetés*, *Második beszélgetés* stb. Nem úgy, mint a korábbi, címben jelzett verssorozat: az első ciklus számozott versei címükben voltak elkülönítve és ott is számmal (hiszen itt is adhatott volna úgy címet *Oravec*, hogy: *Beszélgetések nagyapámmal I, II,*

*III...* vagy legalábbis: *Első beszélgetés nagyapámmal*, *Második...* stb.), azoknak széttagoltabb is volt az emlékezésük, változó a beszélgetésük helyzetük. Az egy, közös címmel a *Beszélgetés*-versek egy valaminek a részei? Ahogy – emlékeznek? – a kötet verseinek korábbi, folyóiratbeli közlésénél mindig a *Szajla* volt a cím, alcím a *Verstanulmányok*, és csak utánuk következett a vers saját címe. Igaz, a *Szajla* nem állt ott minden egyes vers fölött... de csak azért, mert mint *Szajla*-verseket nem volt *miben* szétszórni, ezért nem is kellett külön jelölni. Így, az egyes verseknek nem *Szajla* a címe, csak az összességüknek, együtt. De itt mintha egy kisebb, körülhatárolt egység, ciklus lenne szétszórva a ciklusban – mégis az adja ennek a címét... A *Beszélgetés*-verseknek az adja a címüket, azért kell külön, minden egyes versnél jelölni a hovatartozásukat, mert van *miben* őket szétszórni – de annak is, *amiben* szét lehet tagolni, annak is ez adja a címét. A *Beszélgetések* sorozat a ciklusban lehet maga, hogy szórtan van (a ciklusok a kötetben nem így, elszórtan, hanem tömbökben vannak), a ciklus pedig töle nyeri el a nevét.

A *Nagyapám...* sorozatban az idő is széttagolt ugyan, leginkább valami alap ellehetetlenülése, elhelyezkedés kudarca körüli (Szajla elhagyása, majd Kanadában a családé, végül a család visszatelepülése), az „emlékezés” beszédhelyzete mégis inkább a terétől függ: egyedül az első, a *Nagyapám úgy dönt, hogy végleg kivándorol* „hangzik el” Szajlán, egyedül ez monológ, és nem egy hosszán indázó mondatból áll, mint a többi, hanem sok rövidből. A kivándorlás, az alap újra-elhelyezésére tett kísérlet utániak beszédek lesznek a nagyanyához vagy az apához, olyan „dialógusok”, ahol csak az egyik felet hallani. (A monológ beszédhelyzetét majd a nagyapának a Mindenhatóhoz intézett két beszéde, ennek az ívnek leszakadó, elkülönülő „végpontjai” folytatják, visszamenőlegesen.) A ciklus és a sorozat azzal kezdődik, hogy a nagyapa elhatározza, *végleg* kivándorol, más emlékezés felől, mellőle, a későbbi *Oravec Péter*ből tudjuk meg, hogy a pontos dátuma ennek 1924, és megint máshonnan, a *Hazából*, hogy ez a nagyapa harmadszori próbálkozása. Az emlékező eredete elsajátításánál ennyire közeli, hogy belehallgat a nagyapja monológjába, ide elvezető *emlékezésébe*.

Az ezt követő *Szólló* úgy szakítja meg mindjárt a „kezdétén” a sort, hogy a maga eltérő emlékezésével az ott előkészített végpontot

amellé helyezi. A nagyapát látjuk kívülről, amint éppen elhagyja Szajlát, később a nagyapa fél, hogy csak *erre*, az elhagyás pillanatára fog emlékezni – de nem: mégis, mellette a *Szajla* működésére, megállított idejére. Az emlékező úgy alkotja meg a nagyapa emlékezését, hogy az a megtörtént végpont mellé helyezi a magáét, ezért nem egy *pontban*, a végpontban, hanem a pontról-pontra melléhelyezésben fog emlékezni Szajlára. Ez a pontról-pontra lesz a „végpont”, az eredetből, múltból utolsónak maradt „pont”.

Az egykori szajlai nyelv keveredik elsajátított idegenjével, angoljával, de a nyelv-önnyelv viszonya már megfordul, és az idegenben elhelyezkedő emlékezéssel mintegy inverze lesz az eddigieknek: a közeg, amiben a szajliai magánnyelvre áll, megváltozik, angol környezetben beszélnek magyarul, az lesz a nagyapa, nagyanya, apa különnyelve – pontosabban: az angolban a *szajlai* lesz a magyar, mert nincs más magyar nyelv, amihez képest szajlai lehetne. A szajlai magánnyelv ingázik a „két” nyelv között – és ebben rakja le a maga alapját. Mindkét nyelvé és egyiké sem.

A *Nagyapám elhagyja nagyanyámat* után a *Nagyapám megneszeli, hogy nagyanyám haza készül* című beszédben a nagyapa fölveti, hogy a nagyanya inkább költözzön össze más férfival, de ne települjön haza – az eredetét elsajátító emlékező ismét a párhuzamos történés lehetőségének veszélyére emlékezik, ami „megelőzi” őt, bár az emlékező egyik alapja már megvan: az apa már megszületett – de ekkor a nagyanya és vele az apa is kinnmaradt volna, és az emlékező nem az lenne, ami. A nagyanya megmenti a családot, visszaállítja az eredetbe? Csak az utód, az *emlékezés* felől tekinthető ez mentésnek és megőrzésnek – a nagyanya döntése ezzel nem „jobb”, mint a nagyapáé, egyszerűen az emlékező azt látja, hogy a nagyanya amellet az eredet mellett dönt, amiből később ő, az emlékező lesz. Ha így, maga „el” emlékezik, annak egykori halálos lehetőségére, hogy meg sem születik, az a veszély *nem* tragikus vagy katasztrofikus: az a mellette álló másik csupán nem ő lenne. Mert: ha az a valaki más valósulna meg, akkor nem lenne az az emlékező, ahonnan ez tragikus lehetne. (Épp ez juttatja nyugvópontra a *Kiengesztelés egy haloit* iránt emlékezését, ahol a mi Oraveczünk azért kénytelen megbocsátani a nagyanyának azt, hogy fiával hazaköltözött, mert később maga sem tudott kinnmaradni, azért látja be, hogy nagyanyját meghatározta az eredete, mert őt is meghatározta – talán épp a nagyanya által.)

Máshonnan az *Ötödik beszélgetés* és máshonnan a *Befejezetlen jövő* megkísérli fölvezetni az én mellé helyezett történetét – mi lenne most, ha –, leltárba szedik ezt a „fiktív” valóságot, ami azért nem csupán fiktív, mert ez *lehetséges* történés, ami elsajátított eredetével mintegy a valódi, a megtörtént mellett áll. De ez úgy lehetőség, hogy az emlékező „előtt” áll mellette, és az emlékezés a „megvalósulhatott volna” eredetéből folytatja – azzal, hogy emlékezik rá. De az emlékezésben ez mégsem egy befejezett *múlt*, nem a „lehetett volna, de már nem lehet” nosztalgiaja. Az emlékezés ugyanis ennek egykori lehetőségét mutatja föl – de nem úgy és nem azért, hogy az megvalósítható, megvalósítandó lenne. – De az én *erre*, mellérendelt történetére hogyan emlékezhet? Ahogy a második ciklus *Baji Pestájában*, úgy itt az *Ötödik beszélgetésben*: onnan nem emlékezne ide – nem emlékszik. Mert ott, az nem az emlékező, nincs *ilyen* emlékezés: vagy nem hagy ilyet, vagy nincs szüksége rá. De innen hogyan emlékezhet arra? Csak úgy, ha van bennük közös. De ha az nem emlékszik *erre*, akkor kettejükben csak *innen* van közös.

*„aztán megszületek én,  
illetve nem egészen én,  
hiszen más lett volna az anyám (...)  
csak a gazdálkodásnak élek,  
vagy ha mégis írok és tanítok valahol,  
már szellemi rangom van (...)  
a magyar irodalomról nem sokat tudok,  
ellenben tervezem,  
hogy egyszer Magyarországra látogatok,  
és megnézem magamnak az óhazát,  
melyről olyan sokat meséltetek,  
de mindig közbenjöv valami,  
és el kell halasztanom az utazást”*

(Beszélgetések nagyapámmal. Ötödik beszélgetés)

O. I.-ben és bennem is csak *felőlem* van közös, mert csak én látom őt. Ezt ne feledje.

A *Nagyapám beszéde a Mindenhatóhoz* és a *Nagyapám újabb beszéde a Mindenhatóhoz* még kiélezettebben hajtják végre az eredet előállítását: itt már az üresen álló alapjával magára maradt nagyapa monológiára emlékezik – ezek ebből, „végpontjukból” készítik elő a vele való beszélgetéseket, ahogy azok mellé helyezkednek, így „folytatják”, mellőle megnyitják, vagy: lezáratlanná teszik a nagyapa történetét. Az emlékezés ezzel, hogy melléhelyezkedik, visszaállítja, újra elhelyezi az eredetbe.

Mellé. – Az első beszédben a nagyapa haza akar jönni, itthon szeretne meghalni és eltemetve lenni, ezt kéri, az újabb beszédben már *ezt sem*. Csak néhány órát itthon, mozdulatlanul járni-kelni. (Ez lesz majd az emlékező jelenidejű igénye a hetedik-nyolcadik ciklusokban, ez a mozdulatlan szemlélődés. Az összes *Nagyapa*-vers jelenidőben beszél.)

A Szajla-versek, egyáltalán: az életmű versei hogyan újítják meg, módosítják, hogyan emlékeznek a (magyar) vershagyomány egyes pontjaira? Hogyan emlékeznek, mondjuk, ezek vagy a *Beszélgetések* a himnusz, könyörgés, ima, gyónás műfajára? A Szajla-lira úgy van a magyar vershagyomány és minden más mitológia felejtése „után”, hogy eredete – amelletti. (A *Szajla: töredékpótlásban* például az emlékező ükapja éppen párhuzamosan van a 48-as szabadságharcra és Petőfivel, és nem tud rólok. Ez az emlékezés, ez a líra innen, mondjuk Petőfi *mellől* kapja alapenergiáit.) Ez a felejtés semmi más, mint mellé emlékezés!...

A ciklus második felét uraló *Beszélgetések nagyapámmal* sorozat már nem így jár be egy egymásutánt, széttagolt mellérendelésében nemcsak a nagyapa életének linearitása jelenik meg, hanem párhuzamosan az emlékező is. (És hát: honnan máshonnan tudná elsajátítani az emlékező a nem ismert, meg nem ismerhetett eredetét, ha nem magából? A *Hatodik beszélgetés* így indul: „Ha olyan voltál, Steve, / mint amilyen én vagyok, / akkor tudom, milyen voltál”. De nem! Elegendem van már ebből a másban, másból való önmeghatározásból!) Az *Első beszélgetés*ben gyerek, a *Negyedik*ben már érett férfi, aki ír (Oravecz itt, vagy az *Ötödik beszélgetés*ben, vagy a második ciklus *Dédnagyapámhoz* című versében az erős eredet felől is a hanyatlás jelének látja az írást mint létformát, vagy legalábbis azt, ahogy ezt tette, teszi) – és mindezt, az eddigieket a sorozat „közepén” az *Ötödik beszélgetés* az én mellé helyezett, párhuzamos történetében foglalja össze! A *Hatodik beszélgetés*ben és a *Hetedik*ben már egy öregedő emlékező kérdezi halott ősét annak „múltjáról”, az öregedésről és halálról. A *Hetedik*ben pontosan meghatározott az életkor, amire kíváncsi: a 49. év – talán O. I. is 49 éves volt, amikor ezt írta, és ez az emlékezés idejét is behatárolja, de nem szövegkeltezésből, hanem magából az emlékből – ez és a *Nyolcadik beszélgetés*, ahogy megemlíti az első kilátogatás dátumát, előkészítik a záróvers, a *Windsori temetőben* különös keltezését.

• Az emlékezés a „fiktív”, melléhelyezett törté-

ténetét is folytatja, tovább viszi, de nem ugyanazt, hanem – mellette, a *Befejezetlen jövőben* egy másmit: ott például nincs szó arról, hogy az az emlékező mellé helyezett írta... Az *Ötödik beszélgetés*ben, a *Beszélgetések*en „belül” megindul az én mellérendelt története, a *Befejezetlen jövő* mellette folytatja – de a sorozat lezárulása „előtt”, és úgy, hogy nem része annak. A *Beszélgetések*nek a versei címe, alcíme által lehetővé tett széttagoltsága nélkül mindez nem lenne látható. (Az *Egybegyűjtött versek* közléséből is kitűnik, hogy számolásuk, sorrendjük nem esetleges: ott négy beszélgetés szerepel, a *Második*, *Harmadik*, *Negyedik* és *Hatodik*, de már ott is ezekkel a címeikkel – lehet, hogy már akkor megvolt az összes, de Oravecz csak ezeket közölte, mégis helyüket, elhelyezkedésüket fontosnak tartotta, mert nem számolta újra őket *Első*nek, *Második*nak stb.)

A nagyapa mellőle elsajátítása már szorosabb, mint a negyedik ciklusban volt: itt a nagyapa melléhelyezett, párhuzamos változataival *vérségi* kapcsolatban áll – a fivéreivel. Mindegyik fiú kivándorol, a Ferenc és a Péter hazajönnek, a nagyapa és a György nem. Az emlékezés az eredete előállításánál a „közös” pontokon halad a nagyapa és mellérendelt történetei közt. Az *Uncle George*-ban melléhelyezett végpontja felől, abból, ahogy a kinti rokonok elmesélik, a nagyapa hogyan jelent meg a György temetésén, az *Oravecz Péterben* a hazatelepült Péter emlékezéséből sajátíthatja el a nagyapa „emlékét”. (A *Nagyapám újabb beszélgetés*ben a nagyapa kinti, akkori emlékezése említi, hogy az itthoniak, a család elítélik őt, nem akarják, hogy hazajöjjön – mégis, épp ennek kapcsán látszik majd, az erre mellőle emlékező mitikus emlékezet mennyire *nem* moralizáló, legalábbis nem kell annak lennie: az *Uncle George*-ban arra emlékezik, hogy a család, ahonnan az emlékező a morálját kapja, a kivándorolttal szemben nem „igazságos”. Ezt a moralizáló emlékezést függeszti fel többek közt az *Első beszélgetés*, a *Második*, a *Kiengesztelődés egy halott iránt* vagy a *Haza*.) A *Dzsimben* már leszármazását módosítja mellé helyezett múltja, ahogy emlékezik rá:

„Nagyapám testvérében, Ferenc bátyámban,  
ki élete végéig angollal keverte a magyart,  
sajátos időzavart idézett elő a hazatelepülés (...)

mindíg összetévesztett apámmal”

(Dzsim)



Ezt az eredetben elhelyezkedést és azzal eggyéválást olyan emlékezéssel hajtja végre a különösen szép *Apám fizikakönyve* és *Donna June Ewing fényképe*, ami az apát, az eredetet annak idegenből hozott tárgyaiból, tárgyi emlékeiből rakja össze. Az *Apám fizikakönyvében* arra emlékezik, ahogy még gyerekként, nyelv nélkül forgatja az apja könyvét, „olvassa”, és elhelyezi magát benne, az apjaként, az apa hazatelepülése „előtti” idegen alapjába: az apa kézírását utánozva beleír annak írásába, beleírja a *nevét* az apja egykori, idegenbeli barátainak, ismerőseinek neve közé. Itt található annak a Donna June Ewingnak a neve is, akiről ez az eredetét mellőle előállító emlékezés fölveti, hogy azonos az apa egy fényképén látható ismeretlen lánnyal. És ezután ezt az emlékezés a *Donna June Ewing fényképében* már címével is *tényként* kezeli. Az emlékező a maga eredete „előttre” emlékezik, arra, aki az eredete „előtt” emellett áll – lehetőségként. De amíg az anya felől a Baji Pesta az emlékező fiú személyes idejében elérhető volt, addig az apa felől Donna June-ra megtörtént eredete „előttiként” emlékezik, azt megalkotja. A *Donna June Ewing fényképében* ebbe, az általa megalkotott, őt mellette előző eredetének jelenébe lép be: a lány, a meg nem valósult anya alakjának leírása egyszerre fényképszerűen elszemélytelenítő pontos, és egyszerre olyan érzéki-erotikus, hogy az emlékező már-már úgy nézi, úgy emlékezik rá, mint az apja nézhette...

Kettőjük közé ékelődik a *Haza*, és a harmadik ciklus Maruzs-történetét, ahol az emlékezés nem követte a névtelen kisleányt az új alapba illesztése „utánra”, mellette folytatja. Ez az emlékezés onnan mutatja meg, de ez az új alap nem az egykori utáni, hanem – mert alap – melletti. A *Maruzs Pesta* emlékezése ezt nem: nem tudta követni, hanem: nem kellett követnie, nem volt szüksége rá. (De a fiú továbbra is névtelen marad.)

A ciklus záróverse, a *Windsori temetőben* alatt a keltezés talán azt az időpontot jelzi, amikor a nagyapa végre hazatér, azzal, hogy leszármazottja odamegy, meglátogatja őt az idegenben. De az unoka, Oravec I. azért megy oda, hogy legvégül kimondja: „most végleg elbocsájt a haza” – *erre* a mostra utal a dátum. A nagyapa ideje valójában itt ér véget. Mert idáig tartott, hogy végre – elbocsássák. Ez úgy hazatérés, hogy végleg elszakad otthonról: az emlékező végleg elhelyezi eredetét az idegenben (amit a nagyapa maga nem tudott megtenni). De, és most ügyetlen kérdés

következik, *mire* vonatkozik a dátum: arra, amikor Oravec I. ottjárt, vagy arra, amikor ezt megírta? Ugyanis ez a dátum a többihez képest még pontosabb: 1992. június, de egy látogatás keltezéséhez, ami egy nap történik, még mindig nem eléggé. Mert: ha szűkebbre vonja, egy éven belül pontosítja a dátumot, akkor miért nem teszi ezt meg még jobban, *napra* pontosan? Ha a dátum arra vonatkozik, amikor ottjárt, akkor inkább az „emlék”, emlékezés része, ha a megírására, akkor viszont magát a szöveget, az emlékezést keltezi. – Azt hiszem, ez a többitől eltérő keltezés e kettő „között” van. – Hasonlóan a *Héj*-vers idézésével: az „emlékező” ott kitalálta, elképzelte, fiktíven megalkotta a nagyapa sírját, most valóban látja, amellet. Igen, igen: valahogy a nyelv mellett van ez – hát nem?!

\*

A hatodik ciklus, a *Dregoly* minden verse egy helyet, térbeli pontot jár körül, ezek leginkább nem Szajlán vannak, hanem a határában vagy a szomszédos településeken. De a ciklus úgy térképezi föl terét, hogy az egyes földdarabok nem állnak össze *egy* összefüggő földdé. Emlékezése nem egy hiányos vagy összeilleszthetetlen, önmagát felfüggesztő-kioltó térképet rajzol: pontjai nem „érintkeznek” lineárisan vagy térbelileg egymást határolva. Emlékezése – értsék meg – egymás mellé teríti pontjait – de nem úgy, hogy azok határosak lennének egymással, és így másságukkal meghatároznák, behatárolnák a mellettük levőt, és így illeszkednének. Nem. Pontról-pontra egymás *mellé* helyezi pontjait, és ez a pont mindig ugyanaz. (De ha ugyanaz, akkor az egyszerűen „az”, nem? De a *Szajla* működésében nincs különbség „egy” és „az” között, ez a pont mindig: egy ugyanaz.)

Ezek a helyek nem pontjai, középpontjai az „emlékeknek” – ahogy nekik sem középpontjuk a falu –, hanem pontról-pontra működésük. Egy középpontból lehet csak lineárisan, egymás után elhelyezni a helyeket, és így összekötni, egy útra fölfúzni őket: ilyen is megjelenik a ciklusban, és ekkor a szövegek is közvetlenül egymás után állnak, de csak nyomokban, kis egységekben és mindvégig ez emlékezés „széttagoló” mellérendelésében: ettől a centrumtól távolodva következik a *Recski Határ* után a *Vágás*, a *Kis-hegy* után a *Darnó-tető*, a *Rossz Tarna-partról tűnik fel a Kis Híd*, *Nagy Híd*, a *Darnó-alji út* pedig a *Siroki kúthoz* vezet el. De a *Kiskútót* követő *Dregoly*nak már

úgy „folytatása” az *Erdő*, hogy az útnak a „végpontjaként” amellé helyezi magát.

Az emlékezés bejárja ezeket az utakat, csapásokat, zezzugokat – és az emlékbeli élete nap mint nap működik. A helyeknek az „egymásutánja”, egymásmellettségük már az eredet működésének útjai, működtetik az alapot, ahogy járva vannak. Az emlékezés nem egyszerűen csak részleteket mutat ezekből az utakból, de nem is széttagolja-szétszórja az út pillanatait: egymás mellé helyezi a „pontokat”. Ezeknek az utaknak a végigjárása nem úgy működés, hogy az út valahonnan valahova tartana – végül is, mintha középpontról középpontra haladna. Mintha egy középpont jelenne meg, egy ugyanaz, pontról-pontra.

