

műút



Minden zavaros \ „ha a síromon az állna: Goethe-kutató” \
magad vagy a tárgyi bizonyíték \ rám repül két döglégy \
A *Faust* valóságos hidrogénbomba \ Csipkevetület \ Oda
költözött innen az élet \ ...mit is jelent az öröklét fogalma \
Csalogányt boncolni



műt

3 szépirás	Birtalan Ferenc: Corpus delicti
4 szépirás	Deák Botond: Diagnózis; Szerelemvéső
6 szépirás	Szegedi Fanni: Tonhal
8 szépirás	András László: Póráz; Illat
10 szépirás	Vida Gábor: Tengerleves
17 szépirás	Kókai János: fehér szó
18 szépirás	Purosz Leonidasz: Ny.
20 szépirás	Benedek Szabolcs: Mindegyik egyforma
26 szépirás	Aczél Géza: (szino)lira — torzósótár (amputál; amúgy; ámul)
28 szépirás	Nyilas Atilla: Kis kalendárium
31 képzőművészet	Nemes Péter: Csipkevetület — Szanyi Borbála szobrainak világa
36 zene	Tillmann J. A.: A zene „mágiája”
39 esszé	Hannes Böhringer: A sarkon túl
42 wellbery	Ádám Zsófia – Szemes Botond: A forma története (David E. Wellbery kurzusa az ELTE BTK-n)
45 wellbery	A Faust valóságos hidrogénbomba — Beszélgetés David E. Wellberyvel és Márton Lászlóval
58 wellbery	Goethéről, a Fausról és az irodalmi forma jelentőségéről
64 kritika	Krupp József: A Faust mint tragédia: a belső forma, avagy „az értelem önszerveződése”
70 kritika	(David E. Wellbery: Goethes Faust I. Reflexion der tragischen Form, Carl Friedrich von Siemens Stiftung)
73 kritika	Mohácsi Balázs: Csalogányt boncolni (Parti Nagy Lajos: Létbüfé — Őszológiai gyakorlatok)
77 kritika	Visy Beatrix: „nincsekből él a nincstelen” (Schein Gábor: Üdvözet a kontinens belsejéből)
82 képregény	Sebesi Viktória: Young prisoners — Spenót, Snoopy, Lópata és Toll (majdnem) lázadása
	(Orcsik Roland: Fantomkommandó)
	Lapis József: Közelítések a magányhoz (Bedecs László: Egy lehetséges változat. Kritikák, tanulmányok a kortárs magyar költészetéről)
	Lakatos István: Bab2: Lángos

Műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Aczél Géza (1947, Debrecen) költő, irodalomtörténész, szerkesztő · András László (1966, Budapest–Piliscsaba) költő, író · Ádám Zsófia (1993, Szeged) az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi mesterszakának hallgatója · Benedek Szabolcs (1973, Budapest) író · Birtalan Ferenc (1945, Budapest) költő, író · Böhringer, Hannes (1948) német művészettörténész, filozófus · Deák Botond (1969, Budapest) költő · Elek Imre (1977, Szeghalom) szobrászművész · Kelemen Pál (1977, Budapest) az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének adjunktusa · Kókai János (1972, Budapest) költő · Krupp József (1980, Budapest) az ELTE Latin Tanszékének adjunktusa · Lakatos István (1980, Budapest) író, képregényalkotó · Lapis József (1981, Sárospatak) kritikus, irodalomtörténész, szerkesztő · Márton László (1959, Budapest) író, műfordító · Mohácsi Balázs (1990, Pécs) költő, kritikus · Nemes Péter (1979, Budapest) tervezőgrafikus, szobrászművész · Nyilas Atilla (1965, Budapest) költő · Purosz Leonidasz (1996, Szeged) költő · Sebesi Viktória (1992, Budapest) az ELTE BTK Irodalom- és kultúratudomány mesterszakos hallgatója, összehasonlító irodalom- és kultúratudomány szakirány · Szanyi Borbála (1979, Miskolc) szobrászművész · Szegedi Fanni (1997, Eger) költő, slammer · Szemes Botond (1994, Budapest) irodalmár, kritikus, az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi mesterszakának hallgatója · Tillmann J. A. (1957, Budapest) filozófus, esszéista, műfordító, egyetemi tanár · Tóth-Czifra Júlia (1988, Budapest) irodalmár, szerkesztő · Vida Gábor (1968, Marosvásárhely) író · Visy Beatrix (1974, Budapest) irodalomtörténész (PhD), kritikus · Wellbery, David E. (1947) germanista, a Chicagói Egyetem professzora

E számunkat **Szanyi Borbála** művei, illetve azok részletei díszítik. A reprodukciókat a művész engedélyével közöljük. Fotók: **Elek Imre** és **Szanyi Borbála**.

BIRTALAN Ferenc

Corpus delicti

az utolsó nap mikor minden elérkezett amire vártál
nem lesz az annalesekben
üres oldalak vésetlen kőlapok sorakoznak
ahogy a főorvos mondta a sleppnek
elhalt izomdarab irreverzibilis állapot
te meg bámulsz
akkor hanyadán is állsz az infarktussal
amit lábon vittél a sürgősségiig
aztán igyekszel szokni a helyzetet
a tény a zárójelentés-kötegben van
és előtted bizonytalan másnapok
a következő még egy
de az utolsót nehéz lesz tetten érni
a konklúzió egyszerű
magad vagy a tárgyi bizonyíték

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szép-mesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** (zemlenyi@muut.hu) · Szépirodalom, képregény: **kabai lóránt** (kkl@muut.hu) · Kritika, esszé: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** (telli@chello.hu) · Képanyag és felelős kiadó: **Kishonthy Zsolt** (kishonthy@muut.hu) · Olvasószerkesztés, korrektúra: **Vásári Melinda** (vasari.melinda@gmail.com) · **Szerkesztőség:** 3530 Miskolc, Széchenyi I. u. 14. · +36 46 326 906 · muut@muut.hu · www.muut.hu · www.facebook.com/muutfolyoirat · twitter.com/muut_folyoirat · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · **Előfizethető:** **Szép-mesterségek Alapítvány** (3530 Miskolc, Széchenyi István u.14. · Tel.: +36 46 326 906) és az **OTP Bank Nyrt. Miskolci Igazgatósága** 11734004-20412245 számlaszámán, pontos elérhetőség megjelölésével, közvetlenül vagy postai átutalással · Előfizetési díj egy évre: 4740 Ft. Nyomda és kötészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · Műút portál: **www.muut.hu** · ISSN 1789-2635 · Szerkesztik: **Antal Balázs** (antal.balazs@muut.hu) · **kabai lóránt**

nka

MissionArt
Galéria



DEÁK Botond

Diagnózis

Önhibáink óhatatlanok,
a végletek pedig egyre csúcsosodnak.
Amilyen szépek a fiatal pszichiáternők,
annyira keményítik és pontosítják, sőt
leginkább saját lidércfényeiket
világítják betegeikre.
Ez leblokkolja a páciens és csöndes,
belső ellenállásra készíti.
Gyakorlatilag mindenki elégedetlen, sikertelen.
Aztán az életétől, az életterveitől eltávolodva próbál
élni TOVÁBB.

Később már csak a rácsos ablakon nézett ki,
mindennek háttal. Belebonyolódott a világba.
Nem érdekelte, ki jön be és ki megy ki.
Egy biztos volt, a kilátás mint kilátástalanság.
Aztán, hogy mi lesz még, talán egy arc elé
illeszthető maszk, és attól örökre önmagává válik.

Szerelemvésző

Miként elveszíted az órát,
és elkésel a szokásos, éppen
őrült, boldog táncból, mikor
ezt természetesnek veszed,
ahogy szinte direkt így nem látod
jónak a másik lelkét.
Ez olyan, mint
halálesetről elkésni, mikor kevéssel
azután már régen késő.

Tonhal

Aki lelép a pirosnál, a környéken lakik,
aki csak erre jár, a zöldnél is körbenéz.

Egy elhaladó teherautó oldaláról család mosolyog,
olyan ütnivalón.
Ilyen ez, idiótán vigyorgunk nyolcötvenért óránként, hogy mások
tonhalkonzervet akarnak venni bármi áron.

Érdekelne, kit tett eddig boldoggá
a tonhal, de hogy megkérdezzem
a nővéremtől, *hogyan* vagy, az csak most jutott eszembe.

Jól.

SZEGEDI Fanni

Végtére is a rovarokkal ugyanaz a bajom,
mint az emberekkel: nem fogadnak szót.
Az mióta mondat, hogy bárki hozzám érhet
a beleegyezésem nélkül?

Felesleges balra-jobbra nézelődni,
ha szemből megindulnak.
De néha előzékenyen eleresztek egy-egy zöldet, hogy
ne kelljen a többieknek velem egyszerre lépniük.

Inkább feliratos járműveket keresek:
Tonhal.

Nem szeretem a páros számokat.
Miközben a páratlan oldalon várakozom,
rám repül két döglégy.

ANDRÁS László**Póráz**

Fehér spaletták, kőkerítések,
teraszok,
enyhe esésű cseréptetők, meredek
lépcsők,
langyos szél, mélyülő kék, valami
idevalósi
zene, és sok járókelő, nem
idevalósiak. Én
sem vagyok idevalósi. Messzire
kerültem.
Egy férfi ölben hoz egy kiskutyát.
Mellette
sétál egy nő, a nő kezében a póráz
másik vége.