A család saját földdarabjai, parcellái a falu határán kívül fekszenek, széttagoltan, a „közös” földben elszórva. (A ciklusban egy nagyobb és egy kisebb tömbben helyezkednek el: együtt a *Dolyina*, *Temető Mellett*, *Szagyai*, *Falun Alól*, *Csapás Alja*, *Recski Határ*, *Vágás*, *Hosszúk* és külön *Dregoly*, *Erdő*, *Kalub Alatt*. Ezek a parcellák így, körülbelül két nagyobb területen húzódnak?) A család tagjai nap mint nap végigjárják az utat hozzájuk a faluból, az mégsem lesz közös középpontjuk, nem övezik a Szajlát. Az első ciklusból az *Övezetek*hez hasonlóan közelebb-távolabb vannak a középtől, Szajlától, de a hozzájuk gyaloglás, az emlékezés pontról-pontra amellé helyezi a középpontot: így halad. Mindig aprólékosan, tárgyilagosan leírja helyeit: fekvésüket, domborzatukat, mi övezi őket, mi terem bennük, milyen a *földjük* – a család műveli, gondozza őket, törődnek földjeikkel, azok eleven működésükkel ellátják a családot, és működtetik az emlékezést. – Már a második ciklusban, az *Elégia*-ból megtudjuk, „egyben” mi volt, miből állt a család saját földje: felsorolja a parcellákat a hozzájuk tartozó terményekkel. A saját földeknek ez emlékeik előtt álló leltára? Hiszen egy leltár a felsoroltjai után szokott állni, hogy összefoglalja és lezárja azokat. Ezek a széttagolt, egymás mellé helyezett emlékek „részletezik” az *Elégia* pontjait, mellette? Bár az arra emlékezik, mit természetett a család a maga földjein *utoljára*... Az ott felsorolt termények összevethetők az itteniekkel – így, innen, a „kezdetekből” tudjuk meg a saját parcellák történetét, mi változott mozdulatlan működésükben. Az ezekben az emlékekben meginduló „történeteket” az előtük álló *Elégia* zárja le külön-külön, ahogy elmondja, felsorolja „végpontjaikat”. A saját földek emlékeikkel utólagosan állnak az *Elégia* alapjaként, leltárukat mellőle „előzik”. Az itt jut

nyugvópontra? Visszailesthető ide, emellé? (Az *Elégia* jegyzékéből *Dolyina*, *Falun Alól* és *Erdő* hiányzik, utóbbi kettő talán azért, mert bennük nem természetett a család semmit.)

Az emlékezés egy helyre összegyűjti mindazt, ami neki az adott hellyel kapcsolatos: ezekből áll „össze” az emlékezés, ennek a helynek az „emléke”. Ez lesz a helye az emlékezésben... A hely emléke, az emlék helye. (A szövegek itt lehetnek ikonikusan a helyek? Akár a tördelésükkel, szövegképükkel mutatnak: innentől idáig tartanak, itt húzódnak, ezek között stb.)

A saját földek beleolvadnak-e a „közösbe”, visszaveszi-e őket a föld? A nagyon szép *Gyetzai-kert* egy néhai saját földre emlékezik, ahogy a gyerek elrejtőzésével, a gyerekkor működésével sajátítja el ezt az idegen eredetét, „újra” elhelyezi magát benne, eltűnik, észrevétlenné válik.

A ciklus talán legfontosabb és legösszetettebb versében, a *Dregoly*ban a földterület nem csupán végigköveti a család történetét, eleven működése (a rajta termő, az egykor a nagypapa által ültetett szőlő) már a leszármazást módosítja, materiálisan, genetikailag, és így, innen, mellőle magát az emlékezést is. A szőlő a nagypapa hagyatéka, ebben az organikus-vegetáló eredetben növényi megtestesülése, továbbélése. Mintha maga a nagypapa lenne elföldelve – az alap elhagyása, egyfajta halála „után” ez lesz a nyoma, az emlékezés lehetőségéért. Az unoka O. I. később ezt menti át, eredetének ezt az élő tárgyi emlékét, új alapba, földbe helyezi. – Az emlékező beleolvad, egygyéválik eredetével, az őt megszüntetve megőrzi:

*„Dregoly, Dregoly, Dregoly!*

*Néhai portánktól eltekintve nincs még pontja  
    \ a világnak,  
hova annyira vágynék, mint Dregolyba (...)*

*egygyé váltam Dregollyal,  
megsemmisültem, újjászülettem benne,*

*már többször irtam róla,  
nevének említése nélkül, réges-régen egy verset,  
melynek címe később kötet cím lett”*

(Dregoly)

A *Dregoly* visszamenőlegesen áll a régi vers, az *Egy földterület növénytakarójának változása* alapjaként: ott a sűrű, a gaz (mint szöveg) ezt az alapot növi be. Ott név nélküli a hely – de ez nem megnevezi, hanem „előtte” mellé újra el-

helyezi a nevet. A *Földterületben* van „elfelejtve”, benőve a név. (Ezt, hogy Dregoly működése, a szőlő módosítja, veszélyezteti a leszármasztást, a *Földterületből* újrairja a *Dregoly*, vagyis „előre” mellé helyezkedik, és az ő melléhelyezett emlékezését „zárja le”, absztrahálja, idegeníti el a *Földterület-vers.*) – A *Windsori temetőben* és a *Dregoly* úgy állnak eredetként az általuk idézett korábbi versekhez, hogy emlékezésük konkrétabb, kevésbé stilizált vagy absztrakt és – miért ne? – *valóságosabb*: itt nincs „annyira” kiszolgáltatva nyelvnek, szövegnek az, amit kimond, hanem mintegy mellette van... Hogy is mondjam? Igen: a kimondástól, nyelvtől, emlékezéstől függetlenül ott a valóság, azok *mellé*. Nem tudom, jó-e ez így?

És most jól figyeljen mindenki, mert nem mondom el még egyszer! Mindez nem úgy elhelyezés vagy elsajátítás, hogy egy középponttól távolodva „el” – inkább úgy mondanám: *mellé*... Itt már rég nincsen „nyelvi megelőzöttség”, ez a nyelv nem uralja a beszélőjét, vagy: nem kell, hogy uralja!...

Ez az emlékezés a nyelv mellé-mellé helyezi magát, eredetét, földjét a *neve* mellé. A *Rácfaluban* és a *Vágásban* a hely eredetét, múltját neve, a nyelv őrzi, *mellé* a kollektív, „közös” emlékezet már nem, csak általa, mintha a név létesítené az emlékezést – de emellett a ciklus nyitóversében, a *Tóban* a név úgy őrzi megnevezettje múltját, hogy az emlékezést rá segíti, de mellette nem: helyettesíti. (A *Tóban* – hasonlóan a más-más emlékezésű *Telepesekhez*, *Illyés Gyula Szajlánhoz* vagy az *I'm going back to my hills*hez – az emlékező megalkotja magának az őt „megelőző” eredetének emlékét, a saját idejében, környezetében elhelyezi, és mozog benne, jár-kel.) De az emlékezésnek ezt a név, nyelv mellettiséget legjobban a *Rossz Tarna-part* mutatja:

„korábban ott folyt a Tarna,  
azért hívták így,  
de elkerült onnan (...)

ez régen történt,  
de a néven kívül más is utalt a helycserére”  
(*Rossz Tarna-part*)

Hát ez az! Egy szövegben utalhatna bármi a helycserére a néven, nyelven kívül? Itt az emlékezés külön, már-már ügyetlenül és fölöslegesen megemlíti, hogy a helycsere nem csupán a névben, hanem mellette a kézzelfogható, konkrét valóságban is lemérhető. Előemeli a név mellől az általa (egykor!) megnevezett,

és mellé helyezi. De volt egyáltalán bármi a névben, ami nem a „név” volt? Külön lehet a megnevezetről beszélni? Mellőle. – Értik már?! Mindezt úgy teszi az emlékezés, hogy maga nem nyelv. – A *Rossz Tarna-part* zárlatában sem a név emlékeztet, hanem a valóságos, konkrét hely, fekvésével, elhelyezkedésével: „másik utat nyitottak (...) de az már névtelen, / és nem emlékeztet semmire”. A hely névtelen és a hely nem emlékeztet semmire. – A *Koponya-tetőben* az emlékező szembesül a helynek a hivatalos térképen, nyelven való más névvel, mégis saját, belső, szajlai nevének használja, ami mellett a valóság valahogy, tőle nem végképp függően ottáll: „ezen a néven emlegettem világletemben, / és ráadásul koponyatetőszerű is”. Mellette. A szajlai név, nyelv olyan, aminek a valósága mellette áll. Így nem nyelv, hanem anyanyelv.

A *Kis Híd, Nagy Híd*ban az emlékező helyezi el magát mellérendelt, őt mellette „előző” eredetében, ahonnan ő nem látszik, nem létezik, mert emlékbeli hely nem emlékező. Hasonló a kérdés, mint a nagypapa-ciklus *Ötödik beszélgetésében*: miért csak innen látható az, onnan, a melléhelyezettből ez miért nem? Mert csak az melléhelyezett: ez látja azt, belép a melléhelyezett-„be”. Ha az emlékezés *mellé* helyezkedő, akkor igazából nem emlékezés. Középpontja mellé lép, és ott is középpontot talál.

\*

Az *erdő óhajtása* ciklus már a legszűkebb családi körben mozog, az emlékezőt legközelebből, legerősebben meghatározó eredetben. Az anya és az apa, vagy kettejük történetére egymásban, egymás mellé széttagolva emlékezik – a két alap „emléke” azonban nem lesz egyensúlyban: az anyáé a dominánsabb – a két szülő közül az anya meghal, az apa nem: története, ha más-más emlékezésekkel mellőle megnyitottan is, de „teljesebben” van a ciklusban. Az apa emléke az övéhez képest, e mellé lesz elhelyezve, nincs olyan íve, „utolsó” emlékét is az anya történetének „végpontjától” nyeri (*A hír vétele*). A töredékek néha múlt időben, néha jelenben beszélnek a szülőkről: vagy élnek még az emlékezés idején, és ez így fölláttja az emlékezést, az emlékek egy sorrendjét, amit nem a szövegek keltezéséből, hanem magából az emlékezésből tudunk meg – vagy az emlékező elhelyezi magát az emlékl „jelenében”.

Az apa emlékei azért megjelenőnek konkrét időpontokat, így a ciklus elején *A recski gyalogút*, ami az apára emlékezés „előttre”, kezdetére emlékezik: előállítja azt az eredetet, amiben megkezdődik az emlékezése rá. E születés

„előtt” az apa nincs identifikálva, egy ember; ez a töredék arra a történése emlékezik, ami arcot ad az apának. Az emlékezés az eredete mellé helyezkedik. – A *recski gyalogút* miért nem került be a csak helyekre, utakra emlékező előző ciklusba (ahogy a *Zsóka sógor* sem a csak személyeket, öregeket bemutató negyedikbe)? Az előző ciklus végén a *Pallag* és a *Lak* emlékezésében már megjelent ez, ahogy a helyek az apa emlékét működtetik, emlékezésük már a *Recski gyalogút*at és a ciklus többi apáról szóló emlékét is előkészítik: a *Laké* a konkrét időpont jelölésével és azzal, hogy emlékezik, mit, hol dolgozott az apa (mint a *Teherautó, Ló, Harcsa, Rántotta, Betonlapok*); a *Pallag* az apára emlékezés, a *recski gyalogút* kezdetét „előzi”, emellett arra emlékezik, hogy a hely hogyan menti meg az eredetet az emlékezés kezdete „előtti” halálos veszélytől. A *Pallagé*, mint ilyen helyre emlékezés a *recski gyalogút* emlékezést mellőle megalapozó emlékének egy mellé helyezett eredete. És – mintha az az előző ciklus egy, új alapba átkerült nyoma lenne.

Az apa emléke leggyakrabban valamilyen múltbeli tárgyhoz kapcsolódik, azon „keresztül” sajátítja el az apa mint eredet emlékét. A *Teherautó*ban az apa tanítja fiát valamiféle elsajátításra, ez nem sikerül, baj történik, az emlékező talán épp ezért emlékszik erre a korai esetre – mert eredete sérül: emlékké válik. (Már motívumban is hasonló, erre felel a harmadik ciklusban a *Traktor*, ott látni, milyen az, ha a gépet, gyerekkori tárgyat a *gyerek* sajátítja el.) A *Harcsában* – ami leginkább az első ciklus megállított idejű, pontról-pontra centrumtalan emlékeire hasonlít – az apa sikeresen segít a gyerekeknek az új, ismeretlen alapba illeszkedni, azt belakni (ez itt Új-Telep). Az eredet rejtett működése, csodája itt egy halfogás – de ez nem a biblikus motívum szintjén csoda. Ez amellé, amellől emlékezik, mert *ennek* eredete a biblikus ismerete „előtti”.

Az anya emléke összetettebb, a gyerek nézőpontjából testközelibb, mintha közelebről működtetné az emlékezést. Már a ciklus kezdetén a *Bosszú*ban az anya segíti hozzá az emlékezéshez, beszédével úgy működteti, teszi lehetővé fia emlékezését, hogy emlékezik neki – és ez lesz az emlékezés mellé helyezett eredete:

„azért álltam ott,  
mert bosszúból a patakba dobtam a vízhorzó  
kupánkat,  
és a vizet néztem,

*ezt olyan sokszor hallottam anyámtól,  
hogy szinte emlékszem rá,  
pedig semmi se maradt meg belőle,  
nyomtalanul elmerült az egész”*

(Bosszú)

A kupa magának a róla szóló emlékezésnek a jele lesz. Mintha a kupa már ott, a rá emlékezés kezdete „előtt” annak metaforájaként, jeleként működne. Hagyományosan, egy szinekdochében a „kupa” az emlék, mint rész az egész helyett áll – emellett én azt mondom: az emlék, emlékezés mellett... Az eredet-„ben” a kupával egyszerűen csak ez történt, minden jelentés és önmeghatározás mellett. – Talán azért nem maradt meg ez az emlék, mert a fiú egyszerűen elfelejtette, elfojtotta, és ekkor a mellőle, az anya emlékezéséből mellette elsajátító emlékezés az eltűnő emlékből veszi annak hasonlatát, ezzel önmagából határozza meg azt; vagy – és ez bizonyára különösen fog hangzani – a kupa mint az „előre” rá emlékezés jele süllyed el, így az emlékezés a kezdete „előtt” eltűnik.

Az eredet előállítására ósról utódra, emlékezésről emlékezésre történik, de nem úgy, hogy ezzel az eredet módosulna vagy elkülönöződné. Az eredet nem lesz mindig „más”, de nem is mindig „ugyanaz”. Nem módosul és nem ismétlődik. Minden emlékezés az őt „előző” mellett. Az úgy eredete.

Az anya emlékének talán azok a legszebb részei, ahol láthatóvá válik anya és gyerek zavartalan, érintetlen együttműködése (A *hozzávalók beszerzése, Sóska, Hagymaszár*). És ezekben az, ahogy az organikus-vegetáló eredet eltartja a családot, anyagiságában, jelentés „előtti” magától értetődésével. – Az ideillő *Harisnya* emlékét különösen jól lehetne metaforikusan allegorikusan olvasni: az anya több, egymás lyukait elfedő harisnyát húz a lábára, így csínál belőlük egy jót – ez akár az egymást fedő, takarva „kiegészítő” emlékezésekre, emlékekre is utalhatna, amikből összeáll a kötet „egy” emlékezése. De az eredetben ez nem metaforikus, vagyis: emellett ez egyszerűen csak így történt. És nem: ezért, hanem: emellett. Mindez nem azt jelenti, hogy ezt nem lehet metaforikusan olvasni, inkább azt: nem kell... (Az egész család együttműködésére az egyik legszebb példa a *Halottak napja*, ahol a családot, az ősoket, együttes „idejüket” a temetőhöz, a sírokhoz vezető út megtétele működteti – akár egy ősi vonulás, ritustánc, körmenet. Ez emlékezésével végighalad ezen az úton.)

A *Borjúban* és a *Cseresznyefában* a kisborjú születése vagy a fa ültetése egy új alap lehet a család, az eredet működéséhez (mindkettőnél az anya felől láttatva), de még ezelőtt, alapként működésbe állásuk „előtt” elpusztulnak: az emlékező erre a megszületetlenségre, vagy épphogy megszületésre emlékezik. A *Borjúé* olyan történet, mint az első ciklusban a *Tojásé* volt: az, ami konkrétumával mellőle alapozza meg a későbbi emlékezésben a „borjú”-t – úgy, hogy ebben a pontról-pontra mellé rendelt történetben, mint eredetben „egy borjú” és „a borjú” egyik. – A *Fonóban* a *gyerek* realitása, látása vezérli az emlékezést: a gyerek, az emlékbeli nem lát a dolgok, események „mögé”, nem kapcsol össze, nem lát át – mindent a maga megtestesült konkrétumában érzékel. Minden az, ami.

Az anya beszédében, nyelvében őrzi meg az eredetet, úgy segíti az emlékezést, hogy azt újra „visszahelyezi”, mellé. A *Morzsa*ban egy új kutya annak az egykori kutyának a nevét kapja meg az anyától, amit még a szajlai eredet „előtről” hozott magával – ez így, már motivikusan is a kötet kezdőpontja, a *Buksi I* „előtti”. Ez változóvá teszi a kezdőpontot azzal, hogy eredetével melléhelyezkedik? (Ugyanígy, a *Szólás* a család magánnyelvének egy Morzsa-korszakból származó fordulatára emlékezik. Az onnan, mellőle eredete.) A *Ló* arra a történetre emlékezik, amittől egy ló a család, az anya emlékezésének jelkép, metafora lesz. Ez a ló nem csupán az az adott ló, de az emlékező fenntartja a *melléhelyezett* lehetőséget, hogy ezt a lovat „még” konkrétumában lássuk. A *Bodakban* vagy a *Donyó*ban az egykori konkrét alap, „denotátum” lassan eltűnik a szó mellől – és a szó (más, elvont) *jelentést* kap. Arra emlékeznek, hogy az emlékezés szükségképpen – felejt. De felejtve mindig mellé, mellőle emlékezik.

Az anya történetének végén a haldoklásának és halálának leírásakor az emlékezések egymás mellé rendelik „végpontjaikat”, egymást mellette folytatják. (A ciklusban ennek elsajátítását már előkészítik az emlékezőnek saját gyerekkori, halállal, agóniával szembesülő emlékei: *Tüdővérzés*, *A disznó tekintete*, *Miatyánk* – mintha onnan sajátíthatná el ezt – vagy az anya végtörténete segíti hozzá az emlékezőt, hogy a magával megtörténetekre emlékezzen.) A *Látogatás*ban a fiú utoljára látja életben anyját: a közvetlenül, személyesen hozzáférhető emlékezésnek ez a végpontja. Az *utolsó látogatás*ban az anya utolsó pillanatainak emlékét a fiú egy más emlékezésből sajátítja el, az anya történetének ezt a vég-

pontját mellé helyezi, történetét mellette „zárja le”. Az *utolsó látogatás* ideje az anya életében később van, mint a *Látogatásé*, de mindkettőt egy-egy egymás mellé, melletti emlékezés mutatja föl – Az *utolsó látogatás*nak nem múltja a *Látogatás*. A valóságos időnek nincs emlékező, de nem is „minden emlékező” eredete... (Az *utolsó látogatás*ban a mitikus eredetnek a halál magától értetődően, valóságosan megtestesül, ezt a cím is aláhúzza, a zárlatában a halál beengedése kilépés lesz az életből – de az anya e mellérendelt-„ben” távozik.) A *hír vételével* „visszatér” a személyes emlékezés, az anya története „után”, amellet. A halálhír, ahogy közli az apával a fia, megszakítja az apa egy jelentéktelen, hétköznapi kérdését, örökre berekeszti a mondat második felét: mintha az a hírrel meghalt volna. Különös, hogy az emlékező egy ilyen, a halálhírhez képest érdektelen momentumra emlékezik, hogy apja nem fejezte be (és már soha nem is fogja befejezni) egy mindennapos mondatát. Ez miféle nyitvahagyás? Mintha a mondat másik fele mellette folytatódna.

A halál és hírenek emléke „közé” ékelődik az *Október* mozdulatlan jelenideje, a nyolcadik ciklus rövid lélegzetű verseire előkészítőn „emlékezik” – itt pedig arra a ciklusvégi *Gyűrődesházára*, ami az *Anyám kedvenc kapájával* az anya története „után” annak hátramaradt tárgyaiból állítja össze emlékét, eredetét. Az *Anyám kedvenc kapájában* az anya az eredetet, földet művelő-gondozó eszközt óvja, őrzi – most az őrzi az emlékezésnek az anyát. Az emlékezés lehetőségeket ottáll.

Az emlékező ezek mellől kísérli meg önmagát elsajátítani, önmagára emlékezni. A *nyitóvers*, az *Ablak* egy emlékezés, öntudat „előtti” halálos veszélyre emlékezik, ettől az emlékezőt az élő-vegetáló ősalap menti meg, ennek emlékét a *Bosszú* emlékezéséhez hasonlóan az anya melléhelyezett elbeszéléséből állítja elő. (A ciklus bevezető versei mind az emlékezés kezdete „előttre” emlékeznek, egymás mellett: *Ablak*, *Bosszú*, *Morzsa*, *A recski gyalogút*. A *Rádióval* „kezdődik” a személyesen hozzáférhető időben mozgó emlékezés.) Az *Egy fényképre* személytelenül, mint egy külső szemlélő, tárgyilagos, minimalista nyelvvel mondja el mindazt, mi egy fényképen látható, közben „tárgya” a lehető legszemélyesebb: a képen valószínűleg az emlékbeli gyerek, a fiú és huga látható, egy kutya, a kép készítője talán az apa. Emlékezése annak, amikor, ahogy a kép készült, felejtése „utáni” – a képre emlékezik.

A *Törek* a kötetben harmadszorra írja meg ok-

tóber 23-át, de amíg az első ciklus *Szövetkezete* és a második 1956-a a nap délutánjára-estéjére emlékeznek, ez a délelőttiére. Ezekből az egymás melletti emlékekből összeáll a „teljes” nap? A *Törekben* az emlékező figyelmét egyre inkább nem a történelmi esemény, hanem egy mellette tartó, jelentéktelennek tűnő történet, az akkor nyakába hulló törek köti le. Ez működteti majd az emlékezőnek a „külső”, kollektív történelmi pillanatot, ez lesz annak mellőle elsajátított emléke. A *Rádió* már a tiltott rádióhallgatás emlékével is köthető ide, és ugyanúgy, a történelmi időt innen, a gyerek horizontjában látjuk, abban a világban, ami a gyerek számára kéznéllevő, elérhető, hozzáférhető. (A „kinti” változást, szigorítást, nagyobb elnyomást, talán az 1956 utáni helyzetet az emlékbeli úgy érzékeli, hogy az apa olyan helyre teszi a rádiót, hol a gyerek már nem éri el, az kikerül a hozzáférhető köréből. Az emlékezés a gyerekkornak *erre* a sérülésére emlékezik.)

A ciklus végén az emlékező egy hirtelen, átmenet nélküli egykori halálos veszéllyel szembesül – erre is széttagolón emlékezik: épp a veszélyében, lehetőségében megnyilvánuló véget helyezzi mellé, mellőle „továbbviszi”: a *Tüdővérzésben* még nem tudatosul a gyerekekben a veszély, a *Miatyánkban* már rátör a halálfélelem – az emlékezés ezt az „utat” teszi meg: hogy a veszély valahogy nem a jelentkezése után tudatosul, hanem *mellette*... A tudatosulás, a már ott rá emlékezés a veszély mint materiálisan  *megtörtént* mellől tart.

A gombázás, az erdőben járás-kelés, belevezés az eredet működtetéseként e *mellett* tűnik föl (már a hatodik ciklusban megjelent, a *Kishegyben* és a *Darnó-tetőben*, ott az emlékezés „lineárisan” végigkövette a gombázás útvonaltát, a gombázó helyek egymásutánját). A *Cepében* és az *Úrigombában* ennek a működésnek pontról-pontra melléhelyező emléket látjuk, vagy a gombaszedésnek részletes, aprólékos, már-már abban elvesző leírását: megnyitják az eredet elsajátítását, működni hagyását. A gombázás a gyerekkorban leginkább az anyai nagyanyához kapcsolódik: a *Nagyanyámi az útmenti gombázásról* című beszédben és a *mellette* újrairó *Grandma's secretben*. A *Nagyanyám*...-ban a nagyanya beszél a gyerekekhez, tanítja az alap működésére, segít ez organikus, lélegző, de rejtőzködő eredettel együtt-működni, az észrevétlent észrevétlen meglátni. (Ennek például miért más az idézése, szedése, mint a harmadik ciklusbeli *Nyúl*nak? Az is ilyen elsajátítani segítő-tanító emlék volt, ugyanúgy egy felmenő beszélt a gyerekekhez. Ennek narrációjához, szövegképéhez leginkább az *Olgáé* hasonlít, az első cik-

lusból.) Így a nagyanya beszéde, és így az azt mellette követő emlékezés is a gombázásnak, az erdőben járás-kelésnek, ennek a rejtőzködő együttműködésnek lesz *mellé* helyezve hasonlata. – Az alap úgy fogadja vissza, öleli magába, rejt el a gyereket és *mellette* az emlékezőt, hogy az az észrevétlenségét észrevétlenül veszi észre. Mert: nézése észrevétlen. – A *Grandma's secret* egyenesen idézi a nagyanyát, angolul, a nagyanya így mondja el (ezt a) titkát. Az emlékezés „ezért” angol, van saját, idegen, titkos nyelven? A nagyanya *így* elmondja titkát? (De itt az angol nem „közös” saját nyelve a nagyanyának és a gyerekeknek: ő nem az Amerikából visszatelepült nagyanya. Ez az angol csak az emlékezőé.) Ha az emlékezés elrejtőn a titokra emlékezik, azt *titokként* mutatja föl, az elrejtetlenül az lesz, hogy – elrejt. És itt a nagyanya titka az, hogy az eredet – elrejtetlen. (Az itt is elmondott Szűz Mária-cipelésre mint a gyerekkor titokzatos, mitikus-mesés eredetére emellett a negyedik ciklusból a *Siroki nagyanya*, a nyolcadikból az *Örök társak* is emlékezik.) A ciklus fölrajzolja, jelzi ívben is a nagyanya emléket: a kezdeti *Bosszúban* a nagyanya jön megnézni a halott másik nagyanyát, a ciklus közepén a *Szomszédok* az anya elbeszéléséből egy, a nagyanyát emlékezés, születés „előtt” erő veszélyre emlékezik.

A *Kiemelés* és *Az erdő óhajítása* „emlékezését” már az eltűnés, az őseredetlenség egyeválás vágya irányítja, az alapban megszüntetve-megőrződésé, ahol a vágnak az a melléhelyezett eredete, hogy az emlékező eredetéből *ki sem válik*.

„egyre beljebb hatolni a rengetegbe,  
eltévedni, beleveszni, beleolvadni;

\\hosszúhasonulni,  
benne, belőle, vele és általa élni,  
és soha többé elő nem jönni”

(Az erdő óhajítása)

\*

A *Közelítő nap* emlékezése leginkább a jelenről és jövőről beszél, mellette előállítón. Úgy állhat az eddigi ciklusok „után”, mint az előző kötetekhez a *Halászember*. Ennek „emlékezését” azok előre, külön-külön lezárják – az emlékezésükkel? Ez, az utolsó ciklus nyitottsággal lezárt – a jövő felé nyitott? ... Mellette zárják le az eddigiek? És: úgy áll az eddigiek *mellett*, hogy azok emlékezésének *jelene*? Ez ebből az emlékezésből körülírja azok emlékezésének idejét, az emlékezésekre „emlékezik”? Hogy: *most* emlékezem?

Egyes „korábbi” emlékezéseket mellette „folytató” emlékek úgy emlékeznek múltbeli, gyerekkori be nem teljesült szerelmekre, vá-

gyakra, mintha azokat még a jelenre és jövőre mellette emlékezése „előtt” rendezni kívánná. De mindjárt az *Egy elmaradt vallomásról* nem úgy vallomás, hogy az egykori elmaradt vallomás a „létoka” lenne, ez nem állítja helyre, helyettesíti vagy pótolja azt. Ez a vallomás nem azért hangzik el, mert az az egykori nem valósult meg. Az *mellette* eredete. A beszéd itt is egyoldalú, az *emlékező* szól, emlékezik ahhoz, aki talán már nem emlékszik rá: „Te talán elfeledted, / de én nem”, kettejükben csak az emlékezés „felől” van közös. Kettejük története csak az emlékező felől egymás mellett, mert csak ő emlékezik *kettejükre* – a „másik” maga van... Az emlékezés végig a gyerekkor rejtőző nézését követi, mellette: olyanokat lát, láttat, akik őt nem látják. „Ezért” látja őket? (Itt a másik, a te nincs megnevezve – talán ugyanaz a lány, mint az első ciklusban a *Gyermekkor 1*-é. Ez mellőle, mellé „újra” emlékezik rá.) Akkor, ott a vallomását azért nem tudja elmondani, mert vonzódásának, szerelmének alapja, a reflektálatlan, elemi nemi vágy megriasztja az emlékbeli gyereket. – *A vágy halott tárgya* emlékezését is az egykor beteljesületlen vágy irányítja, és mindkét emlékezés a fizikai elmúlás, öregedés leírásába, az emlékező jelenébe torkollik – az *Oska* pedig már egy jelenidejű, öregkori szerelmet mond el, ahogy az eredet, a föld elvesztése „után” abban találja meg alapját: „Íme hát, megleltem, nem hazámat, / hanem a nőt, kiért nem szűnök meg égni”. Ez a verskezdet a magyar költészetnek ugyancsak egy emblematikus sorát idézi, épp úgy, hogy mellé helyezkedik „vissza”; ez úgy visszatérés, hogy a felejtése utáni – de felejtése: mellőle, mellé emlékezés, utánja: mellett. Az *Oskában* már nincs meg a nemzés, a leszármazás, a folytonosság fönntartásának mitikus követelménye. A vers végére együtt-működve olvadnak vissza az alapba, nagy egységbe, abban eltűnnek, belesimulnak.

De az emlékező ezt az alapját, együttműködését is elveszti – de ezt *mellette* folytatja és zárja le a *Pihenő* és a *Félbehagyott lista*. Mellette állnak az *Oska* után. – Elhagyást, megcsalást említ a *Fohász*, és ilyen az *Ötven után* öngyilkossági kísérlete is, amiről a *Félbehagyott lista* mellérendelően „összegző” leltárából tudjuk meg, hogy talán egy osztrák lány miatt történt. Alpok, faház. – A *Kígyóbőr* lesz majd az az emlék, ami a „korábbi” emlékezések emlékeként jut el odáig, hogy a levedlett kígyóbőr, testet fedő üres héj egykori képpével nő iránti vágy nélküli jövőjére „emlékezik”. (Itt az emlékezés talán megint megadja a metaforikus olvasat lehetőségét: a kígyó mint a

tudás, a vágy, az emlékezés kezdetének biblikus szimbóluma, a kígyó lehet a vágy metaforája, a bőre a kihunyo vágyé, a vágy nyoma, a visszailleszkedése a melléhelyezett, közép-pont nélküli vágytalanságba – de eredete e *mellől* működteti emlékezését.)

Az emlékező a leszármazásának, a fiának mint jövőbeli eredetnek vagy az elvesztésének az „emlékét” is így, egymás melletti emlékezéseiből sajátítja el: a *Fohász* különös ismétléséből, „újra” megtörténetetéséből, a *jövő időben* a fiúnak az apa halála utáni emlékéből, vagy a *Félbehagyott listában* és a *Közelítő napban* a fiával kapcsolatos tárgyi emlékeiből (születésének zárójelentése, hajtincse, fénykép róla stb.). A leszármazás elsajátítása is ugyanúgy eredetet állít elő: csak nem „visszamenőlegesen”, hanem „előre”. Mellé. Ez az „előre” nem ellenpárja a „visszá”-nak, nem más, nem is ugyanaz. Egymás mellettiek.

A leszármazásnak ezt a széttagolt, jelenidejű létesítését a ciklusban megelőzi a *Szobrászat* egy eredete, ami az emlékező gyerekkorát működni segítette, ezt az apa nem adja át a fiának, ez az eredet – Baji-pásti agyagból szobrot faragni – nem jut át apáról fiúra, bár a gyerek még megment néhány tömb agyagot (ahogy a *Földterület* vagy itt a *Dregoly* emlékezője a nagyapa néhány szőlőtövét), ez elvesz. A fiának így nem adatik meg ez az eredet, ez az emlékezés pedig ennek hiányzó „folytatását” látja, és ez mellette: nem helyettesíti... A *Félbehagyott listában* első helyen áll egy ilyen agyaghasáb, ezt a történetet mellőle folytatja – „lezárja”. De ez – értsék meg – nem azt jelenti, hogy a *Szobrászat* emlékezése *abban*, a *Félbehagyott listában* újraírva lenne, hogy annak az emlékezésnek lenne kiszolgáltatva, átadva. Mellőle, mellé emlékezik – de nem úgy „zárja le” annak emlékezését, hogy megakasztja vagy másságával lezárja, körülírja, és így: azonosítja. Nem. – Épp úgy, ahogy a *Félbehagyott lista* leltára félbehagyott: a zárlatban a leltárt *nem* felfüggeszti egy „másik” emlékezés, hanem mellette, mellé emlékezik. Hosszú, monoton, tételeit egymás mellé rendelő lista – de nem úgy, hogy eredeteik egymással vagy egymást kizárva lennének –: mindig, pontról-pontra az az egy eredet van, mellette is az az egy... Hogy „félbehagyott”, az nem azt jelenti, hogy csak egy töredéke, fele lenne egy teljes listának, hogy lenne egy egész – felsorolása pontról-pontra egymás *mellé* rendelő, nem nyitvahagyott és nem lezárt. A leltár mellőle emlékező zárata sem valamiféle szentencia

vagy összefoglalás. Mellette hagyja félbe. – A ciklus több versének ilyen az emlékezése (*Fokozat, Fohász, Ötven után, Új-Szajla*): a hosszan, anaforikusan ismétlődő felsorolás egyszer csak megáll, és az emlékező leginkább felszólítja magát vagy kérdést intéz magához – de a leltár nem azért marad abba, mert teljes lett, de nem is elnémul: nem önmaga lehetetlenségétől fönnakadó nyelv az övé.

A talányos *Father's song* a *Szobrászatot* is megelőzi, magyarul valahogy így szólhat: „Fiam, / hagyj minket élni ezen a földön, / mielőtt elmegyünk!” Ki a címben jelzett apa? Konkrétan emlékezőnk apja, vagy maga az emlékező mint apa, vagy általában egy apa? Miért nem hagyja a fiú élni őket? Ki az a mi? Az apa és anya? Az apák, ősök általában? Ezen a földön – ez egy anyagában, elhelyezkedésében konkrét föld, vagy az „evilág”? És – a haláluk előtt? De miért ne hagyják az emlékező, a fiú élni őket? *Emlékezése* megakadályozza, megnehezíti az ősök életét? Az apa azt mondja: felejts el minket, hogy élhessünk? Az *apa* kérése – mintegy a fiú „későbbi”, az apához szóló emlékezésért könyörgésének negatívjaként – arra irányul, hogy az emlékezéssel a fiú ne tegye őt, őket elműlttá, lezárttá... Ez a kérés és mellette megvalósulása a fiú emlékezése mellé helyeződik, az emlékezés mint végpont mellé.

A ciklus kezdetén a *Miki* emlékezése úgy „követi” az emlékező és legjobb, legközelebbi gyerekkori barátjának kapcsolatát a kezdeti időktől a jelenig, hogy együttműködésüknek mint eredetnek az elvesztéséről nincs „emléke”: elhallgatja vagy (épp mint emlékezés) nem tud rá emlékezni. Akárha az amúgy mellette a kezdetben oly részletező, közlő emlékezés ezt, a lényegét „átugorná”. (Ezért ez nem olyasmi, mint a *Telepesek* idő-összevonása, amikor a pontról-pontra mellétagoló hosszú időt összevonja, „lerövidíti”, de képes visszalépni a kezdet pillanataiba, közelképeibe – mert az az eredetet elsajátító emlékezés kezdőpontot helyez amellé, „abban” telik az ideje. Egy pontjait egymás mellé helyező időben nincs mit átugorni, kihagyni.) A barátról jelenidőben beszél, mintha élne: itt ugyanaz a kérdés merül fel, mint a hetedik ciklus anyapa verseiben: az emlékbéli az emlékezés idején még él, vagy az emlékező helyezi el magát annak emlékbéli „jelenébe”. Az ezt más beszédhelyzettel mellette folytató *Miki sírjánál* jelenidejű emlékezése egybeesik az emlékbéli idejével, pontosan megmondja, mióta halott a *Miki* – és ez, így utalhat a *Miki* és a *Miki sírjánál*

*nál* emlékezése közti időbeli távolságra. (Ez a távolság megfelelhet a ciklusbeli távolságunknak? Hogy: a fele ciklus „alatt”, innen-odáig ennyi és ennyi idő telt el?)

A *Miki sírjánál*ból kiderül az is, hogy az *Új-telepi ház*zal nagyjából egyidőben vagy kevésel előtte emlékezik: az emlékezéskor *Miki* legalább két éve halott, a halálánál az apa még él, a halálhírt épp az apa közli, az *Új-telepi ház*ban viszont az apa halott már két éve. Onnan tudjuk meg azt is, hogy az anyával együtt fekszik már két éve a temetőben, ezek szerint az apa nem sokkal élte túl az anyát. Az előző ciklusból „kimaradt” az apa halála, ez mellőle, mellette emlékezik rá. Mellőle írja át, visszamenőlegesen helyezi más kontextusba *A hír vétele*t, ahol az apa túléli az anyát, de – innen, mellette látjuk – már neki sincs sok hátra. De tudhatta, tudatta-e *A hír vétele*, hogy az apa nemsokára meghal? Mi, anyám és én, megtudjuk-e onnan, hogy az emlékezés idején él-e még az apa? *A hír vétele* emlékezése azért nem tud erről, hogy az apa nemsokára meghal, mert még az apa halála előtti (nincs múltjában az), vagy: utáni, de egyszerűen csak nem emlékszik rá. (Sejteti? De ezt, hogy sejteti, ezt is csak innen, a mellette „folytató” *Új-telepi ház* emlékezéséből láthatjuk.) *A Miki sírjánál* emlékezésének megszólításának is alapvető jelentőségű valósága a föld anyaga és helye, amiben a halott eltemetve van – a visszaülleszkedésnek ezt a vágyát mellette „zárja le” a *Jövő időben* jövőjének mellette előállított „emléke”: ahol gyereke nem az eredet földjébe, nem Szajlán temeteti el apját, emlékezőnk: „életemben többször céloztam rá, / hogy szülőfalumban szeretnék pihenni, / fiam először úgy is tervezi, / de aztán letesz róla”. Az emlékező *így*, e mellette „folytatásával” nem talál haza, nincs az eredetbe illesztve, mint gyerekkori barátja.

A *Por* és a *Fokozat* már a szerves, anyagi eredetben vágyja széttagolni, föloldani emlékezőjét, jövőjük egy halált mellette „előző” jelen:

„Visszamegyek az udvarra,  
az udvar farába, a hátsó kerítéshez (...)  
a trágyadombhoz, a hőhöz, a belső égéshez,  
a szerves átalakuláshoz, az újjászületéshez –

(...) csak előbb eltiintetem magam,  
ki visszavágyom oda egyre,  
csak előbb leélem az életet,  
csak előbb meghalok.”

(Fokozat)



A kötetnek ezekben az anaforikusan ismétlődő, felsoroló verseiben nem *véletlenszerűen* következnek az egyes tételek, helyek, tárgyak, élőlények stb. – egymás mellé helyezésük nem „válogat”, és nincs egy „rend”, amihez képest véletlenszerűek, öntörvényűek lehetnének. És így, egymás *mellé* tagolva tételeik közt nincsenek kategoriális különbségek.

Leginkább a ciklust és a kötetet mellette „lezáró” nagy versek közé illeszkednek fésűszerűen azok a rövid, haikuszerű, epigrammatikus tömörségű versek (*Új-telepi ház, Délután, Alkonyi órán, Elza és Hóka, Későszí est*), amelyek a legújabb folyóirat-publikációk vagy az azóta megjelent Ryokan-fordításkötet felől már a *Halászóember* utáni lírát előlegezik. „Emlékük” egy állókép, mozdulatlan jelenidőben. Állóképeik nem a *Héj* és általában a hermetikusan elszemélytelenítő későmodernség mármár olvashatatlaná sűrített jelei. Mozdulatlanul mellé széttagolt, otthonos képek, mind a *Szajlának* egy pontról-pontra mozdulatlan mocnása: az „emlékezés” ugyanarról a középpontról mozdul el ugyanarra. Mind közül legszebb a *Későszí est*, négy sora egy-egy állókép (és épp nem úgy, mint akár Pílinoszky *Négysorosában*), a záró sorban az alap észrevétlen megnyilvánulásával: „Lent, a kifosztott kertben halkan, erőtlenül ciripelni kezd egy magányos tücsök – a te tücsköd.” (A csöndben alig hallható megszólaló tücsök klasszikus haiku-kép, Macuo Basó *Csöndjében* lehet látni hasonlót.) Az elsajátító állítás. A tücsök már ott, akkor az én tücskeként szólal meg – a ráismerés „elött”. Mert: úgy ismer rá az emlékező, úgy sajátítja el, hogy az „már” mellette alapja. (Ezek a versek hangütésükkel, beszédmódjukkal mellette előzve emlékeznek az európai és magyar líratörténet egyes pontjaira: az *Október végén*, ennek a verstípusnak egy hosszabb, elnyújtottabb változata, zárlatában egy Berzsenyi-féle horatiusi, klasszicizáló idillre, vagy a *Későszí est*ével együtt Goethének *A vándor éji dalára* stb. „emlékezhet”. De így utalhat a *Közelítő nap* címe is Berzsenyinek *A közelítő téljére*.)

A ciklus legmeghatározóbb, legjelentősebb „nagy” versei az emlékező jelenét, jövőjét mellőlük állítják elő. – A *Szemtől szemben* jelenidejében az emlékező az anyjaként nézi magát, de eredete mellőle segíti az önarckép kirajzolását. – Az *Ötven után* mellé, mellette emlékezik „vissza” olyan klasszikus verstípusokra, mint „önmegszólító” vagy „létösszegző”: az emlé-

kező pontról-pontra *mellé* helyezett eredetét „összegzi”, így önmagát nem nyelvben elhelyezve létesített másként szólítja meg, hanem mellette emlékezik. Az *Ötven után* a ciklusban és emlékezése idejével is követi a *Pihenő*, itt az emlék és emlékezés ideje egybeesik, mert ez jelenről beszél. – Míg a *Fohász* jelenjében kérve-vágyva emlékezik emlékezés „utáni” jövőre, addig az *Öregedő férfi* ezt már-már állítja:

„nem gyötör cél, jelentés, értelem,  
és az idő is megszűnik számomra,  
még az emlékezéssel sem kell vesződnöm többé,  
hiszen úgy sem jut eszembe a múltból  
\semmi (...)

azt, azt a napot szeretném megérni”  
(Öregedő férfi)

Az emlékezés a maga eltűnését látja „előre”, arra „emlékezik” – arra a pontra vágyik, ahol nem emlékezés történik, vágyát ez a jövőbeli eredete irányítja.

A *Jövő időben* az emlékező a halála „utánra” emlékezik – ezt az elsajátított jövőt jelenben mondja el, mintha „előre” jelen lenne ott. Ennek az emlékezésnek a mellé helyezett jövője a múltja. Nem találgat, nem lehetőséget tételez, nem latolgatja, hogy: talán ilyen és ilyen lesz a halálom, a temetésem. Állít, kijelent. „Hajnaltalban halok majd meg, négy óra tájban” stb. Azért tudja *állítani*, mert ez a mellérendelt jövője „már” a múltja! Az *Exitusban*, az *Örök társakban* vagy a kötetzáró *Közelítő napban* ugyanez lesz, jövő, e mellé állítva. – És az állítás miatt ez nem előre meghatározó, stigmatizáló, ráolvasó. Ez a jövő úgy lehetőség, hogy „előre” a jelen mellett áll. A *Szajlának* nincs úgy múltja és jövője, hogy előtte és utána, hanem melléhelyezett múltja és jövője van – ahol a múltja nem valami „megtörtént”, a jövője pedig nem úgy egy „meg fog történni”, hogy: „megtörténhet” – múltja nem lezárult, jövője meg nem nyitott. Állító, mert minden pontja már a múltja. Ez miféle hit?

(O. I. fölébreszti anyámat)

- Kérlek, még egyszer, csak még egyszer, jó?
- Ne... nem. Már nem bírom tovább.
- De nagyon kell. Nem érted? Kell. Szükségem van rá. Csak még egyszer, és aztán aludhatsz.
- ...Jó. Tetszel. Jó, amit csinálsz. Tetszik.