Illat

Világéletében diszkrét volt. 37
év után is csak véletlenül
szagolta meg a felesége parfümjét
— a felesége nélkül.
Nézte az átlátszó
folyadékkal teli, kicsike,
metszett üveget,
olvasta rajta a márkanevet,
állt a fasza
és nyelni próbált.

VIDA Gábor

Tengerleves

Azon a napon Öreg Zánót egy fényképet talált, amelyen kissé homályosan és barna szépiában álldogált a Fekete-tenger partján, a Marcus Aureliusról elnevezett utcában. Ő volt akkor és ott a világ legsoványabb óvodása, bár nem volt ez feltűnő. Akkoriban minden óvodás sovány volt, mert a hízlaló ételeket és táplálékkiegészítőket azon a vidéken még nem forgalmazták, és a ravasz óvodások tudták, hogy az éhenhalás már nem fenyeget senkit. Valamire való óvodás egyszerűen enni nem akart, ahogy ma sem. Azon a képen nem gondolt semmire, utólag sem emlékezett, hogy látta volna az alkalmi fotográfust, pedig Zánót kiemelt helyen szerepelt, az óvónéni kezét fogja, vagy az fogja az övét inkább. Huszonöt óvodás áll kettős sorban, hófehér bugyiban és majóban, ki-ki a testvére kezét szorongatja, kissé tanácsalanok és ijedtek. Neki nem volt testvére, az összes barátjának viszont igen, ő a huszonötödik a csoportban, a legmagasabb. Ha alaposan megnézi a képet, egész jól látszik, hogy Ramóna óvónéni melltartója valamilyen kortárs fehérnemű egyik darabja. Lehetett a valóságban világoskék vagy krémszínű, a pántokon futó granulátum csipkére utal, akármilyen raszteres a papír, és az a törülköző, ami lábszártól a melltartóig szorosan öleli, mindent elmond arról, hogy tulajdonképpen negligsében vagyunk. A fotós nem. A törölköző vékony len- vagy kendervászon, lehet egy vörös csíkja is keresztben, de az nem látszik, nyilván hátul van, mint a monogram. Ramóna mosolyog, kissé hosszú az orra, a bőre nagyon barna, haja csapzott, mintha éppen most bújt volna ki a zuhany alól vagy a tengerből. Zánót kezét fogja, a másikban egy retikül fényes bőrből, benne az egész világ, de sosem fogjuk megtudni, hogy milyen is az voltaképpen.

Állt a képpel, kissé az ablak felé fordította, mintha még mindig hinne abban, hogy ha jó szögből nézi, azt is megláthatja, ami nem látszik. Ramóna szép, gondolta, bár csak ez a kép maradt róla, meg az a másik, amelyen a sok gyermek összefogóva áll térdig sem a hullámokban, de visítva, sivalkodva. A lánc egyik végén Ramóna, elkeserítően rossz vágású bugyiban, mint aki most kelt ki egy fűtetlen kollégiumi ágyból, amikor még fel se merült a nőkben, hogy valaki láthatja a bugyijukat. A gyereklánc végén a másik óvónő, kövér és fülig vigyor, mindjárt elolvad a visításban, el fogja nyelni a szája az egész tengerpartot. Az ő fürdőruhájáról Zánótnak semmilyen észrevétele nincs. Arra emlékszik csupán, hogy elverte egy délután az egész csoportot egy seprüből kihúzott vesszővel. Kék hurkák nőttek a gyerekek combjára, nagy viháncolás volt, de mintha egy cseppet sem fájt volna, pedig szokott az ilyen. Az sem fájt, amikor elvágódott a parton, és a rengeteg apró kagyló törmeléke felsértette a térdét. Ömlött a vér, de lemosták tengervízzel, és nem fájt, mert a napégette hólyagok sem fájtak, csak viszkettek. Egy elképesztően nagy szilvamagra emlékezett még, ami a levesből került elő, nem tudta lenyelni, se megtrönni, hát eltette, és minden nap eltette a szilvamagokat, otthon csak nézték, hogy jó, ti szilvát ettetek? Nem, nem ettünk szilvát, mondta Zánót, csak levest. Milyen levest, kérdezte a mamája, de Zánót nem tudta. Tengerlevest, gondolta később, egyszer.

Akkor most elmegyek és megnézem a tengert magamnak, mondta Zánót egy sötét, komor, ellenséges hajnalon, amikor már olyan sokszor mondta volt ezt, hogy senki sem hitte igazán. Bukarestben volt éppen, a tenger már közel van, úgy gondolta. Csak félig ismerte a várost, vagy félig sem. Az utcaseprő is rossz irányba küldte az állomásra, de magabiztosan, ahogy azt szokták: két sarok után balra, utána egy sarok jobbra, és még kérdezze meg az úr. Ezért kell hamarabb elindulni, gondolta, és nagy ívben kanyarodott vissza a pályaudvar felé, mielőtt valóban eltévedt volna. Tőle is megkérdezte egy hölgy, merre kell menni, hát arra, mutatta önelégülten, mint egy őslakos. Kérdezte, segítsen-e cipelni a koffert, a nő bólintott. Zánót megemelte, bár tudta, női poggyászhoz nem szabad nyúlni, mert a legkarcsúbb repülőbőrönd is olyan nehéz lehet, hogy attól kemény férfiak is megfogadják, a következő életükben súlyozni fognak. Az állomás közel volt, szinte még mindenki aludt, a vonat késett, Zánót letette a bőröndöt és bosszankodva észlelte, hogy kerekai vannak. A hölgy nem szólt, az orrát törölgette, a papírzsébkendővel megcélozta a szemetest, nem talált. A vonat előbb öt, majd tíz percet, azután harmincat késett, nem volt ebben semmi különös, a nemzet vasúttársaságát a késés tartja össze. Le fogják ezek késni a jövő évszázadot is, gondolta, de azért egy kicsit nyugtalanította, hogy milyen kevés ember lézeng a hatalmas pályaudvaron, régebb ez nem így volt, talán hétvége van. Felébredtette a kávéautomatát, a három kávé egy pohárba töltötte és odafordult a hölgyhöz: kéri? A nő belekortyolt a pohárba, a kávé forró volt, megégette az ajkát, azután csak szagolgatta bizalmatlanul, mint egy cica. Zánót elnézett a csarnok árnyékos sarkába, volt ott régebb valamikor egy kocsmá. Hozok egy konyakot, mondta csendesén, letette a hátizsákját a bőrönd mellé, aztán elindult. A vonat megvár, gondolta, talán a nő is. Vonat, nő, kávé, egy pohár Jack Daniel's, és a tenger, amelynek senki nincs most a partján. Virrad közben a zakatolásban a síkság.

Mit fog csinálni a tengerparton, kérdezte a nő, miután elnyalogatták a whiskeyt meg a kávé, némileg ügyelve, hogy a műanyag poharakat más-más helyen érintsék az ajkukkal. Zánót pedig kibontotta bicskával az ablakot, hogy rágyújthassanak, vadidegen nővel a mosdóban mégsem illik. Semmit, mondta, megnézem, és arra gondolok, hogy szerelmes voltam egyszer. És maga, kérdezte, miután kipöccintette a csikket, és felcsapta az ablakot, de nem zárta vissza, mert arra gondolt, sok cigarettát fognak még szívni, legalábbis jó volna. Én ott lakom, mondta a nő, és valami nagy szomorúság ömlött végig az arcán, azután megrázta fejét, és mintha egy pókhálót simított volna el, majd még egyszer. Ne kérdezze, milyen ott lakni, mert én nem szeretem, azt se szeretem elmondani, hogy miért. Minden szép és kedves nő lelke mélyén lennie kell valami nagy bánatnak és keserűségnek, kérdezte magában Zánót, de nem merte kimondani. A nő mintha csak duzzogna, leült a sarokba, és egy színes magazint kezdett lapozni, félredobta, elővett egy cigarettát, visszatette a dobozba, majd megint elővette, rágyújtott, le akarta húzni az ablakot, de az megszorult. Mire Zánót készségesen, bár

kissé lassan felállt, a nő eltörte a cigarettát: a rohadt életbe, már cigarettázni sem szabad!

A vonat konokul száguldott a síkságon, mintha csak a nemzet vasúttársaságáról alkotott összes negatív véleményt próbálta volna cáfolni, de a mélyen ülő felhők, a lusta dolmányos varjak, a tarló-bogáncs-akác egyhangú képe a mindenkori időtlenséget árasztotta magából, ahogy egy csacs felnéz a juhnyáj mellől, hogy miféle zaj van már megint, hova sietnek ezek állandóan? A következő cigaretta után a kalauz jött, érezte jól még a szagot, de nem szólt semmit, a folyosón is térdmagasságban állt a füst, borzasztóak ezek a hermetikusan záródó ajtók, sóhajtott. A nő később kiment a folyosóra telefonálni. Igen, vonaton vagyok, de késik, le fogom késni a csatlakozást, nem tudom, melyiket érem el, a következővel megyek, egész éjjel úton voltam, nem tudom, nem, beszélni sem tudok, nemhogy gondolkozni... Azután ledobta magát a sarokba, dacosan körülnézett, hogy látja-e valaki, majd elnyomott félhangosan egy káromkodást. Zánót elmosolyodott, mert ezt a kifakadást egyetlen más nyelvre sem lehet lefordítani, törököül van, de a törökök nem mondják, a románok meg nem tudják, mit jelent ez törököül, és a nők csak ritkán használják. Maga is ilyen hülye, kérdezte ellenségesen a nő, mert látta, hogy Zánót mosolyog. Nem, de volt egy ilyen feleségem. Mint én, emelte fel a nő a hangját, és várható volt, hogy felháborodását további fordulatokkal toldja meg. Nem, mint a maga férje. Hallgatózott, kérdezte a nő. Maga kiabált, mondta Zánót. Ha nem hagy békén, átmegyek egy másik fülkébe! Ha átmegy a másik fülkébe, nem hagyom békén. És itt megint az a káromkodás következett, ami törököül van, de a törökök nem mondják.

A sirályok hangja már a vonaton megtalálta, megörvendett nekik, amikor leszállt, de nem látta őket. Nem jelent ez semmit, gondolta, sirályok már mindenütt vannak, a madarak is úgy elvannak szemtelenedve, mint az emberek. Nem szeretném, ha segítene, mondta a nő, nem is mondta, inkább sziszegte, aztán mégis hagyta, hogy Zánót elcipelje a bőröndöt az állomás előtti térre, ahol a bódé tetején lusta varjak ültek, és mintha csak a söröskrigliket figyelnék, hátha valamelyik gazdátlanul marad. Reggel kilenckor két vodka meg két sör, hej, halászok, halászok, gondolta Zánót. Letette a bőröndöt, és belépett a bódé nyitott ajtaján. Velem mi lesz, kérdezte a nő. Maga csak két órá múlva fog megérkezni, mert lekészte a csatlakozást, iszik egy kávé meg egy Jack Daniel's-t. Nem akart vitatkozni a nővel, mert úgy érezte, hogy túl jól megy ez a felvett modor, ez a temperamentum, ami talán egyiküknek sem a sajátja. Néhány fotót akartam, gondolta magában Zánót, néhány fotót a partról, amikor nincsen ott senki, nem is jut eszébe senkinek ezért ötszáz kilométert vonatozni, meg el se hiszi senki, hogy csak úgy. Legyen hát ez inkább valami titkos küldetés, végül is egy kormányzati épületből lépett ki hajnalban, a kutya sem figyeli meg. Bár a fene tudja. Hogy is mondják ezt románul vagy törököül?

Néhány fotót szeretnék, mondta Zánót, amikor felgyűrődtek a buszra, és szólt a nőnek, hogy talán jegyet kellene venni, de az legyintett, ugyan már, három megálló. Csak a negyediknél

szálltak le, mert egy kéregető koldus elállta mankóival az ajtót, Zánót hangosan méltatlankodott, és ebből mindenki hallotta, hogy külföldi, idegen a kiejtése. Ott van a tenger, mutatott a nő az utca végébe, és pár lépés után látszott, hogy tényleg, egy korlát meg egy ecetfa állt ott, nem lehetett a meredek parton lemenni, bozót volt és szemét. Elővette a fényképezőgépet és tanácsalanul nézte a szürke semmit, amiről egy pillanat múlva megállapította, hogy ez bizony fekete, ilyen feketének ő még tengert sosem látott. Semmi fotóznivaló, olyan volt, mint az éjszaka vagy a köd, egy pillanat múlva nyomtalanul elnyelheti az embert, nincs kép, nincs fény, nincs forma. A sirályok vijjognak, idő még talán van, és az a monoton zúgás, ami betölti a lelket. Riadtan fordult hátra, a nő egy világos házfalnak támaszkodva nézte, a bőrönd a lábánál, mint egy kutya, farmernadrág, bőrdzseki, fázik és álmos, az arca hamvasbarna, orra hosszú és hegyes, csapzott a haja, enyhén dől hátra, lapockájával támasztja a falat, hideg van, ki fog mindjárt egyenesedni. És akkor egymás után többször is megnyomta az exponáló gombot, majd úgy tett, mintha mi sem történt volna, gépét a kezében lógatva indult visszafelé a Marcus Aureliusról elnevezett utcába.

Le a lépcsőn a vizes homokba. Az ég és a lélegző tenger, ezek nem hangok, ez valami más. A homok egy kicsit süpped, a bőrönd egyre nehezebb, Zánót átteszi egyik kezéből a másikba, majd a nő megfogja, és letéteti vele. Ujját az ajkához emeli, mutatja, hogy ne szólaljon meg, a bőrönd maradjon itt, egye meg a fene, előre kell menni, egészen a háborgásig, szavakra már itt nem lesz ezután szükség, fölösleges minden beszéd, se magyar, se török, se román. Még amikor a bőröndöt letették, akkor maradhatott a két kisujjuk összeakadva, és a nő a süppedő homokban húzta magával, egyre nagyobbakat lépett, szinte futva érték el a frissen partra mosott kagylódűnét, amelyet lefröcskölt a sós hab, a tajték, a nagy tenger morotvája... Arra menjünk, intett a fejével a nő, és mint aki nem is a homokban, nem is a recsegő fövenyen jár, hanem egy centivel az egész fölött. Úgy hajol néha le kagylóért, üvegszilánkért, kavicsért, amit hosszan nézeget, mielőtt eldobná, mintha szakértené, éppen azt az egyet a millió közül, azután újat vesz fel, és megint. Könyékig nyúl a vízbe, hideg, sós, ha pedig Zánót nem fogná meg a dzseki ujját, belerohanna a háborgó hullámokba, és tudja, érzi pontosan, hogy nem is jönne vissza. Megmossa majd az arcát, megmossa még egyszer, azután már nem törődik vele, hogy patakszanak a könnyei, nem láthaja senki, a tengernek pedig mindegy.

Engem ne fényképezz, mondta egyszer, nem tiltakozóan, csak úgy mellékesen. Zánót bólintott, hogy persze, megérti, mindjárt jön az a fránya vonat, amit nem lehet már lekésni. Menjünk ki a vihargátra, intett, mert beszélni továbbra sem volt értelme, elmondott mindent a tenger. Akkor már nagyon erősen szorították egymás derekát, a nő haja vizes volt, Zánót szakálla vizes volt, a móló betonkövein egymás után törtek meg a hullámok, sós, hideg permet áztatott mindent, könnyek szöktek a szemükbe, ha a szélbe néztek. Levetkőztek, kérdezte a nő, vagyis üvöltötte, és Zánót intett, hogy ne, hideg van, nem, nincs hideg,

mondta, és aztán sokáig álltak mozdulatlanul, a tenger pedig járt, és forgott a föld alattuk.

Tizenhat nem fogadott hívás, mondta csüggedten a nő valahol a világ végén, és kikapcsolta a telefont. Egy lepukkant kocsmá udvarán ültek, a nádfonadékon befújta a szél, a halászhajók csapzottan és vizesen evickéltek partra. Nem fogtak szinte semmit, mogorvák voltak és ellenségesek, mint akiket már leírt ez a világ, nem törődik velük senki, ahogy ők se másokkal. Megnézték fél szemmel a férfit és a nőt, bolondok ezek is, vodka meg sör, még egyszer, Isten és a tenger. Késő van, mennem kell, mondta Zánót, amikor már az utolsó vonat is elment Bukarest felé, a szél erősödött, és be kellett húzódnuk a kocsmába, mert nagyon hideg lett, a hullámok lassan elérték az udvart. Olyan érzése volt, hogy rövidesen elmosás az egész kócerájt, de a halászhajók intettek a fejükkal, hogy semmi vész, még egy vodka, még egy sör, bolondok ezek és már nem is egész fiatalok.

Hajnalodott, amire a szétázott parton visszaplattak a bőrönd hűlt helyére. Nem lehetett pontosan tudni, hogy a tenger mosta el, vagy csak elvitte valaki, bár leginkább azon csodálkoztak volna, ha még ott van. Volt benne egy szendvics, egy flakon narancslé, egy törülköző, váltás fehérnemű, sorolta a nő. És a férjed, kérdezte Zánót, azután megnyalta kiszáradt ajkát, és érezte, hogy ez bevérzett, a fene egye meg. Neked is volt egy ilyen feleséged, mondta a nő kacagva. Nem tudom a nevedet, mondta Zánót. Mert nem kérdezted, válaszolta szomorúan a nő.

Ramóna. Egy csordányi óvodást bízták rád az ország másik végében, lehoztad őket a partra, itt, ezen a lépcsőn, ami akkor még cövekekkel és deszkákkal volt megerősítve, de lehetett járni rajta. Egy kis terület volt elkerítve nekik, négy pálca és egy vörösmadzag, ott aszalódtak minden nap két hétig, egyszer voltak csak a vízben, a megérkezés délutánján. Később találkozott egy fotóssal, aki lefényképezett, és elhívott csónakázni. Nagy dolog volt még akkor a fényképezés, meg olyan volt a fotós. Minden nap elvitt, míg aztán egyszer nem jöttél vissza, és azóta sem hallott rólad senki. Torkig voltál már akkor az óvodával meg minnemen. A hájas és undok kolléganőd bosszúból és tehetetlenségében elnéspárgolta a gyerekeket. Így szokott ez lenni mifelénk.

Hányban volt ez, kérdezte Ramóna. 1974-ben, válaszolta Zánót. Igen, akkor születtem, mondta a nő fásultan, de ha már ilyen jól ismersz, talán nem is kellene elmenned, gyere, főzök neked egy levest. És a férjed, kérdezte Zánót. A férjem Bukarestben van, de neked is volt egy ilyen feleséged.