KERESZTURY TIBOR

## KEGYETLENÜL

*Szijj Ferenc: Kéregtorony*

Az olvasónak, aki kezdettől fogva erős vonzódással kíséri figyelemmel Szijj Ferenc művészetének alakulását, most okkal támadhat az a benyomása, hogy ezért a könyvért történt itt minden eddigi elmozdulás. Mintha azért kellett volna konok következetességgel abból az amúgy is kopáran puritán, ehhez képest mégis jóval teltebb nyelvi térből fokról-fokra csaknem mindent visszavenni, hogy ez a történet egyszer elmondható legyen, vagy – másfelől – hogy e pálya mélyén elrejtett, kíméletlenül személyes érdekű alanyisága épp e lebontott díszletek közt, a legkisebb elvonatkoztatott stilizáltságtól is megfosztott közelkép brutális élességével legyen visszanyerhető. Ezt a füzetnyi méretű, ötvenöt lapos kötetet ebből adódóan nem haboznék Szijj főművének, s egyben az utóbbi idők egyik legmeggrázóbb könyvének mondani, noha a szerző a korábbi művek szerveződéséből jól ismert logika dekonstruáló szándéka és természete szerint most is mindent elkövet, hogy ellene hasson a *végleges*, a *lezárt*, a *nagy*, a *tragikus* képzetét fikcionáló befogadás módozatainak. Kegyetlen könyv a *Kéregtorony*, sötét, szomorú és mélyen kilátástalan, de nem enged a csábításnak: nem adja meg a műélvezet drámai katarziszát.

Szijj törekvésének lényegi meghatározója, a roppant izgalmas műfajközeliség e belső címek helyett számokkal ellátott, hat tételből álló epikus versciklusban teljesezik ki, melynek egyes darabjai voltaképp egy *befejezett regénytöredék részletei*. Egy önéletrajzi regény anyagából építkezik úgy, hogy a családtörténet súlyos epizódjai egyszerre villantják föl s vonják vissza a lehetséges konstrukciót. A fragmentumok összeállnak, de a legkevésbé sem játszanak rá arra, hogy kikerekített szerkezetet képezzenek: szerepüket a helyi értékük rögzítettsége, faktumszerű mozdíthatatlanságuk jelöli ki. Innen a hiánytalan teljesség képzete, a befejezettségé, hogy itt minden elmondott, ami elmondható, miközben a szövegfolyam beszélője folytonosan jelentékteleníteni igyekszik a szelektív emlékezet tényeit éppúgy, mint az emlékezés tétjét, súlyát, mechanizmusát – vagy akár az emlékezés attitűdjét mint alkotói programot: „Ezek csak ilyen körülmények, hozzátartoznak / valamihez, nem is tudom. Talán hogy hogyan / választották ki egymást ilyen iszonyú / láncolatban élet és halál véletlenjei. / De nem akarok különösebben emlékezni, / túl sok volt a belenyugvás, kezdetektől fogva, / még azokban a pillanatokban is, / amelyeket megkímélt az idő. / Abból lett ez a kegyetlenség.”

---

Élő Irodalom sorozat  
Jelenkor Kiadó  
Pécs, 1999  
55 oldal, 590 Ft



Fontos szövegrész ez, mert nyíltan is érzékelteti, hogy a könyv szerzőjétől távol áll a szándék, hogy pusztán a gyermekkor traumatikus emlékeinek feldolgozására tegyen kísérletet, vagyis hogy pozícióját a gyötrelmes élményeket magából „kiírni” akaró retrospektív szemléletmód konvenciója határozza meg. A *Kéregtorony* beszédhelyzete nagyon is jelenérdekű, hisz a belenyugvás, a kegyetlenség *aktuális* jelentéskörére, tartalmaira keres érvényes szavakat. A véletlenek iszonyú láncolatára, a körülményekre való emlékezés, az élettények számbavétele ily módon a könyv beszélőjét *önmagához* juttatja kíméletlenül közel, a szembenézés kegyetlenségéhez kínál megrendítő adalékokat. S egyben távlatot ahhoz, hogy a közlés vázára meztelenített nyelv szigorúan feszes struktúrája kivesse magából a panasz, az önsajnálát vagy éppen a megbékélő, a változtathatatlanba belenyugvó szomorúság melankolikus retorikai elemeit. Az alig elviselhető költői megformálásának, közölhetőségének kereteit – a kortárs magyar irodalomban páratlan módon – olyan szűken vonva meg, ahol a lehető legminimálisabb eszköztárnak, a redukált nyelv puritánságának, az elbeszélői hang szenttelen, tényközlő tárgyilagosságának, az önmagukon túlmutató jelentéstől megtisztított egyszerű szavak önértékének kell a kifejezés erejét szavatolnia.

Látszólag különösebb súlyok, tétek nélkül kezd működni ez a nyelv az első oldalon, a reggeli indulás, a városi autózás körülményeit meséli el, felvillant egy idős házaspárt, amelyik az autó előtt a járdáról rendszerint lelép, megjelenít néhány hétköznapi emberi viszonylatot. „Néha a nagy szívbeli jószág, / máskor meg az állati ösztönök.” Aztán bevillan egy hókupac képe, amint „mind / mélyebbre fagy benne a kosz”, majd a bádoggal befoltzott törzsű fáké, egy állandóan várakozó taxi a fűvészkert előtt, ahol ősszel rendeztek egy temetőbemutatót. Alig észrevehető, ahogy ez az egész az első tételben a kietlen emberi létezés színterévé összeáll; mégis már itt valami vezetes gravitációval húzza le s tartja fogva az olvasót. Groteszk, banális, kisszerű, üres táj ez, főként hulladékból, koszból, üledékből áll; velejéig evilági, mélyen ismerős, mégis minden elemében odaát mutat, a temető kapuján túl. Oda, ahová olyannyira szeretne bejutni a második hosszúvers főhőse, a kerítés mellett bóklászó, a zárt bejárat miatt kissé, de azért nem nagyon csalódott gyerek, aki levéllel, állattal, kővel, gyakorlatilag bármivel tud „beszélgetést csinálni”, hisz csak „a fehér emberek (...) hallgatnak, / mint a sír.” Aztán ez a korhadó fa belsejéből, a bádagon tükröződő ég matt fényéből, a fűvön fehérülő, felirat nélküli sírkövekből, a nehezen melegedő motorháztetőből, az átjutni igyekvő idős házaspárból, az árokba szórt hulladékokból felépülő korszakos üledék nyomasztó, baljósan egyirányú atmoszférája hirtelen váltással a legszemélyesebb s legkínzóbb emlékek felidézésébe vált át. Az „Amikor anyám megőrült egy időre” kezdetű darabban zaklatottan felgyorsul a versmondatok ritmikája, elmarad a központosítás, csupán a sürgető-siettető kettőspontok maradnak meg a beszédet a legnehezebb pontokon túllendítő írásjelként. A szöveget a „nem tudom”, „nem értettem”, „nem emlékszem”, „csak arra emlékszem” közlésfordulatai tagolják – egyszerre szerkezeti stíluselemként, s a szikár tárgyilagosságra kínosan ügyelő önfegyelem rendszeresen visszatérő megnyilvánulásaként. Az innentől működtetett verstechnika azért megrendítően nagy hatású, mert Szijj a költői stilizáltság minimális fokán izzítja föl s teszi roppant teltté a kimondhatatlant megérintő direkt közlés kifejezőerejét, a jelentésképzés alig fokozható szűkszavúságához, sallangtalan sűrítettségéhez jutva el: „Így telt gyerekkorunk második fele: / persze más is volt jobb dolgok is / ez nagyon rossz volt: aztán felnőttünk és / kezdtünk meghalni: ő is aztán hirtelen:”

„Működik ez» – mondta apám” – indul a könyv negyedik tétele, mármint a hátsófék, derül ki a vége felé, azon a biciklin, amivel az anya végzetes balesetet szenvedett. Működik, „csak egy kicsit / jobban meg kell nyomni”, hát igen, ez ilyen, ilyen végtelenül egyszerű. Az apa-fejezetben lassúbb tempóban mondatik el a vég története – mintha felnőttként, *a meghalás kezdetén* érthetőbb volna már ez az egész, ez a halál-sztori, az elmű-

lás árnyalatlan, durva és világos mechanizmusa. Olyan, mint a hátsófék, csak ezt a körülmények, élet és halál véletlenjeinek láncolatai működtetik minden misztikus jelentéstől távol, mondhatni, a rögválóság talaján: „Részeg volt, csúszós is / volt az út. Ő két hétig élt még utána.” S mert zárlatként itt a báty halála is felidéztek, az ötödik tétel strófákkal tagolt felépítése már a belátott vég perspektívájából merevíti állóképpé a lelassult időben a legfontosabb helyszínt, az állomást, s a testvér alakját, az ivással gyorsított végtelen várakozás állapotát. A higgadtan felmért veszteségek, a szép sorban számbavett traumák nyomán beállt mozdulatlanságot a záróegység látszólag újra a hétköznapi világ közegébe, a városi környezet jelenébe lendíti át, ám a mindennapi létezés színteréről itt már a *Kéregtorony* beszélője hangsúlyosan kivonja magát, hogy valami jóvátehetlent elkövetve ne hogy megváltoztasson valamit a városon. „A világhoz nem szabad hozzányúlnom” – mondja, s az emlékek múltjára, a kilátástalanság konkrét jelenére valami elemibb, vegetációszerű jelenlét, a születés előtti alaktalanság s a halál utáni szétoldódás időtlensége vetül rá. A tenger- és a magzatvíz, a homok és a só, növények, hullámok és felhők világa ez, de a költő úgy nyitja meg a szövegnek ezt a távlatát, hogy a versbeszéd racionális kontrollját pillanatokra se lazítja fel: „Mindig be a szájba valamit, én is csak azazal / érzek, s hogy egyben csinálni is valamit, / magamhoz elég közel, az az érzés, / de mégis ami kívül rekedt, az állandó / kapcsolat a természetes emberi környezettel, / mintha köldökszinórral menekülnék, / a többi lassú, időbe telik, vagy ellenkezőleg, / annyira, hogy jobb elfelejteni, vagy a másik, / de még nem sikerült kipróbálni, hogy beszélni / folyton, mindegy, közönségesen, ahogy, / de hová torkollna az is, és nincs annyi emlék, / vagy egy idő után kiderülne róluk.”

Nem mondhatnám, hogy ez a könyv az olvasóhoz kíméletes lenne, ám Szijj Ferenc magához kegyetlen igazán, s ahhoz, hogy ezt megtehesse, elég közel jutott. Miközben egy hihetetlen tartással és méltósággal elvégzett gyász munkának vagyunk beavatottjai, egy a zsigerekig felkavaró, meztelen lélekkel és finom kézzel megdolgozott, kegyetlenül jó könyvet olvasunk.

## „ALJOSA NEM BÚCSÚZIK”, AVAGY AZ ÚJABB TANDORI-VERSEK

*Tandori Dezső: Főmű*

„torlódik ember, állat, szekér és gondolat  
az út nyerítve hőköl, sörényes ég szalad.”

„...körülöttünk a század a mocskos”

(Idézetek a kései Radnóti-versekből)

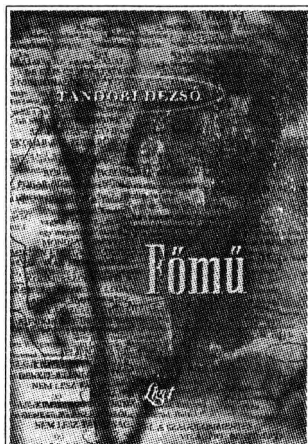
Véleményem szerint a jövő században a Tandori-filológiával esetleg foglalkozó irodalmárok számára ez a verskötet- és kulcsvers-cím (*Főmű*) nem hat majd *trouvaille*-nak. Még meghökkentőnek se.

Az én álláspontom persze az, hogy tényleg szó szerint lehet venni ezt a címet. (Bár, ki tudja, mit gondolnak *majdan*?)

Ha e tétel igaz, akkor az következik, hogy a jövőendő irodalmárok, akik kellő időtávlatból szemlélik majd Tandori Dezső lírai életművét (no meg bennünket is), a *Főművet* olvasva – velem rokon észjárással – fel fogják lapozni a költő három évtizeddel korábbi (számunkra oly neves) pályanyitó versköteteit: a *Töredék Hamletnek*, az *Egy talált tárgy megtisztítása* vagy talán még *A mennyezet és a padló* című gyűjteményeket is (Szépirodalmi, 1968; Magvető, 1973; 1976.)

Miért állítjuk ezt? Kritikai szemlének először erre a (retorikai) kérdésre keres egy plauzibilis választ.

\*



Tandori életműve, és ezen belül lírája – a felületi szemlélet bármennyire is mást mutat – igen kompakt. Szinte csak a felszíne, a „héja” változott, nőtt, gazdagodott, rücskösödve, színesedve, csak imitt-amott egy pár – télálló almáknál ismerős – foltot jelezve. A most hatvan esztendőes lírikus – hazai poézisünknek tán’ a legnagyobbja – évek óta kezdte el életműve „őszikéit” megírni. Amelyek – meglátásunk szerint – az egykori koanok, nagy szövegversek (lásd *Egy talált tárgy...*), az első szonett-szériák és a bővített-variált szonettformák (Tandori harmadik és negyedik verskötete), a textuális

---

*Liget Könyvek*  
Budapest, 1999  
200 oldal, 1120 Ft

montázsok és TD további vers-formáinak a modulációi, „kései”, érett változatai. Miközben a pályát nyitó kötetek alapvető létélménye, a bennük közvetített életérzés ugyanaz – *mutatis mutandis*.

Tandorira, mint ahogy ezt az irodalomtörténeti fejlődésrajzokból értelmesen tanul-  
tuk, nem érvényes a „költői fejlődéselmélet”. Legalábbis annak iskolás értelme nem –  
Vas István is kész költőként mutatta be az akkor már nem igazán ifjú költőt a hatvanas  
évek derekán. A fent nevezett verskötetek később egy transzcendens, de – ha szabad ezt  
a samuel-beckettess magyar szót képezni – „vak-egű” létélményt közvetítettek, valami  
olyan lírát, ami József Attila, Pilinszky és Weöres poézisét nagyon furcsán, de eredetien  
viszi tovább. A későbbi, testes, szinte olvashatatlannak ítélt nyolcvanas, kilencvenes  
években megjelent verskötetek is ennek voltak a kifejezései. A sokszor meghökkentő mo-  
tívumok (medvék, madarak, lovak, kóborlás, italozás) változtak, mint ahogy módosul-  
tak a formák is, a kötetek terjedelme, a költő irodalmi ősökre hivatkozó referenciái is. A  
kilencvenes évek elejére aztán Tandori a dal, a fájdalmas „nóta” alakzataihoz hajlott, tért  
vissza. Miközben igen fájdalmas, szinte fékevesztett szövegverseket is írt. S hogy nehe-  
zebb legyen az olvasó dolga: filctoll-rajzaival, képverseivel megspékelve.

Tandori, vagy ahogy képvers-alakzataiban jelzi magát, *td*, egyszer egy önvallomásá-  
ban (*Alföld*) Petőfit idézte mottóként: „Természetem komoly”. S ez valóban igaz. Lehet a  
szövegein persze nevetni is, hisz játékos elme ez a poéta (mondjuk: Csokonai módján),  
ám az, amiről beszél, *halálisan* komoly. Ezért jöhetett be az elmúlt évek Tandori írásaiba  
sok fontos 20. századi filozófia, szellemi vadság, szélsőségesesség (Wittgenstein- és Artaud-  
referenciák).

És itt térünk vissza a címadó vershez, a *Főműhöz*. Ez a nagy, felettébb bonyolult – a  
jelen, nagyalakú kötetben tizenkét oldal terjedelmet kitevő – opusz voltaképpen *A lélek és  
a test* című költeményhez tér vissza furcsa, emelkedő spirálban (miként a repülőgépek fel-  
és leszállópályái a reptereken). Igen, ez az a végletekig érzékeny személy, aki a  
nyelv, a kifejezés végső kérdéseit firtató, megszenvedő lírai filozofikumot demonstrálja,  
azt, amit a „kis ének, nagy ének” is képviselt valamikor a hetvenes évek elején. „FOLY-  
TAT. »LEGESLEGEGYEB« JÖN ...” vagy: „(És ez nem Valentáj-nap. // Ez Frangepán-  
nap. / Gombafejek hulltak / aporba. jav. a porba.) ...” – így az új vers egyik-másik rész-  
lete. Nézzük a régit, a „talált tárgyast”: „Foly- // tathatnánk, eddig elmerészkedtünk, az  
/ elhagyott ( fentebb említettük, jelöljük / itt most csak többes számát) / k / ben...” (*A  
lélek és a test*). A szöveg testének, az ortográfia lelkének ez a radiális szétszedése, ugyan-  
akkor az a fantasztikus, bölcséleti jellegű érzékenységgel, amivel Tandori a – sokszor baná-  
lisnak tetsző – dolgait megéli, emitt is, amott is ugyanazt a radikalitást mutatja, a ke-  
ményességben és a légységben, a gondolkodásban és ráérzésben egyaránt. Az új könyv és  
a pályakezdő régiék szoros rokonságát sok tekintetben lehetne demonstrálni, különösen  
az érdekes, ahogy a szövegvers makámás, lazán rímelő, játékosan fájdalmas formáit  
most újra előveszi (mint ahogy *A mennyezet és a padló*-kötet nevezetes *Iniciáléja* is ezt tette  
már).

Erről, a késeinek is nevezhető Tandori-verseknek eme aurájáról saját maga is szokott  
újabbán vallomásokat tenni, talán ezek nyomán is fel lehet fedezni a már említett kom-  
paktságot, azt, hogy megmaradt benne a „töredékes, hamletes” jelleg. És bármiként is  
lesz egyszer, írják is meg majdan a magyar poézis folyamattörténetét a 20. század végén,  
e líra jelentősége, poétikai hatása – azt hiszem – vitathatatlan tézis lesz majd.

\*

Ez a közel kétszáz oldalas verseskötet megint a „nagy”, a terjedelmes Tandori-versopu-  
szok közé tartozik. Megint annak a verskötet-komponálásnak a jegyében alakult a kötet,

amivel több évtizede „kísérletezik” a szerző. Figyeljük a kötet egészét átívelő fejezetszerű hét ciklusát: *Hang, Főmű, Versek, Hatvan felé, Okos kutya, jó kutya, Szövegkörnyezet, És versek*. Amiben, a címek szerint is, egy nagy kötetkompozíció rejlik, amit a kötet borítója is reprezentál (László Csaba grafikai műve, Ács Irén fotójával). Ezen a kötet szövegének töredékes arányai láthatók, mögülük viszont átsejlik a költő (elégé ismertté vált) sapkás fotóportréja.

Hosszú tanulmány tudná csak elemezni, vizsgálni e könyv formai gazdagságát és azt a fájdalmas, halálvágygal és elementáris életörömmel, vitalitással teli, mindig játékosnak tetsző, az életet azonban, minden rossz dacára, szinte követelő költői mentalitást, ami e könyvet áthatja. A megtört nyelv itt is jelen van, és Tandori szövege a kilencvenes évek végén már természetesen és lendületesen poliform: dal, szövegvers, képvers, prózavers, még csak sorokba sem tördelt lírai vallomás váltakozik a kiadvány lapjain.

Voltaképpen úgy kell, úgy lehet olvasni ezt a Tandori-kötetet, ahogy egy prózát szoktunk: egyvégteben, lapozva, mint valami regényt. Igaz, nagyon sűrű az „anyag”, és az olvasót – első látásra – a szövegekbe ékelt filctoll-rajzok, a kurzív, a lapteret egészében felhasználó szövegformák talán visszahőköltetik. Ám jönnek olyan oldalak, ciklusok is, amelyekeken egészen lágy, „nótaszerű”, dalszerű légység nyer teret, szinte kiemelkedve a vadnak ható szöveg-vers-folyamatból.

„1977-ben, egy forró, kihalt, nekem nem tudom miért oly csüggesztő, nagy nyári napon – kezdi az *„Aljosa búcsúja”* című prózavers-költeményt – szombaton, fáradtan ébredtem, életuntan...” Ezt a napot, amikor első madarát és életre szóló „szerelmét” találta, sokszor megírta már. Ám az új, elégikus letét-változat, amit itt hoz, oly letisztult – prózainak tetsző voltában is mélyen elégikus –, hogy a téma ismétlése dacára is elkapja az olvasót. Valami különös, végső egyszerűsödéshez jutott el a költő.

Érdeemes figyelni a *lejtést*, a mű zenéjét: „Múlik elfele minden. Nekem. Senki át ne vegye hangoltságomat. De hadd legyen jogom mesélni. Ó, amikor nem volt szabad pesszista dolgokat mondani, mert ártott volna az a termelésnek. Hamlet-költemem, Talált tárgyam, melynek A. Rimbaud a sivatagban forgat lett volna a címe, eleve nem volt kegyelt alapmateria így, így sem. A sok bíráló, sértegetés, szinte lesajnálás – ugyanúgy fordított beljebb magamba, mint alapvető hajlamom...” Hosszan idézhetnénk még, de nem tesszük. A két és féloldalas, jajongó, halálra készülő elmével, szívvel megírt, meditatív szöveg viszont ezekkel a sorokkal végződik: „Viszontlátásra, uraim! Köszönöm, hogy együtt voltunk – egy írás, egy olvasás erejéig. Viszontlátásra, kedves hölgyek, urak, a viszont-olvasására.”

A költő hívei közül sokan látták Tandori egykori performance-ait. Ők e szövegnél világoosan érzékelik majd, hogy az a hajdani fiatalember, aki a Nemzeti Színházban kis gáziért statisztált, később viszont a Kamra színpadán jelent meg mint költő-előadó, ezt a tónust, a konferanسیést, a játékost, az évődőt is beépítette költészetébe.

## A TÖRTÉNELEM 3B-S CERUZÁJA

*Kovács István: A gyermekkor tündöklete*

„Nem történetek szerint élünk, még ha úgy adunk is értelmet életünknek, hogy visszatekintve egy történet formájába öntjük.”