KÓKAI János

fehér szó

Egyre közelebb ülsz hozzám.
A jégfehér abroszt mintha szemedben látnám tükröződni.
Nem mondasz semmit.
Csak a mozdulataid fájnak.

Árnyékot vet őszülő hajam.
Saját Mont Blanc.
Most olyan a kocsmazaj,
akár egy morajlón meginduló lavina.
Innom kell,
rövid után rövidet,
hogy ne tegyem ujjam a szádba, miközben csókollak,
és szívom a szád, mint a füvet,
de még inkább,
hogy ne mondjam ki,
amikor elfordulsz, és más szemébe mosolyogsz:
szeretlek.

PUROSZ Leonidasz

N y .

Kapsz inkább te is egy betűt, mondom
a puha arcú lánynak, azaz Ny.-nek.
Hogy beleírhas a könyvedbe, kérdezi.
Egyszerűen csak nem érsz többet,
mondom a tükörnek, mert persze
Ny. nincs ott az átnevezéskor.

Ha megkérdezné, miért éppen Ny.,
csak mantrákkal tudnék felelni:
Ny.-nyel nem kezdünk mondatot;
ha egy Ny. kerül a nyelvünk alá,
óvatosan megrágjuk, nincs-e
benne szálka; az, hogy Ny.,

önmagában semmit nem jelent;
az, hogy Ny., nem egy rövidítés.
Ny. egy helyi érték, mondjuk.
Egy ideális világban Ny. a
feleségem, de már R.-rel csalom.
Ny. fehér sálat visel, tél van.

Mikor találkozunk, a puha arcú lány,
akit ezen a télen még nem Ny.-nek
hívok, a pékség előtt vár. Szorongással
van tele a gyomrom. Ny. egy otthon
felejtett búcsúzkodás. Ny. egy
rosszkor elmesélt, szomorú mese.

Ny. családja két éve fogyni kezdett.
Arról beszél, amiről soha: az apja
haláláról — mint egy végkielégítés, olyan.
Ny. egy káros, érthetetlen gesztus.
Mire az apját eltemetik, tudom:
Ny. többé nem sétál velem.



BENEDEK Szabolcs

Mindegyik egyforma



— Tisztelt szerkesztőnő, följössz hozzám? Szeretnék alaposan kinyalni.

Brigit addigra kellően fölkészítették a játszótéri barátnők, hogy ilyesmire számítson. Na jó. Nem pont ilyesmire. Egyrészt némiképp szofisztikáltabb verzióra várt. Mégiscsak kultúreberek vagyunk, ráadásul irodalmárok. Másrészt magában kissé csodálkozott azon, amire a kérdés direktben irányult. Aztán úgy gondolta, hogy Dezsőből most a konyak beszél, meglehetősen kontrollálatlan módon, meg hát nyilván ez egy metafora, aminek többféle értelmezési lehetősége van.

Hamarosan kiderült, hogy a szerző nem metaforákban, hanem nagyon is konkrét dolgokban gondolkodik.

Behatolásra nem került sor.

— Sajnálom. Az nekem nem megy.

— Ezt hogy érted?

Brigi kissé szégyellősen a bugyiját kereste, és az jutott eszébe, hogy a következő hasonló alkalom előtt föltétlen el kell mennie kozmetikushoz. Az utóbbi időben ezt is kissé elhanyagolta.

— Úgy, ahogy mondom.

— Nem akarod?

Dezső arca olyan sápadt volt, akár a telihold fagyos téli éjszakákon. Ajkai remegtek, a torka kiszáradt. Néhány köhintés után nagy levegőt vett, de végül csak ki bírta mondani:

— Nem áll föl. Impotens vagyok néhány éve.

Brigi ilyennel még nem találkozott. Olvasni természetesen olvasott róla, regényekben halovány utalásokat, illetve a játszótéren átlapozott női magazinokban már konkrétabb dolgokat is, de az egész olyan távoli, életidegen dolognak tűnt. Számára mindaddig az volt a tapasztalat, hogy egy férfi folyton, minden pillanatban és minden helyzetben szexelni akar. Helyesebben nem csak akar, hanem meg is teszi. Legalábbis az a férfi egész bizonyosan, akivel együtt élt. De a játszótéri barátnők elbeszélései alapján a többi is.

Erre tessék, pont egy olyanba fut bele, aki nem képes rá.

— Megvetsz, ugye?

— Jaj, dehogy! — Brigit megigazította magán a szoknyát, és lopva a DVD-lejátszó világító órájára pillantott a tévé alatt. Az jutott eszébe, hogy lehet, hogy a tervezettnél korábban megy a gyerekért. — Eszemben nincs. Előfordul az ilyen.

Próbálta ezt olyan hangsúllyal mondani, mint aki találkozott már vele.

— Néhány éve kezdődött. Még a házasságom alatt. Igazából a feleségem is ezért vált el tőlem. Tényleg nem kívántam. Állandóan a fületem nyalta. És olyan fura szaga volt a bőrének. Sose bírtam.

— A füledet nyalta?

— Igen, és azt akarta, hogy én is nyaljam az övét. Azt mondta, hogy az erogén zóna. Nekem viszont nem az. Iszonyatos hangja van, ahogy a fülkagylódban lefetyel egy nyálas nyelv. — Dezső nevetni próbált. — De legalább megtanultam mellette rendesen nyalni. Ha már erekciót nem tudott nálam elérni. Se ő, se azóta más. Szóval ne haragudj. Semmi baj veled. A hiba az én készülékemben van.

Dezső valóban csodát művelt a nyelvével. Brigi e tekintetben tulajdonképpen elégedett lehetett a helyzetével. Megismerkedett egy szellemes, intelligens pasassal, aki ráadásul a művészetekhez is konyít — soha nem lesz belőle Nobel-díjas író, még csak Kossuth-díjas se, de ez nem is szükséges, lényeg, hogy van némi érzéke az esztétikához. Jólelkű, kedves, minden tetosztasága mellett nem is néz ki rosszul, arról nem beszélve, hogy rendszeres orgazmussal látja el Brigit. Neki pedig jószerivel elegendő mindezt néhány kedves szóval és némi szakmai tanácsadással viszonznia.

Mindig vagy nyilvános helyeken, vagy Dezsőnek az egyébként a sors furcsa fíntoraként Balázs albérletéhez közel eső garzonjában randevúzgattak. Utóbbival kapcsolatban Brigi számára külön izgalmat jelentett, hogy az utcán vagy a környéken akár mikor összefuthattak volna a férjével. Mindazonáltal, bár időnként megfordult a fejében, végül mindig arra jutott, hogy hozzá ne menjenek föl, az a lakás a férjéé is, és különben is, egyelőre ő maga is nagyon furcsának találná azt a helyzetet, hogy egy másik férfi fekszik a Balázssal közös és mostanra kihűlt nászágyukon.

Aztán egy kora nyári este Dezsőnek épp a közeli park szélén, valami hajdani épület romjai között jött rá a csókolózhatnak.

Brigi lopva az órájára pillantott. Kissé hosszúra nyúlt a találka. Az egyik presszóban megittak két sört, és ettől annyira fölhevültek, hogy muszáj volt egy kis sétával levezetni a fölgyülemlett energiákat. Nem volt ebből semmi baj, máskor is megesett, hogy például esti moziba mentek. A gyerek olyankor elaludt a nagyszülőknél, és nem ébredt föl arra sem, ahogy Brigi beteszi az összecsukható sportkocsiba és a langyos nyári éjszakában áttolja a lakótelep egyik végéből a másikra. Ráadásul, hogy minden teljesen biztonságos legyen, az apja hazakísérte. Közben rendre elmondta, hogy ne legyen lelkiismeret-furdalása, amiért férfakkal találkozik, ez az élet rendje, történt, ami történt, neki is joga van a boldogsághoz. Aggodalomra semmi ok. Ők nem neheztelnek ezért.

Ezúttal viszont valóban későre járt. Még nem sötétedett be teljesen, Szent Iván-éj környékén későn van naplemente, de már a szürke és a vörös különböző árnyalataiban pompázott az égbolt. Brigi mindazonáltal úgy gondolta, üsse kő, egy csók még belefér, meg hát amúgy se kell annyira rugalmatlannak lenni: ha nagyon elcsúszna az idővel, legföljebb ott alszanak a nagyszülőknél az ő hajdani lányszobájában, annak is megvan a maga filingje.

Hátát az egykorvolt épület hajdani falának támasztotta, szemüvegét az egyik kőre tette (igyekezett megjegyezni, melyikre), engedelmesen résnyire nyitotta ajkait és félig kidugta a nyelvét.

Először azt hitte, valami van Dezső zsebében. Talán egy kapukulcs. Vagy egy zseblámpa. Csak akkor jött rá, mekkorát tévedett, amikor Dezső lehúzta a sliccét, és diadalittasan azt lihegte: — Látod? Működik!

Villámgyors mozdulattal megfordította Brigit, aki most a hajdani fal párkányszerű maradványára könyökölt, és dermed-

ten érzékelte, hogy Dezső fölhajtja szoknyáját. Néhány pillanatig tiltakozni próbált, merthogy mégis csak nyilvános helyen vannak, járhatnak erre mások is, a futópályáról is idelátni, lehetnek még kései futók. Az is megfordult a fejében, hogy most akkor őt megerőszakolják, vagy mi van. Aztán már csak az jutott az eszébe, hogy igazuk van a játszótéri barátnőknek: mindegyik egyforma. A pasasok is, meg az is, amit ez a mostani próbál beléje tuszkolni éppen. Alig bírta legyűrni nevetetnékjét.