H. White

Ha sorra vesszük az 1998-as esztendőben megjelent, önéletrajzi alapokon nyugvó, illetve az önéletrajz mint műfaj, motívum különböző kontextusait átíró, esetenként fikcióként (is) működő köteteket, akkor e század második fele – mindenekelőtt a szocialista Magyarország zivatáros évtizedei – panorámaként mutatkozik meg előttünk. Elolvasva tehát Czigány Lóránt *Ahol állok, ahol megyek*, Kabdebó Tamás *Danubius Danubia*, Kovács István *A gyermekkor tündöklete*, Garaczi László *Pompásan buszozunk!* és Péterfy Gergely *A B oldal* című munkáját – az utóbbival eljutván egész a nyolcvanas évek végéig – négy generáció prózai kísérletéből ki-ki összeillesztheti a maga *elbeszélését*, minden bizonynal (élet)korra és ízlésre való tekintettel.

Kovács István a(z emberi mércével) hatalmas időszeléből mindössze öt évet szakít ki, 1951 nyaratól 1956 novemberéig, talán egy terjedelmesebbnek szánt visszatekintés első részeként, amint a kötet alcíme mondja: *Korai önéletrajzát írta itt meg*. Bár lehetséges, hogy az imént felvetett olvasói várakozás hamisnak bizonyul, hiszen folytatásra nincs utalás a könyvben, sem a kötethez illesztett szerzői identifikációs gesztusban, a fülszövegben. Időzve az említett gesztusnál, amely akár paratextus – a belső borítók fotóival együtt, akár az önéletrajz (hiteles) történetiségének lehetséges záloga, ezzel az „eligazítással” arra a keskeny mezsgyére terelgeti az olvasót, s egyúttal magát a művet is, amely az *önéletrajzi regény* – tehát a hangsúlyozottan szépirodalmi igényű ábrázolás – és a történeti hitelű, faktualitására kényes memoár, visszaemlékezés között húzódik. A kötet szerzője, noha ismert történész is, szlavofil is (a lengyel kultúra egyik magyarországi „honosítója”), a fülszövegben költőként/íróként azonosítja magát (*Kilencek*, kötetcímek), s létezésének további bizonyítékául–hitelül már a címlapon fotóval jelenik meg. A gyermekportré jól azonosítható a belső borítokon látható egyik-másik fotográfiával, amelyek természetesen a korai önéletrajz dokumentumaiként, enteriőrjűkkel körülbelül a negyvenes–ötvenes évekre utalnak, reflektív, ironikus képaláírásokkal ellátva. S még mindig nem vagyunk a könyvben, megállít a mottó határozott distanciát teremtő metaforája: „Az álom és a gyermekkor színei pedig csalókák... Kit érdekel az ébredés után.”; ezt követi egy levél a szerző/elbeszélő édesanyjától, 1982-ből (akiről ugyancsak a fülszöveg tanúsága szerint tudjuk, hogy a levél megírását követően öt évvel hunyt el, a fényképek tanúsága szerint pedig azt láthat-



Kortárs Kiadó  
Budapest, 1998

152 oldal, ármegjelölés nélkül



juk, hogy gyönyörű nő volt), az édesanyának szóló ajánlással is felérő levél ismét vissza-  
utalni látszik a történeti kontextusra.

Hogy a „korai önéletrajz” fragmentumainak szövedéke – gondosan kerülgetve a mű-  
faji meghatározást – miképpen viszonyul saját történetiségének tudatához, egyáltalán  
szükséges-e, hogy viszonyt létesítsen, a szépíró és a történelem frivol *liaisonja*, a továb-  
biakban talán megválaszolható lesz.

A *gyermekkor tiündöklete* negyvenegy hosszabb-rövidebb töredékből szerveződik, az egyes  
szám első személyű elbeszélő által lineárisan elmondott események sorából, melyek egye-  
nesvonalúságát az emlékezés természetéből fakadó szimultaneitás szakítja meg néhol. Az el-  
beszélő, jelen esetben, egyesülve a szereplő-funkcióval, autodiegetikus elbeszélést hozva lét-  
re, visszaemlékező pozíciójából adódóan nem gyermekkorú, amint ez a szerző számtalan  
idevonatkozó s már említett utalásából egyenesen következik, valamint a szöveg keletkezé-  
sére utaló évszámokból is (1972–1998), mégis olyan nézőpontból nyilatkozik meg, amely a  
kisiskolás korú gyerek perspektívájából igyekszik megteremteni egy személyes diskurzust,  
sikerrel. A felnőtt reprezentációja a múlttól a gyermekkor metaforájának kontextusában ér-  
telmezendő. Ily módon egy sajátosan működő nyelv és sajátos történeteszemlélet kerekedik ki  
a fragmentumok egymásutánjából; az idő teremtette és uralta távolság, a visszatekintés „ma-  
gas” pozíciója azonban nem teszi teleologikussá az élettörténet e szakaszát. Hayden White *A  
történelem terhe* című, egyebek közt a történeti és az irodalmi narratíva összehasonlítását is  
tárgyaló kötetének előszavában mondja a következőt: „Nem gondolom, hogy az eseménye-  
ket a nyelv határozza meg, azt azonban igen, hogy bármely jelentést tulajdonítsunk egy bi-  
zonyos eseménynek, az a nyelvben és a nyelv segítségével jön létre.” Kovács István követke-  
zetesen képes a narrativizálásnak ezt a folyamatát a gyermeki kvázi-logika szerint végigvin-  
ni, a résztvevő szemszögéből, hol ironikus, hol metaforikus, hol e bizonyos kvázi-logika szer-  
int kauzálisan, az *explicandum* aktusát az olvasóra bízva. Ahol mégis kiszól a szerző ebből  
a beszédhelyzetből, ott mindig el is csúszik, mint a következőkben: „Hányan és hányszor  
perzselték fel egyetlen szóval, mozdulattal a gyermekkor tájait, ahol a hajszolt lélek felnőtt-  
ként megpihenhetne.” Ez a kilépés okozza az elbeszélés kitarított szólamának vesztét a kötet  
zárófejezetében, mely közvetlenül az 1956-os forradalom eseményeit metaforizálja.

Jellegzetesen rövid, kijelentő mondatok sorjáznak a korai önéletrajzban, melyeket függő  
beszéd szakít meg, amikor a gyermeknyelv retorizáltsága nem képes átfogni a felnőtt gond-  
olkodásának hol reflektívabb, hol elmosódóbb, mert homályos szintjeit. A könyv első mon-  
data: „Az anyanyelv első szavaitól félek.” – az értelmezés aktusa, a kimondás gesztusa egy-  
szerre félelmetes és komikus a gyermek retorikájában, gondolkodásában, nyelvalkotó képes-  
ségében. („Pedig ő [Izsó bácsi] nagyon okos ember. »Nyolc nyelven beszél« – ahogy anyám  
a folyosón suttogetta. Addig csak *valamiről* hallottam, hogy hét nyelven tud beszélni.”; „Róla  
mondták azt, hogy *kula*, illetve hogy *kulák*, pedig csak egyedül volt.”)

A *gyermekkor tiündöklete* főhőse anyai nagyanyjánál, Mezőcsátan, később a nagymama ha-  
lála előtt, az iskoláskor kezdetétől egy Budapest határán álló tüdőszanatóriumban, anyja  
munkahelyén viseli a felnőttek és a gyerekek világára súlyosan és ellentmondásosan neheze-  
dő történelem kihívásait. A szanatórium, valahol a Budakeszi út végén, erdők, hegyek övez-  
te zártága, mikrotársadalmával (melyben a fertőző tüdőbetegről óvakodni kell) különös mi-  
tikus világot alkot. Jóval kiszámíthatatlanabb és értelmezhetetlenebb a falusi társadalomnál  
(egyben titokzatosabb is), ahol legalább rokonok veszik körül az embert („rokon, attól min-  
dig tartottam”). A szanatóriumban a portás több nyelven beszél, az anyja munkahelyén a te-  
lefonközpontban egy kopasz ember, az ország vezetőjének képe lóg – „Akkor ő a kisbíró. Az  
ország kisbírója”, de a portásszobában egy sokkal szebb, bajuszos ember portréja függ:  
„»...az az ember a te apád.« »Az enyém ugyan nem... – fordulok felé kissé rosszalló csodál-  
kozással. – Az enyém eltűnt a háborúban... a másodikban.« »Ő mindnyájunk apja. Ó Sztá-  
lin.«”; ott van a nagyothalló Irén néni, akit, mert zsidó volt, a Dunába lőttek, de egy jégtáblá-  
ba kapaszkodva megmenekült; a portások, kertészek és takarítók „egy időben csupa gróf-  
fok, bárók, tábornokok és grófnők meg apácák voltak a szanatóriumban”. E mitizált helyen  
rója a történelem mély tónusú, 3B-s ceruzája a főhős sorsába azokat a jeleket, melyekre foly-

ton rákérdezni kényszerül, s amelyek az élet mindennapos történéseibe is beleivódnak. A kis István szanatóriumi hétköznapjai, az őt körülvevő környezet pontos, sűrített mása a „kinti” világnak. A társadalmi hierarchia felépítése, az ideológiai zavarodottságból következő konfliktusok, a megalázottság és tehetetlenség éppúgy jellemzi az orvosok, alkalmazottak és családtagjaik, valamint a betegek közti kapcsolatokat. A közöttük élő gyermek számára az eligazodás mérhetetlen nehézséget okoz („Nem értettem semmit, mert bármit is fásasztó volt érteni.”), a főhős különösen akkor szembesül ezzel, amikor iskolai szünetekben vidékre utazik az unokatestvérekhez (itt megismeri a búzakalászos Rákosi-bélyeg „igaz történetét”, amikor „elkapta Rákosit a szapora fosás. Hogy össze ne szarja magát a fekete autóban, leállt az egész kocsisor, ő meg berohant a gabonatóblába... Mivel szarragacsos ujja rá tapadt egy kalász, azt szagolgatja elmélyülten. Közben meg a seggnyalók körbefényképezték. A fényképről meg bélyeget csináltak.”); hétvégenként néha meg Érdre jár, a fiú által egyáltalán nem ismert apa rokonságához, asztaluknál együtt ebédel a néphatalom rendőreként szolgáló nagybácsi, s az egykori Horthy-csendőr mostohanagyapa, akik „arról beszélgettek, hogy a tyúktolvajokból hogyan lehetett és melyikük tudott gyorsabban vallomást kicsikarni...”. A szanatóriumban közvetített rigid ideológia folytonosan szembesül a falusi vallásos kulák rokonság és az érdi „régii világot” emlegető nagyanya közvetítette értékrenddel. Az eredmény teljes zavarodottság. A falusiak vallásos hite és Isten helyébe Rákosi–Sztálin–Lenin lép, útonútfélen szocialista-kommunista jelképek: címer, vörös csillag (világít, „Soprontól a Sárga-tenger partjáig.”), félelmet keltő és viszolyogtató katonaszobrok visszatérő emblémája a két világháborúból, szovjet katonákat mintázó játékharcosok, fekete autó, sztahanovista-jelvény, Tito – a láncos kutya plakátja, békekölcsönjegyzés; és egyszerre mindezek nagyon finom, érzékletes paródiája, targikomikus ellenpárja, természetes, zsigeri védekezésből: „[a Nevelő-pajtás] egy ízben Leninről beszélt, aki jó ember volt, de egy nő megölte. Egy fehér nő. Azt, hogy fehér volt, hangsúlyozta. Emiatt gondoltam egy pillanatra, hogy Lenin bizonyára néger.” Isten és Jézus helyébe Sztálin lép meg a Téalapó: „És én el is hittem, hogy nincs isten, mert ha volna, s látná anyámat, csak ledobna vagy két darab százast. De nem. Nem dob le. Mert nincs. Téalapó van. A karácsony a béke és barátság ünnepe. Mert aki nincs, az hogyan születhetett volna meg. A karácsonyi szünetet Sztálin születésnapján kaptuk ki. Ő az, aki valóban megszületett. Az emberiség javára.”

A *korai önéletrajz* azonban nem csupán a gyermek nézőpontjából összerakott történelmi tábló, hanem a könyv egyszerre patetikus és metaforikus címéhez mérten vagy ígérétehez híven – vagy várakozásainknak megfelelően – egy kisiskolás fiú életének irodalmi dokumentuma (szándékosan nem mondanék nevelődést), a világra való rácsodálkozás nem korspecifikus, hanem archetipikus pillanatainak többrétegű szövevénye az ötvenes évek első feléből, nemcsak a történelmi helyzet meghatározta létesemények tükrében. Ami azonban nincsen, az a mítosz, nincsen kulturális-antropológiai analógia, amelyhez mérten az elbeszélő, a személyiség, a szubjektum így vagy úgy azonosíthatná magát, kor-, illetve kórkép van, tapasztalat, amely se nem örökség, se nem örökíthető. Ezért volna problematikus nevelődési regényről beszélni, hiszen a fragmentumok nem tanúsítják a személyiség fejlődésének ilyen-olyan irányát, épp az ellenkezőjét tanúsítják: a visszaemlékezés reflektív szituációjából sem adható összefüggő értelem. Éppen ezért szerencsés választás vagy tudatos írói döntés az életrajzból azt az öt évet választani, amelyben a kiskamasz-kor és a huszadik századi magyar történelem egyik legsötétebb korszaka esik egybe, az elbeszélés meglelte adekvát formáját, ezzel egyúttal kockára téve az életrajz folytatását.

Sorsok talán nincsenek, töredékek, életszakaszok vannak, s félek, hogy ebből nem következik semmi értelmes vagy vigasztaló magyarázat számunkra. A történelem metafizikájára sokan és sokféle választ adtak már, Kovács Istváné is egy közülük. Született egy vékony, de annál jobb kisregény, novellafüzér, önéletrajzi töredék, *szép próza*, s hogy milyen fejezetek illeszthetők hozzá, mi vár a hősré 1956 után, *valójában* nem tudhatjuk.

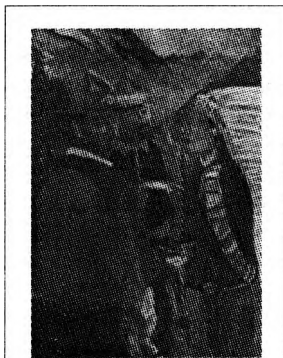
## KÖVETKEZMÉNY NÉLKÜLI TETTEK

*Németh Gábor: A huron tó*

Németh Gábor új könyvének olvasása nem éppen kellemetlen tevékenység. Jász Attila például bevallotta a *Jelenkornak*, hogy egy pillanat alatt felfalta, sőt azóta is előveszi időnként desszertnek. Én úgy voltam ezzel, hogy kinyitottam, gyorsan, türelmetlenül beleolvastam, de már majdnem az elején megállított valami. Tisztulás. (És: Tisztulj innen!). Talán celebrálni kellene az olvasást: nagyon lassan, várakozás nélkül, terv nélkül keresztüljutni rajta.

De az első szöveg, aminek még minden celebráció nélkül, mintegy véletlenül nekiütöttem, az („*ott voltam benne már*”) volt. A szöveg így kezdődik: „Semmi semmire nem kötelez. Miért van akkor, hogy néha el kell ítéltesél?” (19.) Az elbeszélőt a következő egzisztenciális állapotban látjuk: konform, családtagokon keresztül lágyra hangolt emberi együttlétre való sóvárgásában és anélküli kihűlt állapotában szociálisan deviálódik („És mindig, ha egyedül vagyok, nőni kezd bennem a rossz.” 25.). A vágy és a tett között azonban megnyílik egy hajszálnyi rés, amelyben éppen elfér egy miniatűr, szándék és célnélküliségében kegyelmi jellegű jelenet: „és meghallottam akkor valami hangot. (...) Kis hangok, szagatottak, mindenféle színű hangocskák. A világ végéről jöttek, de legalábbis a terem túlsó oldaláról. S ha hunyorogtam, megláthattam végre a verebeket. Hárman voltak, kergették egymást az eleven cölöpök felett. Kinéztem, oldalra, a McDonald’s felé. Éppen hajnalodott.” (26.) Mindezt az elbeszélő szemével látjuk; ha tekintetét áthelyezi, vagy passzív módon áthelyeződik („S ha hunyorogtam, megláthattam végre a verebeket.”), akkor az imaginációban feloldódott olvasó is tökéletesen behangolt modifikációval teszi ugyanezt. Csak ilyen módon lehetséges az olvasó számára epifániát (illumináció, reveláció...), egzisztenciális fordulatot közvetíteni (és ez a szöveg elsősorban egy finoman fokozódó epifániák nyomán kibontakozó egzisztenciális fordulatot mutat be).

Azonban itt az elbeszélő legalább kettő: zárójelek közé zárva egy második számú elbeszélő munkál, aki nem hoz létre összefüggő narrációt, hanem partnere szövegén csüggyve, tudatának intim közelségében maradván profanizálja, reflektálja, igazolja a történeteket, hogy tanúskodjon a hitelesség mellett, legyen az eseményé vagy gondolaté. Mintha a kritikusok láthatatlan seregének szólna, vagy maga is egy maximalista kritikus lenne, akit az író megfegyvelmezésére küldtek, és az utolsó pillanatban belegépelte földhözragadt kommentárjait a kéziratba.



Németh Gábor  
*A huron tó*  
Filum

*Filum Kiadó*  
*Budapest, 1998*  
*128 oldal, 850 Ft*

A szöveg elbeszélője és narratív szerkezete szokatlan formájú a magyar irodalomban; első személyűsége, spontán expresszivitása, a maszkírozottság teljes hiánya és ezzel szemben pedig elbeszélőjének tipológiai kettészakítottsága olvasás közben két ellentétes irányú logikai orientáció összebékítését teszi szükségessé. Ez az összebékítés egy magasabb szinten könnyedén válik lehetővé: a szöveg elbeszélőjének tudatát ott képzeljük el, ahol az értelmi fakultások felügyelet nélkül maradtak. Ennek az lett a következménye, hogy egy kötetlen, szubjektum nélküli, automatikus ki-jelentésgenerátor (aki különben egy beszélő) kért helyet magának a szöveg materiális terében, a könyvben. Azonban éppen az a kérdéses, hogy elképzelhetünk-e egy narrátori tudatot, és hogy éppen a képzelet-e az az eszköz, amely hivatott az irodalmi alkotások interpretatív feldolgozására.

Az első személyű narrációban az olvasó a legszemélyesebb viszonyba kerül a beszélővel: tudatát minden ellenállás nélkül játékra ajánlja neki. A *huron tó* esetében a beszélő azonban kényes helyzetbe sodorja elméletileg is elkötelezett olvasóját: saját személyét olyan indexekkel veszi körül, amelyek csak jelentős önfegyelem árán választhatók le a Németh Gábort (az író) kísérő szemiotikai környezetről. A *huron tó* olvasása közben totum factum olyan érzésed van, mintha Németh Gábor avatna be életének titkaiba. Ezt a tapasztalatot azonban nem tudom minden probléma nélkül összhangba hozni azokkal az elvárásokkal, amelyeket a ma széles körben elterjedt metadiszkurzív etika nyomán magam is internalizálok: interpretációim alapbeállítottsága, hogy a szövegbelső és külső közti határt folyamatosan problematizálom, nehogy a szöveg kitorhessen transzcendencia felé. Mindazonáltal az itt elemzendő szöveg az aporetikus argumentációt integrált elmélet erős analitikus fényében úgy kifakul, mint egy diapozitív. Miközben olvasom, éppen az az érzésem, hogy valami élő, puha pneuma hullámszik a mondatok mögött, velük azonos ritmusban, egy csupasz, útkeresésében leegyszerűsödött, magát exhibicionizmus nélkül megmutatni akaró emberi elme.

De ennek a tapasztalatnak nem kell kizáródnia a diszkurzusból, sőt nem is kell feltétlenül a széplelkű kritikus esszéisztikus vallomásába fulladnia. Csak el kell választanunk az elméleti algoritmusban a két, egymást átítató kompetenciát: az ideológiai védőformulát, amelyet pajzsként tartunk az irodalom elé a kisajátító intézményes kánonokkal szemben és a módszertani korlátozást, amely függetleníti a választott interpretációs módszert az adott mű szövegeképző stratégiájától.

A kizárások és felhatalmazások, tiltások és engedélyezések diszkurzív dinamikájának számtalan olyan összetevője van, amely a kirakatban lévő megnyilatkozások közt nem reprezentálódik, amely a megszólalók „materiális” háttéréhez tartozik, hatása azonban megragadható. Ilyen az a megosztottság is, amelyet leginkább a *percepcionizmus* kifejezéssel tudnék leírni. Bizonyos olvasók imaginatív képességeikkel fordulnak a szövegek felé, az ő esetükben az olvasás egy olyan tárgy megalkotásának a folyamata, amely egy bizonyos ponton eléri esztétikai totalitását; ezen a ponton az imagináció homeosztatikussá, öfenntartóvá válik, hogy az olvasó a felszabaduló perceptív erőit a tárgy szemlélésére fordíthassa.

Más olvasóknak azonban nem kell imaginatív módon megalkotniuk az esztétikai tárgyat, hanem azonnal a szöveg felszínén, a fonetikai–szintaktikai–stíláriis rétegen mozogva engednek utat egy zenei jellegű olvasásfenoménnek, amelyben nem a szöveg doxológikus tartalma (azaz hogy a szereplők ki-ségét és a történések mi-ségét kibontsuk és statikusan elrendezzük), hanem a mozgások különböző fajtáinak dinamikus elrendeződése és felbomlása vált ki érdeklődést. Ennek a megosztottságnak megjeljük a párját a kánonképződés percepcionista szubdiszkurzusában: vannak olyan szövegek, amelyek az az első esetben leírt, *imaginációs olvasó* számára, és vannak olyanok, amelyek a második esetben leírt *verbális olvasó* mutatják meg jobbik oldalukat. A szerzőt aporetizáló elméletek a verbális olvasást részesítik előnyben, ennek mentén szelektálva kánonjukba a műveket

és segítve bizonyos olvasók kritikussá válását. Az imaginációs olvasást és az ennek alárendelt információszerzést vonzó szövegek azonban nemcsak a copyright égisze alatt működtethetők, amelyben a horizontálisan becitált diszkurzusok egymás fölébe kerülnek. Ebben az esetben nem az adatok hitelessége, hanem az ismeretek *illése*, beilleszthetősége, szituációba ágyazhatósága áll a középpontban. A *huron tó*-ban számos utalást találunk nevekre, amikhez személyeket tudunk hozzárendelni (Sziji Ferenc, Garaczi László, Zeke Gyula, Balázs Attila, Krasznahorkai, Mándy stb.), eseményekre, amelyekhez dokumentációt vagy személyes tapasztalatot tudunk párosítani (az *Ex-Symposion* felkérése az *Ólomkatona*-számhoz, Mándy Iván temetése, stb.): ezek a források egy közös térben mozognak, amelyben egy ismeretről az dönt, hogy az olvasásban kiformalódó imaginatív tárgyhoz mint egészhez hozzáilleszthető-e.