ACZÉL Géza

(szino)líra

torzó-
szótár**amputál**

annyira felkavaró a téma hogy semmiképp sem merészkednék a kórházi veszélyes hulladékba hisz már egy bolhacsípésnyi injekciótól is fejre állnék ha széles ívben nem kerülném a lelkileg erős embereket akik mint a központi fűtést tapogatják ha tapogatják a lázba görbült betegeket és kezükben úgy siklik a szike mint az elmúlással békülékeny bánatos szemű öregemberek fás tekintetében valami rezzenetlen őszike költői tónusa ám hogy a dalnok se legyen teljesen buta a naturális élményektől kissé odébbállva tisztelettel csak elmereng a pszichének ez a különös varázsa vajon miben áll ha valaki érett életében gyomrokat hasít odvas fogakat dob a vödörbe netán elhalt végtagokat amputál elegendő ehhez a híres hippokratészi hivatás vagy a mifelénk újabban igencsak megcsappant jólétnek reménye s kijöve a virtuális kapun támad-e a riadozó szemlélődőnek valamilyen jóságos leleménye zavar nélkül helyére tenni a lábatlan úszó a vak zongorista a szájjal festő torokszorító versenyét nem sejtve mikor zuhan közéjük mielőtt majd ő is elenyész szükséges bölcsességgé emelve hogy a rész is az egész létünk katarziséban oldva

amúgy

egyszer nagyon összetörten jött haza a földhivatalból anyuka reggelre feltörték a kis fiókjában tartott szakszervezeti pénztárt legalább félhavi fizetésére saccolta a kárt ami akkor olyan albán színvonalú lehetett ám ennél is nagyobb fájdalmat okozott gyanútlan lelkében a megbicsaklott bizalom és a szeretet mert ahogy a rendőrség másnap kotorászott keveset kiderült belülről jött az elkövető ki illuminált anyagi zavarában mint kiszáradt vándor a szaharában még feledtette volna némi szesszel e bűnös világ kínjait tudom a sztori parány és történt vagy hatvan éve rég föld alatt a csontok örök feledésben morális előjelek nélkül legfeljebb a szubjektív emlékezet az mitől a mai ember feje belekékül ha modern rablóvilágban széttekint és bár sose volt nagy moralista mivel a harácsolásnak arrafelé is kereshető nyitja elárulva füstölög magában néha tágasabb környezetéből a tolvajok berágnak s durván ráfordulnak költőktől nem közhelyeket várunk amúgy mocskos medrében tűrhetően csordogál világunk ma is finom rostélyost sütök esterházy módra és utána lenyugszom mint akinek nincs arra módja hogy a szennyest kimossa

ámul

öregségemre kezdenek elkerülni a különféle elméletek s ha valamilyen élő probléma szűkebb vagy tágabb összefüggésekben fölmerül elmerengek a megoldás kacifántos szellemi futamok nélkül lehet-e rendezett bonyolultan a mélybe látva persze úgy hogy az önjáró agytekerésnek se essen kára remélve hogy azok erénye is egyszer visszafénylik s úgy dúsítják fel a homályos tézist hogy ott sem kell szegyenkezni egyszerű praktikákra váltva hisz termőre fordult a soká nyűgös érthetlenség magánya és kussolhat is a mindenkori politika csődje melyben egyetlen elvárás a nyájat kihajtani a legelőre míg a karámokon belül maradt megannyi félművelt barom különféle zengzetes jelszavak mögé guggolva ájulásig lop a csűrök mélyére dugott kazlakból de mivel ezt a lírai vonalat hézagos tapasztalati bázisom miatt úgysem tudnám jól bevégezni ideje a textus felütéséhez visszamenni hol az ember már csak ámul mi változott pszichéjében az absztraktra fogékony szakmából ahol egykor mint kezdő karmester élénk csápolásba dőlve vad gesztusokkal tört volna előre ma meg a ritmusokra ízletes csuklóját épp csak megbillenti

NYILAS Atilla

Kis kalendárium

Január

Bármilyen rövid volt is a körmöm,
még mindig le tudtam rágni belőle.

Február

Ha nyitva van a fürdőszoba ajtaja,
a vécéről az ágyba látni.

Március

Amíg ébren vagyok, nem horkolok.
Utána meg mi történik vajon.

Április

A dolgok a képernyőn történnek.
Oda költözött innen az élet.

Május

Ha a rovarok a fény felé repülnek,
akkor a pókok is arra gyűlnek.

Június

Amilyen iramban öregszik a bőröd,
olyanban romlik a szemem, hogy ne lássam.

Július

Karikagyűrűvel a férfi ujján
üzennek egymásnak a nők.

Augusztus

Minél később érek haza,
annál jobban recseg a padló.

Szeptember

Aki nem létező sárkányokkal hadakozik,
az előbb-utóbb maga se fog létezni.

Október

Meddig marad még természetes neki,
hogy kézenfogva jön velem az utcán?

November

Egyetlen, fiadnak tett, be nem tartott ígéreted
az ő száz ígéretét dönti romba.

December

Aminek én már majdnem felnőttként sem tudtam ellenállni,
annak őket még kisgyermekként szolgáltattam ki.





Csipke- vetü- let

NEMES Péter

*Szanyi Borbála
szobrainak világa*

Vannak tárgyak, amelyekről a lelkét egyre inkább elvesztő jelenből nosztalgikusan gondolunk vissza gyerekkorunk felhőtlen világára, egy olyan, lassan kézzelfoghatatlan múltba, amiben mi is ott gyökerezünk valahol, de valahogy a távolodás mégis elhomályosítja az emlékezetet. Házak rognak össze, maguk alá temetve az egykori mindennapok használati eszközeit, és a beléjük ivódott történetekről már csak legfeljebb egy-egy érintés mesél, csak az ólmatag romok alól előhalászott hokedlik, zománcháriszos bádogedények vagy ódon szagú csipketerítők visszhangozzák egy olyan kultúra csodáit, amelyet teljes szívvel hívtak életre, majd éltek meg előttünk a letűnt korok generációi, beleoltva szeretetüket és szomorúságukat.

Szanyi Borbála szobrai figyelve, körbejárva, illatukat magunkba szívva hasonló érzések keríthetnek hatalmába bennünket, szemlélőket. A különbség abban keresendő, hogy az általa újrateremtett világban fogalmi síkra helyeződő élmény új értelmet nyer. Hogy mindezt jobban megértsük, hajoljunk közelebb a művekhez, figyeljük meg lényegüket, hogy mit üzennek rezdüléseik.



A *Csendes napok I–IV.* (2013–2014) a régi, füles bádogedények formavilágát hívja alapul méteres átmérőjűre felnagyítva — hogy kevésbé ismert hossz mértékkel éljek — az egy vagy másfél *sukk* szélességű használati tárgyakat. Az eredetileg emberi testrészeken alapuló mértékű (két ököl és az azokat összekötő kinyújtott hüvelykujjak együttes szélessége által megszabott átmérőjű) edények szoborként zománc nélkül, horganyzott vaslemezről hajlítva és lehetőleg finoman fehérre festve jelennek meg. Felületükön, falaikon áttört motívumok vehetők ki: kézi verésű csipkerajzolatok, amelyek megfelelő megvilágításban az árnyékokban is visszaköszönnek további asszociációs lehetőségeket teremtve a térben. Arra, hogy óriási mosdótálakkal állunk szemben a csipke illúziója mellett az enged következtetni, hogy alkotójuk az edények alján cikkelyszerűen kivágott, az installálásnál a vízszinthez igazodó fémlemezeket jelenített meg. A különböző méretű vízfelület-imitációk az emberi élet stációinak vetületeiként is magyarázhatók. Leginkább lélektükröknek lehetne nevezni őket, amelyek változó térfogatukkal kifejezhetik a kiüresedést, vagy épp ellenkezőleg, egy túlsordult boldog lelkiállapotot is. A billegő dézsa-formák között tehát a víz az összekötő elem.

A *Csendes napokat* nézve sokkal inkább beszélhetünk egy rituális, valamikor megtörtént fürdés megidézéséről, ahol csak jelzésértékű a konkrét fürdőző jelenléte. Sokkal inkább egy intim helyzetről mesél nekünk az alkotó, hogy magunkra ismerjünk, hogy egyik pillanatról a másikra ott álljunk lecsupaszítva, várva, mi is fog történni. Noha a szobrok részleteiben a gondos kezek alkotta tárgyi világ köszön vissza, üzenetük és eredeti rendeltetésük mégis megtölti őket egy belső fénnel, amely — kerüljön a szobrokra bármilyen patina — mindig is átviláglik alóluk. Amiként a csorbult, lepattogzott zománc a tárgy egykori intenzív használatáról árulkodik, úgy a csipketörülköző és az edény alján lögybölődő szappanopálos víz megidézésével a szoborformákhoz is óhatatlanul a mosakodás megtörtént mozdulatai társulnak. A látvány előhívja tudatunkból a gyerekkori emlékeket, a házi szappan illatát, a kútról hozott jéghideg vizet, amit sercegeve forral fel a csikótűzhely, és amíg elmerengünk az emlékezetünkbelől elénk vetülő képeken, egy külső és egy belső megtisztulás érzése oltódik belénk.