A fentebb leírt dinamika mentén a szöveg két denotatív mezőhöz függeszkedik, amelyek között nem szükséges választanunk még az olvasás megkezdése előtt, legyen mégoly erős argumentatív bázis is a segítségünkre ebben. Amennyiben az imaginatív alakzat lehetővé teszi, az olvasó beléphet a szöveg körüli tapasztalati horizontba, és akár világos és elválasztott, szisztematizálható tudását, akár konfúz, roncsolt, amorális, logikán kívüli, aljas, teljesen kommunikálhatatlan képzeteteit, a láthatatlanság határát súroló kognitív törmelékeit is berendelheti a megértésbe. „Egy ember fikciója (...), aki megszünteti magában a korlátokat, az osztályokat, a kizáró ítéleteket, nem szinkretizmusból, hanem egyszerűen csak azért, hogy megszabaduljon egy ősrég kísértettől: a *logikai ellentmondástól*.” „Márpedig ez az ellenhős létetzi: ő az olvasó ember, mihelyt örömet leli az olvasásban.”<sup>1</sup> A szerzőt és elbeszélőt elválasztó szakadék fölött egy vékony, ismeretelméleti kompromisszumokból sodort kötél látszik kifeszülni, amelyen keresztül ismeret küldhető az egyik oldalról a másikra. Új elbeszélő alakul így ki: figura, akit az olvasó elevenített meg sajátos nézőpontjából, értelmi fakultásainak összjátéka során, egy, a szöveg által stimulált szituációban.

A nyolcvanas évek végi, kilencvenes évek eleji írásai nyomán a kritikusoknak hasonló dolgok jutottak az eszébe Németh Gáborról: valami nagyon fontosnak (történet, szubjektum... – tartalom) a hiánya és valami kevésbé fontosnak a túlhangsúlyozása (retorika, grammatika, stílus – forma). Néhány ismétlődő toposz ezek közül:

1. a *világszerűség helyett szövegszerűség*: az elbeszélés folyamatának megjelenítése fikcionalitás helyett (Utasi Csilla),<sup>2</sup> – ezzel összefüggésben az 1.b *epikum hiánya* epikus romhalmaz (Bán Zoltán András),<sup>3</sup> az epikum felidézése a teljesség utáni nosztalgia miatt (Károlyi Csaba),<sup>4</sup>

2. *erkölcstelenség*: amoralitás az értékek iránti közömbösség miatt (Bán), morálnélküliség a feminizáció miatt („...túlságosan ellágyítja az életpasztalatot, melyhez pedig érzékelhetően nagyon kemény és tudatos küzdelem vezetett.” Károlyi, 1537.)

3. *túlretorizáltság*: a nyelvi trükkök elmaszkírozzák az író (Károlyi), pontosság (Borbély Szilárd),<sup>5</sup> a szép mondatok idegesítő monotonája (Mikola Gyöngyi).<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Barthes, Roland: *A szöveg öröme*, ford.: Mihancsik Zsófia, in: uő: *A szöveg öröme*, Osiris Kiadó, Bp. 1996. 75.

<sup>2</sup> „A narráció elemeinek fölmutatása az olvasót nem a tartalomba, hanem az elbeszélés folyamatába vonja be, a könyv legjellegzetesebb poétikai törekvéseként.” Utasi Csilla: *Az eleven hal (Németh Gábor könyvéről)*, Jelenkor, 1995/2. 183.

<sup>3</sup> Bán Zoltán András: *Az Üresség Könyveiből*, Holmi, 1992/9.

<sup>4</sup> Károlyi Csaba: *Az udvariasság mint esztétikai kategória*, Holmi, 1994/10.

<sup>5</sup> Borbély Szilárd: *Németh Gábor: Angyal és bábu*, Alföld, 1992/1.

<sup>6</sup> Mikola Gyöngyi: *Egy beváltatlan ígéret (Németh Gábor: A Semmi Könyvéből)*, Jelenkor, 1992/10.

Figyelemre méltó, hogy Németh Gábornak a klasszikus epikus és etikai eszköztárral szemben tanúsított közönye, amely a kilencvenes évek elején illetéknéppé egyértelművé vált a kritikai diszkurzusban, mégsem vezetett egy sikeres posztmodern, vagy legalábbis modernség utáni szerző-imázs megalkotásához. Garaczi, Márton László vagy akár Kemény István posztmodernizmusa, Darvasinak a *Kalaf áriájával* és *A veinhageni rózsabokrok*kal felajánlott mitikus pszeudo-történetelvűsége mellett Németh Gábor csak negatív kötődik ehhez a paradigmához. Évtizedforduló környéki recepciójának rezignált tónusából egy olyan művészi produktum rajzolódik ki, amely elszakította ugyan a gyökereit, de ígéretei mégis beváltak maradtak. Útja egyedi, bizonyos szempontból hermetikus (Mikola Gyöngyi, i.m. 862.), a filozófia és határterületeinek spirituális korpuszaival való párbeszéd és az eszkatologikus érdeklődés sejteti, hogy Németh viszonya a „grand narrative”-hoz nem teljesen elutasító. A modernség utáni szövegvélemény technikái jelei nem találhatók meg nála: szintaxisa és lexikája elegánsan normatív (talán túlságosan is, mint láthattuk), a globális történet hiányzik ugyan, de a kisebb szegmentumok szintjén újra előjön, egy reduktívabb, sűrűbb, nem-aszketikus minimalista változatában (*A Semmi Könyvéből*). Ezek azonban mégsem mitikus történetek, amelyek egy szívünknek kedves témát ragadnak meg, kihasználva a narratíva speciális, nem-logikai jellegű lényegmegragadó képességét, mint Darvasi teszi *A portugálokban*.

A kritika sajátos vakságát a kváziposztmodern technika mögött megbúvó apokrif bölcséleti hagyományra vehetjük szemügyre Szilasi László 1994-es tanulmányában.<sup>7</sup> Az olvasó-funkció kissé inkohérens felvezetése után Szilasi öt emblematisz szöveget elemel, amelyekben hangulati-motivikus ismétléseivel, játékos értelmezői attitűdjének deklarálásával egyszerre oldja meg és csúsztatja el a diffúz irodalmi termés korszakba tömörítésének szinte megoldhatatlan, de mégis elkerülhetetlen feladatát. Szijj, Csejdy, Garaczi és Hazai Attila szövegein működtetni képes egy strukturált elvárásrendszert, amelyből valamiféle doxologikus anyag, értelmezői híradás jön létre. Németh Gábor szövegének, *A Semmi Könyvéből*-nek azonban egyetlen motívumát képes kiemelni: a mindenütt jelenlévő, senki által nem olvasott üzenetet.<sup>8</sup> Az olvasás történeté és konklúzióvá transzformálása eminens posztmodern regénytechnika, a szövegek sorsa izgalmas közjáték ebben. De mégis úgy tűnik, hogy *A Semmi Könyvéből*-ben a könyv és nem a szöveg áll a középpontban, mégpedig egzisztenciális dimenzióváltó, sorsbeteljesítő eszköz mi-voltában. Borges-nél az okkult, enigmatikus szimbólumok történelmen keresztül vezető útját látjuk, amint rabul ejtenek valakit, mise-en-abyme-ként elrejtve az olvasás titkát: a könyv is egy okkult szimbólum, vagy még inkább eszköz, amely az olvasásban megnyíló lelket rabul ejti (*Homokkönyv*). Ezt a motívumot *A huron tóban* a legplasztikusabban az a történet jeleníti meg, amelyben az Állami Közlekedési Vállalat alkalmazottja talál egy könyvet a villamoson, amit elolvasva páriává válik, önjelölt prófétává, aki Ji Ching jóslással tengeti napjait. (67–68.) Azonban nincs ok arra, hogy a szimbólum betartsa az olvasott történet és az olvasási szcena közti ontológiai határokat. A kezünkben tartott könyv is mágikus tárggyá igyekszik válni, méghozzá az ábrázolt technikánál is korszerűbb módon. Átűti a hátsó borítót, hogy még a könyv kinyitásánál is öntudatlanabb habituális döntés pillanatában erőszakolja ránk magát: amikor megfordítjuk, és végtelenre állított tekintetünk gyanútlan feltérképező mozdulatában megnyílunk a szemantikai vírusnak, a paradoxonnak.

*A Semmi Könyvéből* világában minden dolog világfordulatra készülődik – bár ennek a készülődésnek a gyökerei száz évekre nyúlnak vissza; a szereplők a fordulatra különbö-

<sup>7</sup> Szilasi László: *Hát az olvasó hová lett?* in: *Csipesszel a lángot, Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, Nappali ház, 1994.

<sup>8</sup> „Achtung baby! A palimpszesztusok olvasójukra lesnek!” i.m. 243.

ző mértékben érett ügynököket jelenítik meg. A modernkori, apokalipszis nélküli eszkatologikus esemény egyik alapvető jellemvonása mutatkozik meg itt: összerosódik a mindennapok világának egymásból lassan kigyűrűző, lamináris folytonosságával, mivel leghatékonyabb formája tud kicsírázni a modern ember utolsó humanisztikus büszkeségében: a döntés aktusában. Bizonyos módon használni egy ezen használatra kijelölt tárgyat – kinyitni egy könyvet – a sors legsötétebb csábításának pillanata lehet. Ez az aktus, ha nem is explicit döntés következménye, de semmiképpen sem kényszercelekedet: habituális berendezkedésünkből következő implicit választás következménye, habituális döntés. A történesek irányát megszabó sors-ügynökség éppen ezt a komfortos, az emberi szabadság utolsó öntudatlanul birtokolt szcénáját szállta meg, hogy metonimikus mintázatokat ki a korszakfordulóhoz vezető cselekedeteket kényszerítsen ki.

Ha egy ilyen történetet akarunk leírni, akkor patchwork-szerű, egymással metonimikus viszonyban lévő, de önmagukban intenzív narratívumok halmazát kell létrehozunk; a mini-narratívumokban a szereplők valamilyen módon előkészítettnek arra, hogy sorseseeményben vegyenek részt. A szerep, ami vár rájuk, öndestruktív, félelmetes, a szakralitás által addigi életük elhagyását követeli meg. Ennek leírása annyira tárgyilagos, hogy már ridegnek hat, felkeltve az érdeklődést az elbeszélő eszkatologikus habitualitása, szerepe iránt. Az olvasóban feszültség jön létre, amelyet áttol az elbeszélő-funkcióra, imágóvá alakítva azt.

A könyv mint motívum központi helyzete megváltozik *A huron tó*-ban: a szöveg nem reflektál önmagára mint tárgyra, a hátsó borítóra kiszökött részlet összegző, csúcsponti jellegű, de ez csak akkor derül ki, mikor már végigolvastuk az egész művet.<sup>9</sup> Ez a könyv legfeljebb *l'art pour l'art* szépségében, a tapintásának, színének, Roskó Gábor *Ő lopta el a macskát* című képének rejtélyes, fenyegető, de mégis játékos hangulatának érzéki élvezetében jelentkezik, mintegy folytatásként bonyolódhatunk bele az olvasásba, nem pedig egy logikai sértésre adott válaszként. Németh Gábor (*griff*) című írásában pedig azt látjuk, hogy tárgyi érdeklődése áthelyeződött az alapegységre, a betűre. Ez a könyv egyik legkülönösebb írása: megmutatja a szövegek születésének és egymás mellé kerülésének kontingenciáját (az *Ex-Symposion* felkérésére íródott, azonban Németh Gábor sem a babákról, sem az ólomkatonákról nem alkot véleményt, az ólom egyetlen funkciója érdeklí: nyomtatásra való betű önthető belőle.) A betű ólomból van, ez az anyaga, a materialitása – persze képletes dolog ez (vagy inkább képlékeny), hiszen maga az anyag el van rejtve a formában. Az anyag itt azt jelenti, hogy az ábécé egy betűje bármelyik szöveg részévé válhat: bár belőle indul ki a jelentés, de rejtélyes módon benne is szűnik meg. Az ólom, a betű pedig éppen az az anyag, amellyel – bizonyos ezoterikus iratok szerint – kezdődik az alkímiai operáció, a Prima Matéria, amelyből a földet a tűztől, a durvát a finomtól gyengéden, hozzáértéssel elválasztva születik meg a lapis philosophorum: „Ha elkészült a forma, újraolvasztották a betűket, ezerszer is, csak az a kicsi veszett el mindig, ami estére összegyűlt a munkások tüdejében.” (117.) De az operáció során mindig visszamarad valami, hogy a jelentés polimorf eredetére emlékeztessen, arra a valamire, amiből minden létrejött: az anyagra (hülé). Mi ez, ami megtűri magában az ellentmondásokat? Két különböző dolog közös eredete, az a pont egy adott dologban, amihez visszanyúlva egy másik dologgá változtatható: például a szöveg, ami több, egymásnak ellentmondó értelmezést igazol, vagy ahonnan egy tartós, kanonikus értelem kimozdítható.

<sup>9</sup> „Végül aztán megindult egy mondat, hogy mennyire keveset szabad tenni, tényleg csak néhány mozdulatot, menni, bal láb a jobb után, lehetőleg menetirányban, egy indokolható menet irányában, bizonyos szavakat mondani bizonyos sorrendben, bizonyos, nagyjából jól meghatározható hangerővel, vigyázni, semmi különöset, semmit, ami lebuktathat, semmit, amire fölfigyelhetne valaki, hogy meghúzóva a parkoló autók védelmében rád irányíthassa a tekintetét, a tekintetet, amelyben nincsen, mert honnan volna, se kegyelem, se irgalom, se megbocsátás.” i. m. 125.

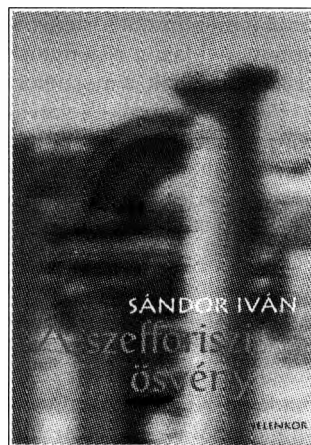
## KADDIS EGY VESZENDŐ VILÁGÉRT

Sándor Iván: *A szefforiszi ösvény*

Sándor Iván előző könyve, a *Tengerikavics* (1996), mintegy levegővétél gyanánt két regény közt, magán- és köztörténet köztes ösvényén mostani század- és ezredvégi tapasztalatok szerint tematizálta a mindenkori individuum és világának sérülékeny kapcsolatát. A *magánregény* és a *köztörténet* között teremtett dialógus utolsó előtti fejezetének esszéérzlete azokkal az általános érvényű hívómondatokkal zárul, amelyek jelenkori világunk szellemi kondícióját kívánják esszenciálisan megragadni. „Az önmagát (helyét, szerepét, helyzetét) felülbíráló tudás századvégi önszembenezése során olyan felismerésekig jutott el, amelyek kételyeket támasztanak a linearitással, az ok-okozati kapcsolatokkal, az előrelátás lehetőségeivel, az egyetemes tudás megvalósíthatóságával, s természetesen az igazság birtokolhatóságával szemben.” Helyükbe viszont a „történeti idő új tudata”, a „létezés korlátozottságának evidenciája” lépett. Ebben az újraszerveződő és mindennapivá lett káoszban működésképtelenné lett az egykor oly hatékony kiszámíthatóság és az igazság birtokolhatóságának gögje. E tradicionális mintákat felváltotta a váratlanság állapota, és az az igény, hogy ama góg helyett önszembenezésre való hajlam hassa át a nézőpontokat. Ebben a hangzavarral teli szituációban kell rátalálni arra a belső csendre, amelyben az észlelet, az érzés, a tudás ráhangolódhat a századvég folyamataira. A *Tengerikavics* zárófejezetének belső csendjében, a magán- és köztörténet összefonódásában, a halasi temetőben felhangzik egy kaddis. A szubjektumkonstruáló (családtörténetet, személyes életet és történelmet disszemináló) írásban és csendben a végső felismerés: „Átlátható lett az átláthatatlanság, ennyi a tudásom, miközben azokba az erőkre, amelyeknek a következtében azzá lettem, aki, belekalkulálom azt is, ami belőlem indult el.” Nem következnek tehát újabb esszélapok, a dialogizáló történet önmagába zárul, hiszen amíg nincsenek hiteles szavak annak elmondására, amiben a mindenkori individuum egzisztenciálisan érdekelt, addig csupán a belső csend és alámerülés igénye maradhat meg szubjektumőrző irányelvnek.

A *Tengerikavics*ban felhangzó kaddis azonban hosszabban kitart, mintsem gondolnánk. *A szefforiszi ösvényt*, amelyet *A káosz és az angyal* (a *Tengerikavics* utolsó) esszéérzlete programatizál, és amely regényként tölti be a *Most mondd a neved* utolsó magántörténetének belső csendjét, első pillanatától kezdve átfogja a kaddis. *A szefforiszi ösvény* metamorfizált kaddis egy veszendő világért: tőlünk igen távoli térben és időben játszódik, valójában bennünk és létezésünk minden pillanatában. Egzisztenciálisan átgondolt válaszlehető-

Élő Irodalom sorozat  
Jelenkor Kiadó  
Pécs, 1998  
219 oldal, 990 Ft





ség a század- és ezredvég szellemi problémáira – egyszerre létfilozófiai traktátusként, kultúrtörténeti kézikönyvként és enigmákkal teli regényként olvasható.

Sándor Iván majdnem minden írása megengedi a folytatólagos olvasat lehetőségét, és így az életmű, különösen a *Századvégi történet* óta (1987), különleges és egyedülálló, kontinuitív szellemi kalanddal kecsegtet a törésvonalakkal teli magyar elbeszélőirodalomban. Regényeinek beszédmódja nem csupán önmaga szisztematikus újrakódolásában és nézőpontkeresésében fontos. Mert Sándor Iván könyvei, legyenek bár *magánregények* vagy *köztörténetek*, a kettő átmenetének kifundált formái egybe és egymásra olvashatók, mesteri magánmitosszá alakíthatók. Gondoljunk csak az egyes regényeken túl száguldó futárookra és az idő homályából jellegzetes ismétlődéssel felbukkanó kódlovasokra, a történések téridejének gondosan kimunkált átmeneteire és határhelyzeteire, a háttérrel képező omlás és zúgás hangulati sűrítettségére, az előteret borító esőre, sárra, kavicsra, csonttörmelékre és kagylózázalékra, amelyek a belső tereket alászállásokként hivatottak ellentételezni. E sajátos regényteret a kilencvenes években három fontos regény építi tovább: az *Arabesz* (1991), az *Átváltozások kertje* (1995) és legújabban *A szefforiszi ösvény* (1998). „Ami leírt, mintha a másolata lett volna annak, amit már korábban is leírt”, reflektál Ruben, *A szefforiszi ösvény* egyik író figurája. Simonban, a regény másik történetjegyzőjében, „az a meggyőződés alakult ki [...], hogy a még hiányzó, a meg nem talált szavakat nem kell a már használatban lévő kifejezésekkel helyettesítenie.” Sándor Iván állandó írásban-létét *szorítópántként* veszi körül a leírás ténye és a leírhatóság kritériuma közti dialógus.

Sándor Iván regénybeszédjének egysége a *Századvégi történet* óta a jellegzetesen hosszú mondat. Ez *A szefforiszi ösvény*ben rövid, ritmikusan ismétlődő és finoman egymásba szövődő mondatokká változik. Ez a rövid és kontrapunktualis mondatzöveg – az egyértelműsítés látszatában – az alábukó, s egy mondatnyi mélyhullámon át újra felbukó, alámerülés közben pedig lassan pulzáló mondataival még bizonytalanabbá teszi az értelmezést. Finoman szőtt regényháló, foltok és lyukak nélkül (a bennük tematizált üres helyek, íme, e közelítési kísérlet által is betölthetővé válnak), lélegző és élő egész, holott holt betűkből formáltatott. Az egyik álom szerint a teleírt vázsondarabka, mely e hálóban lehet mese, történet és regény egyaránt, elvegyül a földdel, a csontokkal, a kagylótörmelékkel, és egy lesz az enyészettel, hogy más-  
kor hatalmas növekedve, birodalmakon, tengereken lebegjen át, törvényeket, ígéket, történeteket jegyezzenek fel rá különböző nyelveken. Egy másik álom szerint a szövegeket kőbe vésték, a természetbe beleivódva megmaradtak vagy elenyésztek; volt, aki megőrizte az értelmüket, volt, aki a létezésükről sem tudott, így tengerpartokon, erdőkben, háztetők körül, az oltárok mögötti elfalazott üregekben azóta is hallható a zsongás, de a hang forrására nem talál rá senki. A mondatok lágyan hullámszanak, a reflexió, a metatörténet oly mértékben hasonul a meséhez, a történethez, a regényhez, hogy leválaszthatatlanul annak egészévé lesz. Tipikus példája e regénytörténés az elméletileg megterhelt metanarratívus történet szint felszámolásának, a metanyelv újrafabularizálásának.