A fent említett alkotásból is jól kivehető, hogy Szanyi Borbála művészetében központi helyen szerepel az elmúlás, annak különböző formákban történő feldolgozása. Ugyanez köszön vissza az *Ysa pur* (2012–2013) cím alatt rögzített installációkban, amelyeket a miskolci vasgyár elhagyatott környezete inspirált. Salakot képzeljünk ide és az abból kinövő gyomnövényeket, varádcicot, bojtortjánt, csattanó maszlagot, a mindenre rátelepedett csendet, vashideg fémlemezeket, rozsdailatot, a gyár végleges bezárását megelőző utolsó munkanapon kézbe vett tárgyakat. Lapátokat, amelyeknek nyelét fényesre koptatták kerges kohászkezek, egy félig kifogyott golyóstollat, amelyben ottmaradt az utolsó használat mozdulata. Eltűnt innen az emberi élet, de mementóként

meghagyta lenyomatát és rajta az egyre vastagabbá hízó port. Erre utal az itt készült installáció-együttes összefoglaló címe az *Ysa pur* is, amelyet az alkotó a *Halotti beszéd és könyörgés* (cca. 1192–1195 között) című, első magyar nyelvi emlékből emelt ki és öntött új formába, és mint olyan magában hordozza a kizárólagosságot, vagyis, hogy a szoborba és annak címébe kódolt üzeneteket egy bizonyos kultúrkört mélyrehatóan ismerők érthetik csak meg igazán.

A *Csendes napok*nál említett csipkék, a keresztzsemes öltések itt jelennek meg először alkotói gesztusként, áttört formaként a fémlemezekbe ültetve, és mint ilyenek akár a hiány, a soha vissza nem fordíthatóság szimbólumaként is értelmezhetők. (Szanyi

Borbála csipkéekkel való kísérletezése már a *Psalmus Hungaricus* [2009] hat fapallóból álló kompozícióján valamint az *Apokrif I.* [2009] csipketerítőről vett direktöntvényénél is megfigyelhető, de csak később, a vasgyári installációknál válnak áttörtté, erőteljesebb jelentések hordozóivá.)

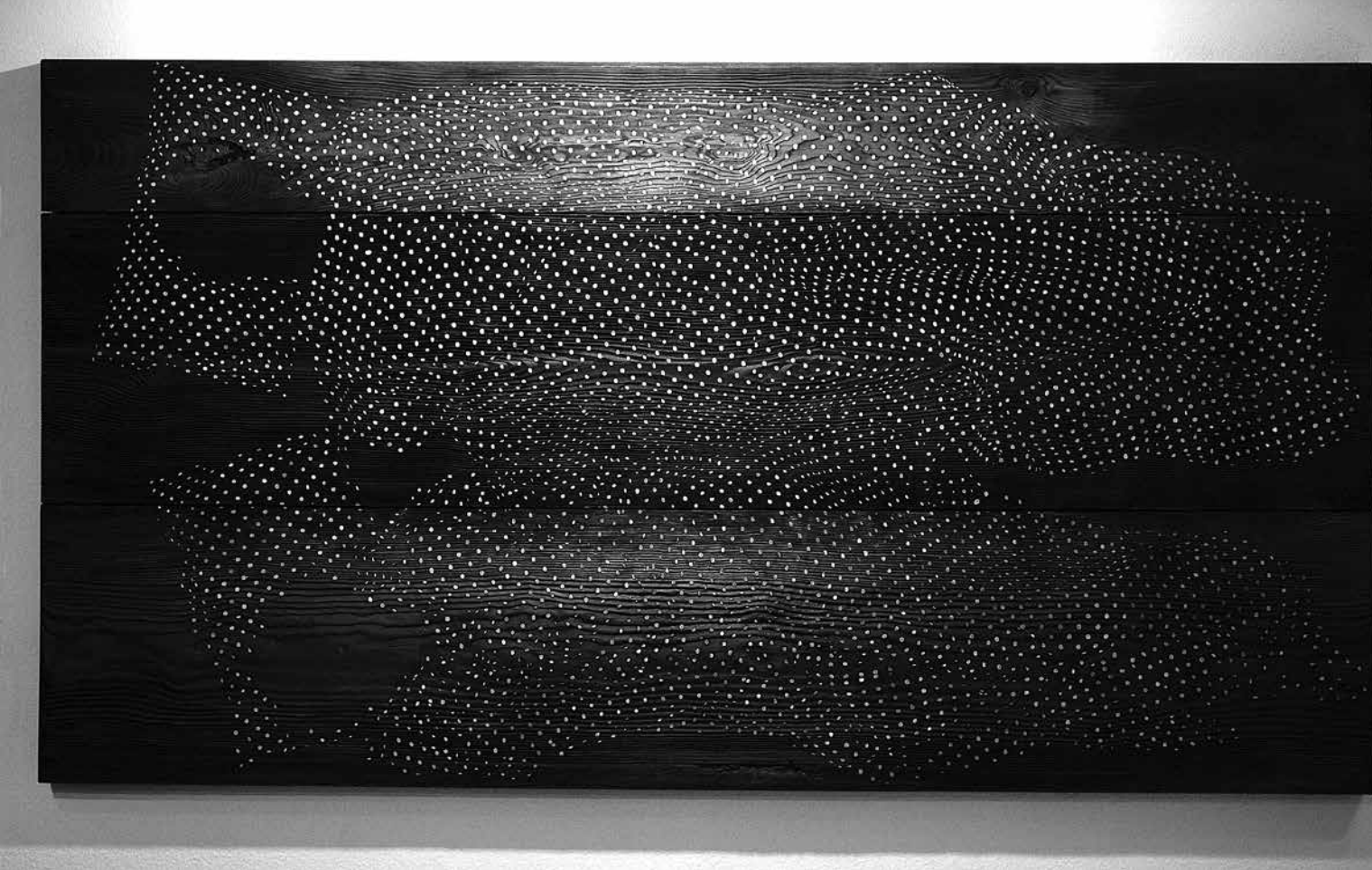
Felmagzott ecetfák levelei derengenek át a helyspecifikus installáción. A vasgyár fémkeretes, üveglap-foghíjas ablakaira a szobrász ugyanis fémfüggönyöket aggatott. Egy pillanatnyi otthonosság, egy másodpercebe sűrűsödő illúzió. Akár a húslevesen gyöngyöződő zsírcepppek rajzolata is rímelhetne rájuk. Az alkotás-sor fényképeken rögzül. A lemezekbe beleivódnak a helyszín, az épület arányai. Mint ahogy az izzó érc kitölti az öntőformákat, úgy kerül pontosan a helyére a mű minden egyes darabja. Az egykor férfiak uralta területeken, ablakokon, rozsdamarta kapcsolószekrények zsanéros ajtajain most csakis női kézhez köthető finom ábrázolatok jelennek meg. Felmagzanak, mindent beszönek, mint a salakból feltörekvő lány rajzolatú, cakkos gyomlevelek.

Az átformált terek toldalékai nem sokkal később helyükből kiragadva egy steril kiállítótérben valahogy egészen más arcukat mutatták. Eltűnt a léptéküket meghatározó vasgyár, eltűnt

örökre az öntőforma, és cizellált valójukban ottmaradtak a fémlemezek mint beszédes gyerekkori sebek és oltások hegei a bőr felületén.

A következő pillanatban egy ágyat látunk, pontosabban egy ágy vízióját a térben lebegve. Vaskeretes, nosztalgiával átítatott múltba révedünk megint, azzal a különbséggel, hogy lábunk a jelent érinti. Nem nyekereg alatta hajópadló, emlékekből formált térben állunk, tapasztalataink mezsgyéjén, ahol a régről hozott történetekben otthonosan érezzük magunkat. Vaskos, nehéz tollaplanok, a szobában kerengő ágynemű illata és makulátlan tisztaság járja át a nézőt. Fából faragott párnacsipkék, dunyharepedés, cirkalmas facsomókkal találkozó finom gyűrődések, amik ébredés után a bőrön szoktak megjelenni egy nagyon rövid időre, hogy aztán megint kisimuljanak, elillanjanak, mint az álmok.

A szobor első változata *Az ágy közös, a párna nem* (2015) címet viseli. Szanyi Borbála erre a Pilinszky sorra reflektált egy olyan művel, amelyben koncentrációdik az az évek során finoman kiformálódott alkotói attitűd, amelyet nagy odafigyeléssel képvisel és lehetetfinoman alakít. Ennél az első variációnál egy olyan fából előhívott ágybetétet szerepeltet a fémvázban, amelyen egy



gyűrött, fekete ágyneműhuzat jelenik meg türkizre festett, pötty-mintás domborulatokkal, melyekből két fekvő figura rajzolódik ki egymásnak hátat fordítva, az elhidegült emberi párkapcsolatok szimbólumaként. Ez a verzió sokkal inkább a mai kor lenyomata. Felületes figyelem, pislákoló odafigyelés egymásra. Az alkotó nem véletlenül veszi ki ezt az ágybetétet és akasztja falra, az új kompozíció mellé. Ehelyett a világ helyett egy megvetett ágyat teremt, valami újnak, valami melegséggel átjárt lehetőségnek az érzését dédelgetve, amely ott lebeg mint vágýálom.

Ezek a szobrok *Tisztaszoba* (2016) címmel egy csokorba lettek rendezve, kiegészítve a múlt epizódjait, kellékeit és szimbolikus tárgyait rögzítő mellékszobrokkal, a hétköznapiak azon lenyomataival, melyek az egyén belső valóságának értékrendjét hordozzák. Az alkotó jelzi, hogy ebbe a feledésbe merült, de az újból életre hívott térbe vissza lehet és bizony vissza is érdemes térni bármilyen távolra sodornak is tőle a hétköznapiak. Egy állandó, mértékadó alapként jelöli meg őket, eljátszva azzal a gondolattal, hogy hol húzható meg a realitás és az illúzió határmezsgyéje.

Pettyes gyöngytyúk kóricálnak harsogó zöld árokszéleken a falvak portáinál. Fehér pöttyöket rajzol ki rajtuk a bámulatos tollszerkezet. Azon merengek, hogy vajon meddig fogad még ez a kép faluhelyen, meddig lesz még őket tápláló kéz, meddig lesz még emberi lépték, amelyet lassanként elfed a csend, és elillan, mint a falakon táncoló csipkevetület árnytánc a leáldozó a napfényben.

Hannes Böhringernek

„A zene mágiája a tudat jele, ami a mi horizontunktól sok millió fényévnyi távolságban is érhető. Egy jelentéktelen bolygóról eredő csillagközi nyelv...”¹ Ez a Yello duó *Solar Driftwood* című darabjában, az amerikai ismeretterjesztő adások kommentátorainak hanghordozásában kerül kinyilatkoztatásra.² Az előadó, Dieter Meier mély és átható énekbeszédét egy női kórus kíséri; a mediális maszkon átsüt az ironia.

A Yello számomra a nyolcvanas évek elejétől kezdődően az évtized egyik legkarakteresebb alakzata volt. Zenéiket egészen különös hangszínek és hangzásterek jellemezték; olykor a gregoriántól a táncos rockig terjedő elemekből keverték példátlan akusztikus kollázsokat, de képesek voltak a könnyűzene különféle korábbi stílusaihoz szinte *korhű*, de új kompozíciókkal előállni, vagy különféle fiktív filmek zenés hangsávjait előadni. (Az inspirációt főként a *film noir* adta számukra, de olykor Fellini filmjeinek hatása is jól kivehető.)

Unikális zenei világuk részben anyagi helyzetüknek köszönhetően — Meier vagyonos apjának bőkezűsége folytán — alakult így; ez adott lehetőséget a zenetechnológiai csúcstermékekkel történő kísérletezésre, mentesítette továbbá a duót a zeneiparnak való kiszolgáltatottságtól, a promóciós kötelezettségektől és a fellépési kényszerektől. (Néhány játékos, ritmus dominálta darabjuknak és komikus klipjeiknek köszönhetően népszerűek lettek.)

A kilencvenes években kiadott lemezeik fakóbbá váltak, nem követtem munkásságukat. Később azonban rátaláltam a *Pocket Universe* című, a kilencvenes években készült albumukra, melyet vélhetően Stephen Hawking *Az idő rövid története* című könyve inspirált; legalábbis annak ironikus-akusztikus kommentárjaként hangzik. Kezdő- és zárórésze egyaránt kozmikus horizontokra nyílik, szövegei filozófiai és kozmológiai kérdéseket hoznak szóba; Galilei és Werner Heisenberg neve is említésre kerül.³ Ami nem éppen gyakori jellemzője a zenei közegnek.

Ezek a témák ugyan nem a tudományos vagy a filozófiai beszédmód szerint kerülnek taglalásra, mégis figyelemre méltó a megközelítés perspektívája és méltánylandó a merészsége. És nem is csak a zenei környezet folytán. Manapság, amikor az akadémikus diskurzusok eleve akadályát képezik ilyen, korántsem mellékes kérdések tárgyalásának, továbbá számtalan különféle színezetű ezotéria ígér választ, egyre inkább a művészet privilégiumává válik ezek felvetése. Kezdve a létkérdésnél, amely a *Zsebuniverzum* záródarabjának (*Beyond Mirrors*) szövege szerint *túl van az értelmezhetőségen*.⁴

Kényes tárgy

Szokásunk, hogy mindent értelmezzünk annak érdekében, hogy megértsük a bennünket körülvevő jelenségeket, dolgokat, folyamatokat. Az *értelmezés* — meghatározása szerint — *olyan megállapításokból áll, amelyek tények egy csoportjának okaira, kö-*

rülményeire és következményeire magyarázattal szolgálnak. Lehet az univerzumot is *tények egy csoportjának* tekinteni, és *okaira, körülményeire és következményeire* tekintettel értelmezni. De a magyarázatok mégoly tudományos, cáfolhatatlan, elemi részletekbe menő, és a hadronoknál is mélyebbre hatoló sora után is mindig nyitva marad kérdés: „miért van egyáltalán valami, s nem sokkal inkább semmi?”⁵ Léván, hogy a világmindenségben minden racionális, csak éppen a léte (létrejötté, létezése) nem: hogy *van egyáltalán valami*, az *nem következik semmiből*. Sőt, sokkal inkább semmi következik — vagy, ahogy Leibniz írja —, a „semmi ugyanis egyszerűbb és könnyebb, mint a valami.”⁶ Ezért is vetheti fel a Yello méltán, hogy *a tudomány korszaka elmulasztotta az univerzum racionális terminusokkal történő értelmezését*.⁷

A megfogalmazás ugyan pontatlan, de nem alaptalan: a természettudományok az okoknak és a következményeknek a racionális láncolataival ugyan egyre jobban — pontosabban és komplexitásuk összefüggésrendszereiben — értelmezhetővé

¹ „The magic of music is a sign of consciousness that could be understood on far-flung worlds millions of lightyears from our horizon. Music is an interstellar language from a highly insignificant planet...”

² Yello: *Solar Driftwood*, elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=EK9pphgN3Z0>. „The Big Bang. The ultimate hero of low frequency. The divine intergalactical bass drum connecting the tribes of our solar system. If we could communicate from our tiny piece of solar driftwood into another galaxy what would we say? We can send out pictures, symbols, chemical formulas or language. The magic of music is a sign of consciousness that could be understood on far-flung worlds millions of lightyears from our horizon. Music is an interstellar language from a highly insignificant planet one of nine in our system which sails through time and space till the next one, the next inevitable Big Bang...” Elérhető: <http://www.songtexte.com/songtext/yello/solar-driftwood-43d60f83.html>.

³ Yello: *Beyond Mirrors*: „The age of science has failed to explain our universe in rational terms. Consequently the power of magic has gradually emerged from our conscious minds to fathom the unfathomable. Our most distinguished scientists reluctantly admit, that mankind is nothing but some billion creatures, sitting on a piece of solar driftwood floating in space. Magic is the art of influencing the cause of events by the intervention of spiritual forces or some other occult device. According to Arthur C. Clarke any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic. Early civilization often mistook the unexplainable world around them to be magic. Rupert Sheldrake in his book *Seven Experiments That Could Change the World* has stated that scientist's attitude toward their experiments affects the results of their experiments. There is no such thing as a definite fact in science and therefore the irrationality of magic plays an important part in our rational world. Werner Heisenberg, the leading 20th-Century physicist has stated, that mass is a physical interpretation of energy. Religious organizations have understood the power of magic; and therefore monopolized the interpretation of the supernatural to control the human mind. The universe as a whole is beyond explanation. Only at the end of the 20th Century the Roman Catholic Church admitted, that the great visionary Galileo Galilei was, in fact, correct. The second millennium has come to an end. Scientists have to admit that the universe is magic.” Elérhető: <http://www.songtexte.com/songtext/yello/beyond-mirrors-63d60e7b.html>.

⁴ „The universe as a whole is beyond explanation.”

⁵ G. W. LEIBNIZ: *A természet és a kegyelem ésszerűen megalapozott elvei*. 7., ford.: ENDREFFY Zoltán = *Válogatott filozófiai írásai*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1986, 298.

⁶ *Uo.*

⁷ „The age of science has failed to explain our universe in rational terms.”

TILLMANN J. A.

A zene „mágiája”

Egy kényes kozmikus tárgy — a Yello és a kozmológia szerint

teszik a világ jelenségeit, de fennállásának tényére (a *létére*) és okára (a *létrejöttére*) vonatkozóan a racionális láncolat megszakad. Ezt a szakadást, a *bézagot gondolkodásunk kauzalitásában* — ahogy Musil megfogalmazta⁸ — Leibniz óta a filozófián kívül máshol is feltárták, még a matematikában is; erről szól Gödel elhíresült tétele.⁹

Hétköznapi közelsége ellenére a zene kozmikus vonatkozásai rejtélyesek, titokzatosak, *mágikusak*; mi több, régtől fogva *a tudományos diskurzus kényes tárgya volt* (Jean Paul). Ennek eredete — legalábbis Friedrich Kittler szerint — abban keresendő, hogy Szókratész nem részesült zenei képzésben, ezért a filozófiai-tudományos gondolkodás főáramában neki köszönhetően megszakadt az a püthagoraszí szemlélet, amelyben a zenei, a matematikai és a kozmológiai vonatkozások egyként tekintetbe vették.¹⁰ A zenéről szóló gondolkodás ezért is került gyakran a tudományosság övezetén kívüli területekre.