Persze kéziratokról van szó, tekercsekről, feljegyzésekről, törvényekről, s mindezek magyarázatairól. És íróemberekről, interpretálókról. Valamint arról, hogyan változik, változhat-e egyáltalán sorssá az állandó írásban-létezés. Írássá változtatható-e a létezés? Szefforisz ebből a kérdéssorból nő papírvárossá, a papíron-létezés városává. Nemcsak azért, mert tekercsekkel fedik el falait, és a betűk áttűnésével lesz olvasható a város, de azért is, mert minden más város az írás által létezik. „[Simon] mintha a leírások betűi között lépkedett volna a város utcáin. Ilyennek képzelte Türoszt annak alapján, amit olvasott róla.” Szefforisz, Türosz és Róma csak úgy képzelhető el, és csak azáltal létezhetnek, ahogyan le vannak írva. És a mindenkor olvasás által válnak továbbírhatóvá. Szefforisz ilyen értelemben maga a Város, allegorikus kronotoposzként, ahol egyre nő az utcákat elborító kagylózázalék, a falakat szőlőindák növik be, és porladó csontok kerülnek a felszínre. A létezés eggyé válik az enyészettel. És ebből az írás és az olvasás az egyetlen kivezető – vagy bevezető – út, kinek-kinek a

módszere szerint. Adott a törvény, mely önmagában nem rendelkezik igazságértékkel. Szükség van tehát magyarázókra. A törvényt magyarázók azonban egymással ellentétes tételket állítanak fel. Kéi az elsődleges nézőpont? Ki rendelkezik a döntés jogával, hogy valamely iskola vagy törvényt magyarázó »interpretációja« legitimálható-e a közösség számára? Ott és akkor Hanasz összeállít egy hatkötetes törvényt magyarázatot. Módszere rendkívül izgalmas, ha egy törvényre két magyarázatot talál, egyiket a lap bal, másikat a jobb oldalára írja fel. Aztán üres helyeket is hagy, majd a margón további jegyzeteket készít. Ruben és Simon hasonló módon járnak el: kiegészítenek és ráírnak a szövegre saját olvasatuk és létértelmezésük szerint. A tekercsek gyarapodnak, a betűk, mint a kagylózúzalék öntik el Szefforiszt. Ott és akkor történik minden, de itt és most artikulálódik a legélesebben. Disszemináció és signifiáció, palimpszeszt és intertextus, szimulákrum, az individuuum fikciója, és még hosszasan sorolhatók a posztmodern tapasztalatai, amelyek valódi rendszerré, hibátlan regényhálóvá szövik a szefforiszi világot.

A *szefforiszi ösvény* nem csak azért fontos regény, mert szerves anyagává (önmagává) képes változtatni a fent említett elméleti jelszavakat (nesze neked posztmodern). Amíg azok általában (vagy ahogy a posztmodern általában) nem nyújtanak megoldási javaslatot (mire is), csak konstatálják és problematizálják az aktuális helyzetet, addig Sándor Iván tudomásul véve e világgállapotnak megfelelő értelmezési lehetőségeket, poétikai válasszal felel. Ez a válaszlehetőség maga a regény, *A szefforiszi ösvény*, amely átmenetet és kontinuitást keresve a modern és a posztmodernizálódott modern között az útkeresés további lehetőségéről, az útonlevés fontosságáról, az állandó »és«-ben levésről medítál.

Ez az »és«-ben levés azt a sematikus kitélt kérdőjelezi meg, mely úgy szokott hangzani, hogy »és«-sel nem kezdünk mondatot. Íme, a logocentrizmus, az ész mindenható rendszere (avagy diktátuma), amely logikus struktúrákkal kénytelen egzisztenciáját védeni a minden pillanatban eldőlő káosz ellen. Sándor Iván – Peter Handkéhez hasonlóan – felfedezi az »és« téridő-generáló erejét. Az »és« nem ismer kezdetet és nem ismer véget. Folyamatban van. Sándor Iván Szefforisz-világa ugyancsak állandó folyamatban-mozgásban-írásban levés, amelynek csak egy véletlen (esztétikai–szenzuális) háttere a történelmi koordinálás (i. sz. 3. század, Bét Seárim – Szefforisz – Türosz – Róma). Ahogy ez Ruben világlátásából a kezdet kezdetén ki is derül: „Ruben sohasem azt látta, hogy már lement a nap. Az apjától is így hallotta: és megy le a nap. A fény vonulásának nem volt kezdete és vége. Folyamata volt. Az időt nem lehetett széttagolni. A helyeket sem. Bét Seárim, Szefforisz, Jeruzsálem, Szíria, de Róma és Athén fölött sem nyugodott le a nap. Amiként azt sem tapasztalta, hogy a nap fölkelte volna. És megy le a nap, és kel föl a nap. A folyamatosságban összefoglalhatók voltak a történések. Tudomásul vette, hogy mások számára ez nem magától értetődő.” E világlátás és-érzékelés, mely makro- és mikrostruktúráiban koordinálja a létezés egészét, nem csupán rendkívül változatos metamorfizációt teremt, és lesz a világ alakulásának magyarázatává, de az egyes résztörténetek szituálásában is működik. Bejön valaki a szobába és kimegy valaki a szobából. Az egymásra kopírozható és egymásban feloldódó ellentétek dialogizálnak egymással e műveletben: ahogyan a megbecsülés gyanúvá változik vagy ahogyan a kaddis utasításként hangzik. Ezáltal íródhatnak egymásra a helyszínek, s lehet Szefforisz Róma, a periféria centrum, s ennek megfelelően lehet az idő a mi időnk is. *A szefforiszi ösvény* mint kronotoposz ezért több, mint sajátos couleur locallel és történelmiesített háttérrel rendelkező regény. Sokkal inkább olvasható (és írható) parabolaként, amelyben az egyes terek a mindenkori világbirodalmak ontogenezisét ismétlik, amelyben a figurák különböző nézőpontokat testesítenek meg, amelyben a nyelv által felépülő és eltűnő világ a szefforiszi halászok finoman szőtt hálójához hasonló intertextus-hálóban létezik. Ha pedig komolyan olvassuk Sándor Iván „elméleti”, de sokkal inkább reflexív fejtegetéseit a maga regényének művészetéről (lásd a *Rocinante nyomában* című legújabb kötetét), *A szefforiszi ösvény* a szerzői poétika értelmezésében egy olyan különleges határhelyzetet jelöl, amely kísérlet az úgynevezett „európai

regény” tapasztalatainak következetes újrafelhasználására, sűrítésére és elraktározására. Ez pedig leginkább a magyar regényirodalom hagyomány-folytonosságának hiányát kívánja szimulákrumként betölteni. A *szefforisi ösvény* nehezen olvasható a huszadik századi regény beszédmódváltozásainak ismerete nélkül, ugyanakkor rendkívül gazdag tárházát kínálja fel annak – a képzelt és képzett modell-olvasók minden örömére.

És hogy egy személyes olvasatot is bekapcsoljak e tapasztalati rendszerbe, amit persze bizonyíthatónak tekintek mind Sándor Iván regénynaplóinak elejtett megjegyzései, mind a regényszöveg motívumrendszerének történetgeneráló szintje alapján, megszületett Christoph Ransmayr *Az utolsó világ*ának magyar változata. Mindkét szerzői poétika mítoszok és történetek újraalakításával ábrázolja a mindenkori utolsó világok állapotát. Sajátságos nyelvet találni hozzá, amely csak és kizárólag annak az egyetlen lehetséges, de egész világnak biztosítja a legitimitását. A ransmayri vasváros (Tomi) periférikus és pusztuló állapota megfelel Szefforisz papírvárosának. A kottaolvasó Cotta éppúgy egy már létező műben keresi kérdéseire a választ, mint Ruben és Simon. A császár, kinek a neve itt Augustus, ott pedig Maximinius, majd Gordianusz, Cottával is, Rubennel is érdektelenül és oda nem figyelve társalog. Mondatok merülnek fel a *Metamorphosis*ből: az egyiknek alapja, a másinak részalapja az összöveg. De itt is, ott is minden és állandóan változik. Ransmayr figurái madarakká. Ahogy Sándor Iván koldusai madarakká.

A regény színesen értelmezhető nézőpontjai közül éppen azok dialógusát – vagy történetét – emelném ki a továbbiakban. E szóródó nézőpont-történet, a regény legfontosabb szimbolikus történetesora, részben egy régi rendet képvisel, amely alapjaiban megkérdőjeleződött, és képvisel egy újabb világrendet is, amely ellentétben állva az előzővel, nem csupán a régivel szemben folytat diskurzust, de önlegitimáló helyzeténél fogva állandóan reflektál saját magára is. A regényben Lévi testesíti meg a régi világot és a régi rendet, az egy igaz törvény szerint szolgálja és kívánja szolgáltatni az Örökkévalót. Hanaszi képviseli az ellennézetet, amellyel Lévi pozícióját gyengíti, mert az úgynevezett egy igaz törvény igaznak tételezett, ugyanakkor egymásnak ellentmondó magyarázatait gyűjti egybe. Az egyik biztonságos, kicövekel és szűk nézőpont. A másik idegesítően sokszínű és tág horizontú. Lévi önmagában kevés, Hanaszi önmagában is sok. A világ közben már omlásban van, és nem simul Lévi törvényéhez. Lévi a törvény megszegését tekinti a káosz forrásának. *Változtasd meg élted*, hogy a világ jobbá legyen. Hanaszi posztmodernitása Lévi törvényén alapul, de azt nem kizárólagos episztemaként kezeli, hanem egy lehetségesként a sok közül. *Mindaz, amit látok és tudok, másképpen is lehet*, tehát mindaz, ami leírható, másképpen is leírható. Az omló világba belesimul Hanaszi nézőpontja, mert jobban megfelel a világ szélsőségeinek és tágasságának. De éppen e bőrség és tágasság a bizonytalanság újrageneresztője. Ahogy Lévi egyetlen törvénye, Hanaszi mindenek törvénye is a világ káoszát generálja. Az egyiknél bizonyosnak feltételezett középpontot maga alá gyűri a másik decentralizmusa. A világnézetek látszólagos felcserélődése állandó határhelyzetet teremt, valójában e határ soha nem mozdul el: sem időben, sem térben. Lévi hagyománya (már) nem, Hanaszi rendszere viszont (még) nem működőképes.

Ennek a zavarnak egyik legfontosabb világalkotó eleme a „zúgás”. Sándor Iván már nem első alkalommal dolgozik e metaforával. A „zúgás” egy másik, a létezőre utaló világot szólított meg, belső tájakkal, idővel és létezés-történettel. A regény Hanaszi temetésével kezdődik: „Mindenki [...] az ima szavai után illesztve felmondta a maga személyes búcsúját legjobban kifejező törvényt, amit éppen tőle, a törvények rendszerbe foglalójától tanult...” Ruben, Hanaszi fia, már e kezdetben rendelkezik annak tudásával, hogy a világ nem *tényekből* és *tapasztalatokból* áll, nem is múltból és nem is jelenből. „Ami körülvette, a zúgás, a gyanú és a kijelöltségtudat, az volt a világ.” Ez a zúgás, ez a hangzavar kitart a regény végéig, és annál is tovább: „Ruben a tekercseket rakosgatta. Egyikbe-másikba beleolvasott. Álmában látta magát, amint olvassa a tekercseket, a két olvasó alak

egymásra kopírozódott, megkülönböztethetetlen lett, hogy olvassa-e az álmát, vagy álmodja az olvasást. Erre gondolt [Hanaszi], amikor előírta, hogy keressem meg az álmot? Álomra, amelyben megtalálom magamat az igék olvasása közben? De az összecsúszásban elvesztek a formák és a határok, minden mozdulat töredékeire osztódott, ő maga is, csak a hangzások zúgták változatlanul körül, nem meghatározható helyről és időből érkezve, miközben a zúgásba bekapcsolódtak azok a hangok is, amelyekbe a házakban, a városkapunál költöztek be az ünnepek estéin a falakra ragasztott tekercekről, a kövekbe préselődött sorokból olvasott szavak, lerakódtak az udvaron, rátelepedtek a bútorokra, behatoltak a kis résekbe, fészket keresve a testnyílásokban szaporodtak, s mikor nem találtak már helyet, felrepültek, Simon, az érkező, már a városkapunál hallotta a zúgásukat.”

Ruben Hanaszitól örökli az írás és olvasás folytatásának feladatát, Simon árvaságából eredően Hanasz és Lévi „háza” közt keresi a magának megfelelő és sajátosan egyedi nézőpontot. Míg Hanasz és Lévi talán hatalmi pozícióból következően nem érintkeznek egymással, addig Ruben és Simon mintegy a másikon keresztül talál önmagára. Párbeszédük gyakran így is a másik helyettesítésére vagy a szavak mögöttesének ki nem mondására korlátozódik. Ruben bár folytatja apja örökét, mégis azzal tud kiemelkedni másolat létéből, hogy Simon poétikájának hallgatag befogadjává lesz. Simon ellenben azzal válik kiemelt figurává, hogy mindent a maga módján megszemlélve csak arra tesz bárminemű kijelentést, amelyhez talál saját, bensőjéből fakadó szavakat, egymástól elválasztva a hiteltelen és hiteles nézeteket, hogy a világ omlásával szemben legalább saját belső építkezésének legyen hitele. Simon belső omlásában találkoznak az egymást kioltó nézetek. Múltjának értelmezésében világos magyarázatok találhatók Hanasz és Lévi elkülönöződésére, hogyan lehet a megegyezésekben felismerni a különbözőségeket. Hanasz – Simon olvasatában – az igazság sokféleségét jelenti és a parancsolatok elsajátításának különböző útjaira mutat rá. Lévi ellenben kijelöli az élet kötelező érvényű kereteit és betölti az ősi üzenetek továbbadásának parancsolatát. Simon lesz a regény egyetlen olyan figurája, akinek írása és élete eggyé lehet a sorssal. Mondatai megegyeznek a tekintetével. És ez itt a legnagyobb különbség: a régi rend személytelenül ortodox, az új rend értékstruktúrája viszont nem is differenciál, mert számára a nem érték is lehet érték. Simon pedig megpróbál hiteles szavakat találni mindarra, amit lát és megél, akkor is, ha magáról ír, akkor is, ha másokat jegyez, és akkor is, ha úgy dönt, le kell tennie a tollat. És még akkor is hiteles a magatartása, ha szembehelyezkedik az iskolai megállapítással, hogy a „szavak végtelen sora alkotja a hagyományt és formálja ki a teljes világot”, és e lexikonszerű definícióval szemben azt állítja, hogy „a szavak mögötteséből felszínre hozható lényegiségek végtelen sora formálja ki a világot”, de arra, hogy mit jelent a ‘szavak mögöttese’ és ‘lényegiség’, már hallgatással felel. Ez az írás poétikájának egy olyan területe, ahová doktoriner szerepben büntetlenül már nem lehet közelíteni. Aki kijelenti az igazságot, az magának tudja a válaszadás jogát, és Lévi követőjévé lesz. Aki a disszeminációt választja, Hanasz örökösévé válik. Mindkét esetben törvényszerűen kiesik e végtelen történetből.

Ruben számára az „Azért jöttél a földre...” kezdetű mondattöredék lesz útonlétének mozgatója. E töredék egyszerre lehet egy sokszorosított és hímzett szöveg része, amelyet Szefforisz kapujára feszítettek ki üdvözlésképp, és a Ruben által olvasott tekercek egyikének titokzatos és hívogató mondata. Hosszú és kíméletlen olvasás következik, Ruben a tekercekből kívánja megtudni a folytatást. „Harminc napig válogatott a tekercshalomban. Harminc nap alatt harmincszor harminc szót talált... Leírta harmincszor a szöveget. Mintha a gyász harminc napja lett volna a harminc mondat, mindegyik egy kaddis. Újabb harminc nap alatt, esténként egy szót jegyezve fel, leírta az azonos mondat végéhez illesztett harminc szót, de végül már elsüllyedtek az emlékezetében a befejező szavak előtti félbeszakadt mondat szavai.” Az állandó olvasás és rekonstrukciós szándék, maga a Ruben által képviselt nézőpont, mely szerint a hiányok betöltendők, a feljegyzé-

sekből pedig kiolvasandó az ellentmondásos, de színes megoldás, lyukakat ver az emlékezetbe. A szövegtorlódás és megoldási javaslatok halmazza maga alá temeti Rubent. Nem figyel a saját hangjára, és felejt. Apja sírjánál ő az, aki végigmondja ezt a kérdéses mondatot, kimondja a (lehetséges) megoldást, de ez az ő világában nem releváns. A kimondott mondat ugyanis belső igényből fakad, mely bár Ruben számára akkor és ott artikulálódik, de a hangzavarban és a nézőponthoz való ragaszkodásában elvesztődik a jövő reménye: a folytathatóság.

*Azért jöttél a földre, hogy megtanítsd a fiadat, miért jött ő a földre.*

Ruben e nézőpontot apjától kapja örökül. Tőle azonban nincs, aki tovább örökölné. Nem kedve és szíve szerint rendez be életét, mert a hagyomány folytonosságát fontosabbnak tartja, mint saját sorsát. A nézőpont átvétele ilyen értelemben az apa reprodukcióját jelenti. Ruben nem csupán másol, de maga is másolat. De őt már nem másolják. Simon, ha jelentőséget tulajdonítunk Ruben véletlen és véletlen mondatbefejezésének, egyszerre két apától tanulhatja a választ: az elvesztett és gyásszá változott apától, aki fia kérdéseire az életből merítette a válaszokat, és a gyámtól, Lévitől, aki csupán az egyetlen Törvény szerint volt hajlandó kérdés-felelet játékot űzni. Akár tudathasadásos állapotnak is tekinthető Simon helyzete. Nem véletlen, hogy éppen ő a némaság figurációs hordozója, a belső csend megteremtője. Simon számára az út befelé, Ruben számára kifelé vezet. Első pillantásra úgy tűnhet, Simon egzisztenciája a »méltóságteljesebb« és »hitelesebb«. Csakhogy itt véget is ér a történet. Ugyanis kezdettől nincs és nem is volt apa, ő, kezdőpont, amelytől eredeztethető lett volna a tanítás. Persze az Örökkévalót leszámítva, mondaná Lévi. A regény utolsó fejezetében három tanítvány reflektál Ruben befejezetlen mondatának harminc megoldására. Az egyik úgy vélekedik, helyes, hogy a mondat végének harminc befejezése van, mert ahány ember, annyiképpen keresi a választ a kérdésre. A második azt mondja, hogy a mondatok azért hibásak, mert a kérdésre a felelet csak az lehet, hogy az emberi élet célja az Örökkévaló szolgálata. A harmadik pedig azt állítja, nem az a kérdés, amire a feleletek születtek. A három tanítvány útnak indul. Válaszaik tükrében folytatódnak Hanaszí, Lévi és Simon egymástól merőben különböző útkeresései. A történet úgy folytatódik, ahogy elkezdődött: három nézőpont olykor egymást erősítve, olykor egymást gyengítve él tovább.

*Hordozzák, mint a mutatóványosok, [Ruben] sors[ának] töredékeit. Mert Ruben az, aki bár feltétel nélküli befogadó, mégis egyetlen örökség foglya és folytatója.*

Az elindulás ebben az értelemben megérkezés. Ami fordítva is igaz. Rubent Róma felé viszi az útja, Simont Türosz felé. Ruben egy válaszra keresi a kérdést, Simon egy kérdésre a választ. Rubent a szellemiségében rokon könyvtáros faggatja. Simon kérdéseire egy vak énekmondó válaszol. Csak hogy tovább bővüljön a szimulált regénytér: egy könyvtárossal, aki a katalogizált (kanonizált) történetek őrizője, és egy vak énekmondóval, aki homéroszi alakként mondja fel generációk, rendszerek és episztémák leíratlan történetét.

A mindenkori olvasóra marad a végső döntés: melyik szereplő által hordozott nézőpontban ismer vagy ismerhet magára. Sándor Iván regényének értelmezési kísérlete ugyanezt a reflexív csapdát már képtelen kikerülni. Hiszen a regény öninterpretáló gesztusához hasonlóan ráírtam *A szefforisi ösvény* üres helyeire. Jó volna életlénnyé tenni Simon állandó megmerülését a biztos bizonytalanságban; jó volna teljes bizonyossággal hinni Lévi egyetlen törvényének; jó volna Hanaszí disszemináns diskurzusát azzal a belső bizonyossággal kezelni, amivel Ruben pillanatnyilag (még) nem rendelkezik. És miután minden változik, az is megtörténhet – és nem csak a regényen túl –, hogy e nézőpontok, ahogy a párhuzamosok, egyszer egymásba érnek. Dialógus azonban, még ha néma is, csak addig tartható fenn, amíg az általános hangzavarba és zúgásba hang keveredik. És amíg van valaki a hang mögött, aki meg tudja teremteni a távolságot a saját szavaitól.

## HONNAN HOVÁ –

*Karafiáth Orsolya: Lotte Lenya titkos éneke*

A ma szokásos kiadói gyakorlatban egy „befutottnak” számító költő harmincéves korára általában öt-hat kötettel rendelkezik, így az embernek könnyen az a benyomása támad, hogy kevésbé kiérlelt és kiforrott alkotások is napvilágot látnak, illetve a kötetek a kellő idő *előtt* kerülnek ki a szerző kezéből. A korábbiakkal összevetve mondhatjuk persze, hogy Ady kötetei is – az *Új versek* után – szinte évről évre jelentek meg, ámde élete folyamán összesen tizenegy verseskötete látott napvilágot. Babitsnak hét, Kosztolányinak kilenc, Szabó Lőrincnek tíz, József Attilának hét, Radnótinak hat, Pilinszkynek hat, Nemes Nagy Ágnesnek tulajdonképpen négy verseskötete jelent meg – egész életében! Az élő szerzők közül: Tandori versesköteteinek száma hatvanéves korára érte el az egy tucatot, Petrinek tíz, Oravecz Imrének pedig öt verseskötete van – ötvenöt (!) éves korára. Természetesen vannak termékeny és kevésbé termékeny, korán, illetve későn érő alkotók, és azt is tudjuk, hogy a versek publikációja és a verseskötet(ek) megjelenítése nyilvánvalóan egzisztenciális kérdés – a szó hétköznapi (anyagi) jelentésében és elvont filozófiai (a léttel, a létezéssel kapcsolatos) értelmében is.

Am napjaink magyar kötetkiadási tendenciája akkor is két irányba mutat. Egyrészt a publikáció és a könyvkiadás demokratizálódása következtében létrejövő sok – kisebb-nagyobb, alakuló és megszűnő – könyvkiadó jóvoltából *több* jelenhetnek meg, ugyanakkor ennek a mennyiségnek a sokfélesége természetesen a megjelenő művek *minőségének* rovására válhat. És ahogyan Pilinszky vagy Nemes Nagy köteteit „visszatartottnak”, szinte idő *után* megjelentnek véljük, úgy a ma induló fiatalok köteteit sokszor idő *előtti* nek érezhetjük. Mindezeket azonban Karafiáth Orsolya könyvének *kapcsán*, és nem Karafiáth könyvéről mondtam el, hiszen kötetét „mind koncepciójában, mind kompozíciójában” (Arany János) figyelemreméltó alkotásnak tartom – a következőkben megpróbálom felvázolni, hogy miért.

A *Lotte Lenya titkos éneke* klasszikus kötetkompozíciónak tekinthető: a kötet nyitóverse önmagában áll, a további versek pedig négy, nagyjából egyenlő hosszúságú és tematizált ciklusba vannak rendezve. Karafiáth versanyagának elrendezése, a kötet szerkesztése és a kötetkompozíció kialakítása nem a szerző, hanem Harcos Bálint munkája. Ez a tény természetesen nem jelent problémát, hiszen olyan – nyugodtan kimondhatjuk – költőnagyság, mint Petri György verseit is a költő két

noran könyvkiadó  
Budapest, 1999  
92 oldal, 686 Ft



barátja, Fodor Géza és Várady Szabolcs válogatja, rendezi és szerkeszti kötetbe. Az értő válogatás és szerkesztés élesebben rajzolja ki a verseket összekötő-összefűző hajszálvékony, gyakran rejtett és láthatatlan fonalháló szálait – így a kötetkompozíció kialakítása csak azt hozza napvilágra, ami a versekben már amúgy is benne rejtett. Ha a *köetköltő* és a *köetkompozíció* terminusokban (melyeket, mondjuk, Adyval kapcsolatban oly gyakran emlegetnek) a *köet* fogalmának van valami értelme, akkor ez az értelem: a versek transzparenciája, a versanyag és a versek kirajzolódó fonatának világos felmutatása. Karafiáth Orsolya első kötete ilyen értelemben kötet, és így a *Lotte Lenya titkos éneke* abban az értelemben is minőségi ugrást jelent szerzője pályáján, hogy az évek óta figyelemmel kísérhető folyóirat-publikációk egymástól elszigetelt különállása után Karafiáth költészetének fonalhálója, a verseket kötetté összefűző szálak most először rajzolódhatnak ki előttünk a maguk egészében.

Az olvasó első kérdése természetesen: Ki az a Lotte Lenya? Először is: ejtsd nem [lenya], hanem [lénia], hiszen egy német származású amerikai színésznőről van szó, Kurt Weill feleségéről, Bertolt Brecht állítólagos szeretőjéről: Lotte Lenya ti. Brecht-színésznő, pályája végén a New York-i Off Broadway sztárja volt. (A félreértések elkerülése végett: a kötet borítóján Lotte Lenya, nem pedig Karafiáth Orsolya fekete-fehér fényképét láthatjuk [a kötetben ennek feltüntetése nem szerepel] – ti. többen megjegyezték: *Milyen rossz kép ez az Orsíról!*)

De ki az a Lotte Lenya? *Lotte* alakja Goethétől kezdve az irodalmi hősnő egyik prototípusa, illetve az író-költő szerelmét (*Dichterliebe*) testesíti meg – Goethe (illetve a *Werther* és a *Vonzások és választások*) két Lottétjától (Charlotte Buff és Charlotte von Stein) Thomas Mann Lottétján (*Lotte Weimarban*) át Kurt Weill és Bertolt Brecht Lotte Lenyájáig. Karafiáth Lotte Lenyájával mintha Schumann talán két legfontosabb dalciklusával: a Heine verseire komponált *Dichterliebe* (A költő szerelme) és a Chamisso költeményeire írt *Frauenliebe und -Leben* (Asszonyszerelmem, asszonysors) dalaival, illetve a két ciklus különböző (a férfi és a nő) szemszögével, egymástól eltérő (a költő és szerelme) nézőpontjával lenne dolgunk – jó másfél század távlatából.

De ki az a Lotte Lenya? Karafiáth Orsolya? A versek *lírai énje*. A nő, a költő szerelme, aki mintegy a háttérből előlépve helyet követel magának, és így magát állítja előtérbe. A költő által *megénekelt* Lotte itt maga válik saját – maga és a költő (!) – *megénekeltjévé*: „Hallgatsz, vigyázok szavaidra. (Vajon / melyikünk fogja előbb publikálni?!)” (*Veszélyes vizek*).

Ki az a Lotte Lenya? Karafiáth Orsolya? A versek *lírai énje*, aki egy új érzékenység, egy új személyesség jegyében, a versek alanyiságát vállalva, a nőt hagyományosan tárgyának tekintő élet és irodalom rá kiosztott szerepéből kilépve alanyként, egy *új női lírai énként* lép fel: „Legfőbb erényem a gyors alkalmazkodás, / könnyen leszek ideális szenvedő alany.” (*Ki adja a másikat?*), vagy másutt: „... és más dolgom sem lenne, mint írni, / meg hát főzni, mosogatni néhanap...” (*Holdfény* '96). Azonban – amint azt a példaképből láthatjuk – ez az alanyiság nem aktív, nem párosul a tradicionális férfiszerep cselekvő és kezdeményező jellegével – ennyiben tehát Lotte *új lírai énje* mégis megmarad a hagyományos női szerepeknél. És így elérkeztünk Karafiáth *Lotte Lenya*-kötetének egyik kulcsproblémájáig: a női líra, a költőnő/nőköltő problematikáig. Hiszen ki ne ismerne rá a *Lenya*-kötet olvasásakor Lesznai Anna vagy Hajnal Anna, de leginkább Nemes Nagy Ágnes hatására és hangjára, hangvételére? Karafiáth költészete az elveszett vagy igazán meg sem született női líra *újratanulása*: „megújulnak most az ismert / versek is lassan itt az idő / újratanulni a téli fákat” (*szobáink novemberben*). És az eredeti Nemes Nagy Ágnesnél: „Tanulni kell. A téli fákat.” (*Fák*). Lotte *új lírai énje*, ez az új – alanyi – női szerep és beszédmód határozza meg Karafiáth kötetének, a *Lotte Lenya titkos énekének* tematikáját is.

Roland Barthes egyik tanulmányának (*A strukturális elemzés elvei és céljai*) egy szarkasztikus, ugyanakkor lényeglátó gondolatmenetében a következő megállapítást teszi: az egész világlíra, minden lírai költemény egyetlen téma metaforikus variációiból áll, ez az egy – illetve két – téma pedig a következő: „szeretlek és félek a haláltól”. Karafiáth kötete ilyen értelemben monotematikus, illetve a két barthes-i témát – az utóbbi elhagyásával – még tovább redukálja. Barthes szarkasztikus megállapítását Karafiáth Lottéjának értelmében és szavaival parafrázálva azt mondhatnánk: már nem szeretlek, és még nem félek a haláltól. Hiszen Lotte a szerelmi problematikát nagyon is, a halálfélelmet viszont – legalábbis verseiben – még nemigen ismeri. *Lotte Lenya titkos éneke* elsősorban tehát „szerelmi” költészet, középpontjában a férfi–nő problematikával. Ez a kötet tulajdonképpeni alaptémája. „Szerelmes vers ez is” – írja a *Bontott hangsorok* elején.

E mellett az alaptéma mellett azonban számos motívum vonul végig a kötetben. Emeljük ki csak a legfontosabbakat!

(1) A hely és idő, a versek helyszíne és időpontja mindig pontosan meghatározott: az időt évszakra és napszakra, a külső teret tájra vagy helysége, a belső teret pedig lakásra és helyiségre adja meg a szöveg. „Bemérem önmagunkkal a teret / és az időt...” – írja (*Üveggolyó*). Pl.: „izgalmas hajnalok a bolt előtt / tejet lopunk aztán futunk a stégig”, „éjjel a nádasnál találkozunk” (*Csopak*); „...vénasszonyként ülök / a verandán szemben a nyárral” (*Üveggolyó*); „...Berlinbe mentünk / nyolcvanhét decemberén” (*nagypapa én és a keleti blokk*); „itt a városban ősz van...” (*tócsák*) stb. A hely és az idő ilyen pontos rögzítése természetesen a – férfi és nő közötti – távolsággal illetve közelséggel van kapcsolatban.

(2) A víz mint az élet, a szexualitás stb. motívuma is (tenger, tó, folyó, eső, tócsa, csapvíz stb. formájában) kulcsfontosságú a kötetben: a nyitóvers (*Vaktérkép*) „Holtág, tenger...”-étől a záróvers *Se forrás, se tengeréig*.

(3) Az ivás, az alkohol motívuma is gyakran visszatér: a *Ballada az alkoholizmus emberi kapcsolatokat megrontó hatásáról* tobzódásától a *fals* kint még illumináló (!) bálján át *Venyegyikt bácsi csókjáig* (*Jerofejev után másnaposan*).

(4) A versekben gyakran előforduló hold-motívum (hold, holdkórosok, holdvilágos éjszaka, holdfény), a lunáris szimbolika – a fentebb leírtak értelmében – elsősorban a nőiség, nem pedig a halál jelképe.

(5) Fontos eleme a kötetnek a törés élménye: bomló formák, törékeny tó (*Csopak*), fénytörés (*elsüllyedt színek*), szétszórt percek (*Üveggolyó*), kettétörött gyufa (*2 év múlva*), törött üveg (*búcsú a reggelektől*), szétesett tenger (*tócsák*), kötelékek megszagatója, cserepek (*Cserepek*), kettétört Mozart-lemez (*Rekviem*), törött és szilánkos éj és víztükör (*Akvárium*), és végül a legfontosabb: „Minden egész / egészen furcsa most. / Darabkák, mozaikok.” (...*aztán*). Ez utóbbi Ady híres versét idézi: „Minden egész eltörött, / Minden láng csak részekben lobban, / Minden szerelem darabokban, / Minden egész eltörött.” (*Kocsiút az éjszakában*). Az idézett Ady-szakasz harmadik sora („Minden szerelem darabokban”) adhatja a kötet törés-élményének és -motívumának fő magyarázatát.

(6) Végül a zene, a harmónia, illetve annak felbomlása is fontos motívuma a kötetnek.

(7) Nem szóltam azonban még a kötet talán legfontosabb száláról: az *úton*-motívumról. Már akkor tudtam, mi lesz a *Lotte Lenya titkos énekéről* írott recenzióm címe, amikor még el sem értem a kötet végére. Azonban még nem döntöttem véglegesen, mert nem voltam biztos abban, hogy ez a cím alapjaiban ragadja meg a kötet lényegét. Később, amikor elértem a kötet végére, az utolsó versben (*Se forrás, se tenger*) bizonyosságra lletttem – a vers középső (!) sora ugyanis így szól: „Honnan hová – már nem tudom.” A kötet tematikus ívét ugyanis az *úton* (*on the road*) jelleg határozza meg.

A nyitóvers (*Vaktérkép*) adys felütése és gesztusa hangvételében az *új vizek hajósát* idézi: „Legyen más, ismeretlenebb vidék...”, „...jelezzél, képzelj, új irányokat” Elkezdődik



az út, a lírai én és te közös útja: „Rád bízom, meddig juthatsz még velem. / Vezess világtalan vidékeken.” Az első ciklus (*Amíg alszunk*) ettől a közös úttól, a kíséréstől, a vezetéstől ível a ciklus – Vajda Jánost idéző – záróversének (2 év múlva) elszakadásáig, elválásáig: „Ne kíséj már tovább...” Ezt – az együttlétet, majd az elválást – előlegzi már a ciklus első versének (*Csopak*) két része (1993 és 1996) és zárja le a ciklus végi *ismét Csopak* két része is. A ciklus zenei motívumai (megunt zenék, monoton hangok, elfelejtett dallamok) vezetnek át a következő ciklusba (*Bontott hangsorok*). Az első ciklus „alvása” után a második ciklus kijózanodó/kijózanító nyitóverse a *búcsú a reggelektől*. A ciklus vezérmotívuma a zene. A *Bontott hangsorok* – a (zenei) harmónia felbomlása révén – az együttlét szétesését, a szétválást bontja ki: a „karádys allúr”-öktől Cseh Tamás koncertjén és a macskazenén át a *Bontott hangsorok* „pancser trubadúr”-jáig (*Pechvogelweide*). Ez a ciklus tartalmazza Karafiáth – Beethoven *Mondschein*-szonátáját legalábbis címében idéző – „Holdfény-szonettját” (*Holdfény '96*) is, valamint a ciklus végi Dezső illetve Rezső-verseket. A ciklusban az út-motívum útvesztőként, úttalanságként és sötét útként tér vissza. A harmadik ciklus (*Lotte Lenya titkos éneke*) leginkább a szerepversek és reminiscenciák ciklusa: a Parti Nagy- és Kassák-versektől Jerofejeven és Emily Dickinsonon át Traklig és Lotte Lenyáig. „A hangom mindig újra más” – vallja (*Lotte Lenya titkos éneke*): „Most díva, most kéjő vagyok, / most csitri, John megunt babája.”, tehát a nő mint feleség, barátnő, szerető, kéjő stb. „ez lennék én / igen ez is én vagyok” – mondja erről más helyütt (*Kassák megöregszik*). Az út motívuma itt is végig mint útvesztő és kiúttalanság tér vissza: „én nem tudom hány ösvényt rejt a park / s már nincs itt senki sem hogy megmutassa / ha tévelyegnék téli fák alatt / útvesztve...” (*lányomokból lányomokba*). A ciklus záróversének (Kassák megöregszik) ismeretlen útja és magánya („ne hagyj túl sokáig / egyedül...”) vezet a kötet záróciklusának (*Ki adja a másikat?*) teljes egyedüllétéig és kiúttalanságáig: „ahol vagyunk: zsákutca...” (*vissza már soha*). Az út végét a záróverssel (ez volt a kötet eredeti címe: *Se forrás, se tenger*) pedig minthogyha mégis révbe érnének, megérkeznénk. A záróvers adja meg – mintegy a megtett utat összegezve – az út kezdetét és irányát: *Se forrás, se tenger*. Sehonnan sehová. Csak „egymagam, / egymagam...”

Nem esett szó még a kötet versformáiról. „Szonettet írni rólad nem lehet – / gondoltam s lásd most cáfolom magam” – írja Karafiáth / éneklő Lotte Lenya (*Üveggolyó*). Karafiáth és Lotte Lenya *titkos énekének* – egy, a kötet közepe felé található, kiváló, villoni (kis) balladaformában írott költeménytől eltekintve (*Ballada az alkoholizmus emberi kapcsolatokat megrontó hatásáról*) – fő versformája ugyanis a nyugat-európai (ún. rímes-időmértékes) verselés egyik alapvető és talán legkitüntetettebb formája: a szonett; mégpedig mindkét (itáliai és angol, petrarcai és shakespeare-i) formájában. A kötet ötvenöt versének mintegy kétharmada ugyanis szonettformában íródott: a kötet szonettjeinek kétharmada petrarcai, egyharmada pedig shakespeare-i szonett. Az egész kötet mintha három – két petrarcai és egy shakespeare-i, persze nem összefüggő ciklust alkotó, és mesterszonett nélküli – szonettkoszorúból állna össze.

Így – a kötet tematikus íve után, azzal szoros összefüggésben – Karafiáth *Lenya*-kötetének formaíve is kirajzolódik előttünk. A kötet első felében egyértelműen az angol szonettforma dominál: az első ciklus (*Amíg alszunk*) szonettjei szinte kizárólag a shakespeare-i mintát követik, a második ciklusban (*Bontott hangsorok*) pedig nagyjából egyenlő arányban találunk itáliai és angol szonetteket, de még mindig az angol szonett a domináns. A kötet második felében – egyetlen kivételtől (*Egy el nem készült fénykép* – 2. *Negatív*) eltekintve – a shakespeare-i szonettforma eltűnik, és a petrarcainak adja át a helyét. A harmadik ciklusban (*Lotte Lenya titkos éneke*), a *Bontott hangsorok*-ciklus után, a kötetet eddig meghatározó – Virág Benedek által „hangzatká”-nak, Kazinczy által pedig „csengő dal”-nak nevezett – szonettforma felbomlásával találkozunk. Ebben a ciklusban talál-

ható a legkevesebb ebből a versformából: a ciklus tizenöt verse közt mindössze három itáliai szonett van. A negyedik ciklus (*Ki adja a másikat?*) viszont egyértelműen a petrarcai szonetté: szinte egy önálló petrarcai szonettkoszorúval van dolgunk. A kötet formáíve tehát követi *Lotte Lenya titkos énekének* tematikus vonalát: a zaklatottabb és dinamikusabb angol szonettól halad a nyugodtabb és kiegyensúlyozottabb petrarcai forma felé. Így válik a kötetkompozíció íve egyszerű tematizáltságból – formailag is – modellációvá.

Karafiáth első kötetének fogadtatására a maximális odafigyelés és komolyan vétel volt a jellemző: a kötet bemutatójára 1999. április 13-án került sor az Írók Boltjában, és négy nappal később már Lator László írt rövid recenziót a kötetéről. Ez itt nem Lotte Lenya védőbeszéde, és a kritikusnak nem is az a tiszte, hogy a szerző védelmére keljen – de azért mégis...

Lator László írásában (*Tudja-e majd magától?*, *Népszabadság* – Hétvége, 1999. április 17., 33. o.) a későmodernség és posztklasszicizmus „szellemi magaslatáról” tekint alá Karafiáth kötetére, mint a „hatékony, tömegkultúra közegében formálódó stílus” újabb megnyilvánulásának egy darabjára. Lator Karafiáth költészetét egy nemzedékre (a huszonegynéhány évesekre) jellemző közérzet, életmód és stílus sűrített képének tartja, és Lator ezt a generációs szemléletet egész recenzióján végigvezeti: „egy huszonkét-huszonhárom éves lány”, „nemzedéki közérzet”, „Ezek a húszévesek ...”, „ez a generáció” stb. Karafiáth kötetének színvonalát Lator egyenetlennek ítéli, így írásában a kötet – Lator szerinti – erényei és hibái vonulnak végig a maguk egyenetlenségében, a cikk eleji „elegyes versek”-től és „az igazi tehetség kézjegye”-től a recenzió végi „tökéletes vers, ... tehetség ... és remeklés”, illetve „csupa-gyarlóság, ... igénytelenség ... és selejt” ellentétéig.

Lator meglátásainak van némi igazságtartalma, de ha meggondoljuk, hogy „a legnagyobbak” is (Ady, Kosztolányi, hogy a maiakról ne is beszéljünk) tucatszámra gyártották a selejtet, akkor Karafiáth első (!) kötetének egyenetlenségeit nem kárhoztathatjuk – a kérdés ugyanis mindig a versek „másik fele”. És különben is: kezdő költőről írjon kezdő kritikus – így korrekt, hisz a különbség: ötven év – egy „türelmetlen és késlekedő félszázad” (Németh G. Béla). Karafiáth Orsolya költői útját nem Lator imperatívuszai („Tudja-e majd magától, merrefelé kell fordulnia?” – kiemelések tőlem, K. B.) egyengetik, (még Lator jó szándékát feltételezve sem) – az út irányát Karafiáthnak önmagának és önmagától *kell* megtalálnia. Ma már senkinek sem *kell, nem lehet* semerre sem fordulnia. Ez már egy másik, egy „enyhén lepusztult, mindig zsúfolt, sűrű füstben fuldokló” kor. Mennyire nekünk való!

Kötetkompozíciójának egésze és legkiválóbb versei (*Vaktérkép; oldás; Se forrás, se tenger* stb.) alapján én úgy gondolom, Karafiáth Orsolya (a hetvenes évek közepén születettek) nemzedékének egyik legtehetségesebb és legígéretesebb tagja, így csak remélhetjük, hogy nem lesz mindig ilyen kiüttalan, magányos és titkos – az éneke.

## A Jelenkor postájából

Kedves Olvasó!

A *Jelenkor* májusi számában (544.1.) Bodor Béla szavá tette, hogy korábbi recenziómban pontatlanul idézett József Attila-szövegek jelentek meg. Igaza van, sajnálom. Bár az is igaz, hogy a korrektúrában pontosítottam az inkriminált részeket – mint erre a szerkesztőség reflexiója is utal –, a javítások azonban nem kerültek át a megjelent szövegbe. De nem ezért kértem szót.

Bodor Béla téves következtetésnek tartja, hogy a *Gyermekké tettél* című vers kapcsán a gyermek- és férfi identitás dichotomiájára utaltam, mint a kései József Attila-költészet egyik meghatározó motívumára. Pedig – csak egyetlen szempontot kiemelve – a vers szerkezete is erről tanúskodik. A páratlan versszakokban a gyermeki állapot és a némi-képp színezett gyermekkori élmények, a párosokban az ezzel ellentétes férfias lét, s az erre vonatkozó vágy szintű-törekvések jelennek meg. A második versszak kutya-hasonlata a féltve óvó, védő kapcsolatot írja le, megfordítva a gyermek-felnőtt viszonyt: „Számban tartalak, mint kutya a kölykét...” – (a kiemelés tőlem: N.H.B.) A negyedikben – a versszak kontextusából is adódóan –, a „Reám néztél s én mindent elejtettem.” sorban az ige nem a gyermek ideges félelmére, ügyetlenkedésére utal, hanem a férfi áhítatára, aki zavarba jön a szeretett nő közelségétől (ránéz, meghallgatja), s aki a szerelemtől várja a férfias lét önérvényesítő kiteljesedését: „hogy tudjak élni, halni egymagam!” Az utolsó versszak ennek a férfinak a szerelmi vallomása.

Természetesen egy rövid válasz – és recenzió – keretében szükségszerűen utalásokra szorítkozik az ember, s nem szólhat e versnek az analízis élményét tükröztető sajátosságairól, ahogy a későbbi Gyömrői-versek kapcsolódási pontjairól sem. S az is bizonyos, minden szövegnek többféle olvasata lehetséges.

N. Horváth Béla