Abban azonban korántsem lehetünk bizonyosak, hogy a zene ennek a megmagyarázhatatlan Univerzumnak a *távoli világaiban* valóban *érthető*. Legalábbis zeneként, azaz nem pusztán valamiféle jelhordozó hullámmintázatként fogható fel. Különösen abban az esetben, amikor egy *aranylemezen*,¹¹ a *Voyager* űrszonda¹² üzeneteként vetik bele a mindenségbe. És nem is csak azért, mert ezt a kis fémdarabot valószínűleg soha és sehol sem találja meg senki — vagy ha mégis, akkor esetleg ékszerként használják, mint a hicsik jelhordozóit¹³ —, hanem a recepciós problémákra tekintettel. Nem mintha a zenének mint magas komplexitású akusztikus jeltömegnek a felismerése különösebb nehézséget okozna, hanem mert egyáltalán nem biztos a zeneként való értelmezése. Lehetséges, sőt a legvalószínűbb, hogy meghallóinak alapjában véve más a zeneértése; amennyiben van egyáltalán...

Thy Music

A probléma ezen a bolygón sem ismeretlen. Számomra ez már régen, boldog emlékezetű Nagyanyám zenefelfogása kapcsán nyilvánvalóvá vált. Neki ugyanis a zenei jelenségek köréből meg lehetősén kevés számított zenének: az egyházi énekek, népdalok és sramlizenék műfajain kívül nem léteztek számára zenei (zeneként élvezhető) hangok. De ezzel korántsem állt egyedül. Az európai zenefelfogás sem volt mindig olyan univerzális, mint manapság. Eltekintve néhány etnomuzikológus — köztük Bartók Béla — úttörő munkásságától a 20. század elején, Európában is csak az 1950-es években kezdődött a világ zenéjének szélesebb, a szakmai körökön kívüli megismerése. Ezt médiumtechnikai fejlemények — a hordozható magnetofon — tették lehetővé. Jelentős fordulópontja az Unesco *Collection of Traditional Music of the World* című LP-lemezsorozata volt az 1960-as években.

A Föld, a *világ* zenei sokféleségének körvonalazódó teljessége világossá tette azt, amit Georg Steiner így foglalt össze: „a zene lényege centrális az ember értelmezésében, a zene teszi hozzáférhetővé az ember számára a metafizikai tapasztalatot vagy e

téren az önmegtartóztatást. A zene formájára és értelmére való reagálásból közvetlenül következik a conditio humana misztériuma. A kérdés, hogy »Mi a zene?« — akár lehetne annak a kérdésnek a variánsa, hogy »Mi az ember?«”¹⁴

A zene azonban nemcsak *csillagközi* dimenzióban világok között közvetítő *nyelv*, hanem mintegy *univerzális* értelemben világot átható: *musica mundana*. És ez a sajátossága nem pusztán hagyományos értelemben, az antik és középkori filozófiai-teológiai zeneértelmezés szerint van így, hanem a mai természettudományos kutatások is erre utalnak: Alex S. Szalay kozmológus azt mondja, hogy a létrejöttét követően „az univerzum rendkívül sűrű plazmaként oszcillált. [...] Az információcsere ez alatt a kezdeti időszak alatt főleg hanghullámok formájában zajlott. Ezt az információcserét úgy lehet elképzelni, mintha egy üstdobnak a membránja rezegne.” Ez a membrán „nem olyan, mint egy fémdarab, vagy egy kő, [...] hanem pont olyan, mint egy üstdob, szinte zenei hangon — és annak a felhangjain — szólal meg. Vagy minthogyha egy csőharang hangja lenne, mivel vannak úgynevezett rezonáns frekvenciái. [...] És rendkívül érdekes volt ezzel a feltevéssel játszani, és megérteni a részleteit. Megérteni azt, hogy valójában az univerzum is csaknem úgy viselkedik, mint egy hangszer. Csak éppen kozmikus méretekben.”¹⁵

Amennyiben a kozmosz ilyen zenei hangoltságú, továbbá a csőharang hangmintázata egy eon időtartamára — benne a folyvást változó variánsaival — tárolva van, akkor nem lehet egykönnyen elvetni annak a lehetőségét, hogy más, hasonló komplexitású, de másként kódolt kvalitások és entitások is ezen a zenei-ontikus módon részei az univerzális tárlónak. Így nem zárható ki, hogy egy magasabb fokon kódolt emlékezet az ember énjének legszemélyesebb részét a *Széfer Hájim*, az *Élet* — *Könyve* is magába foglalja. Költészetében a teológus és poéta John Donne ennek a lehetőségnek ad hangot:

I shall be made thy music; as I come
I tune the instrument here at the door...

(Hymn to God, in my Sickness)

A zenei jelenség

^[1] Robert MUSIL: Törless iskolaévei, ford.: PETRA-SZABÓ Gizella, Budapest,1980, 186.

^[2] SURÁNYI László: A Gödel-tétel spirituális jelentősége = Uő.: Metaaxiomatikai problémák, Typotex, Budapest, 1997, 120; elérhető: http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/suranyi_godel.html.

^[3] Friedrich KITTLER: Musik und Mathematik, Fink, München, 2009.

^[4] A Voyager Golden Recordról l.: https://en.wikipedia.org/wiki/Voyager_Golden_Record.

^[5] A Voyager űrszondáról ld. https://en.wikipedia.org/wiki/Voyager1.

^[6] Ld. Frederic PAUL: Az átjáró, Budapest, 1990.

^[7] „I believe the matter of music to be central to that of the meanings of man, of man’s access to or abstention from metaphysical experience. Our capacities to compose and to respond to musical form and sense directly implicate the mystery of the human condition. To ask »what is music?« may well be one way of asking »what is man?«” Georg STEINER: Real Presences, Faber and Faber, London, 1989, 9.

^[8] Ezredvégi beszélgetés.

Hannes BÖHRINGER

A sarkon túl

Minden zavaros. Magam zavaros vagyok. Mit tegyek? Mi helyes, mi hamis? Minek van értelme, mi butaság? Össze kell szednem magam. Körülöttem vagy bennem túl sok minden gyúlt össze. Ki vagy mi vagyok egyáltalán? Zűrzavarban élek, és nem tudom, mit keresek. Bár tudnám, valójában mit is keresek. Nyomokat keresek, amelyek arra kellene emlékeztessenek, mit is keresek. A keresés egyre hosszasabbá válik. Nem jövök rá az alapjára, és közben elvesztettem a fonalat.

Mindamellettt érzékelem még a zűrzavart. Tehát nem minden zűrzavaros. Össze kell rámolnom, rendet, világosságot kell teremtenem, legalábbis a négy falam között, a fejemben. Olykor legszívesebben mindent kihajítanék az ablakon, hogy rájöjjek, mi is hiányozna. Kell-e két nadrágnál több, egyet felvenni, egy váltónak? Még egyszer mindent az elejéről! De ez nem megy, már rég benne vagyok az elengedhetetlen és fölösleges, a mellékes és lényeges, az átláthatatlan és világos zűrzavarában.

Tapasztalatokat, elképzeléseket, érzéseket és gondolatokat nem olyan könnyű elvetni, mint dolgokat; ám levegőre van szükségük, játéktérre, mozgásszabadságra, hogy maradni tudjanak, vagy maguktól távozzanak. Kezdsnek mindenkor jó valamit eldobni, valamit, amivel éppen nem lehet mit kezdeni, régi papírokat, könyveket, télikabátokat, nagy tálakat. Így lendül meg a felrámolás, és nincs megállás. Mindent újra kell rendezni, állítani, pakolni. Végre megint tudok mozogni. De nem találok meg semmit. A szokás akadályoz. Szívós. Megmarad. A dolgokat még mindig ott keresem, ahol korábban voltak. Legalább a többiek megértik az új rendemet? Mire szolgál, ha nem kommunikatív, ha sem én, se más nem talál helyet benne, és nem érzi jól magát.

A felrámolás megkülönböztetésre késztet: Mi marad, minek kell mennie, mi hová kerül? A felrámolásban helyeket és odavezető utakat kell találni. Mindig marad valami fontos, aminek nincs helye. Minden rendezési kísérlet elégtelen. A rend nem sokáig tart, és csak határok között áll fenn. Mindig újra fel kell rámolni, méghozzá egy behatárolt területen, egy sarokban, egy szobában, egy lakásban, egy városnegyedben, egy országban. De egy alapos rendrakás is csak alig teremt rendet, egyáltalán a felrámolás állítja elő a teret. Maga a rend sincs soha rendben. Mindig maradnak olyan maradványok, amelyeknek nem találni megfelelő és egyértelmű helyet. Az összegyűjtött maradványok kívülre kerülnek, a rendezett téren kívülre lesznek víve, a kö-

vetkező szobába, a folyosóra vagy a pincébe, egy másik országba, valamilyen sarokba. Csak átrámolás történik, a rendetlenség tologatása. Soha sem illik össze minden. Ha mégis illeszkedni látszik minden, az unalom zavaró. Néha nincs külső, az adott térből nem lehet a szemetet, a maradványokat eltávolítani, csak félre lehet söpörni őket a szélekre, a sarkokba. Ezeket a legnehezebb tisztán tartani és feltakarítani.

Amikor egy fal keresztez egy másikat, sarok jön létre. Még a kerek termeknek is vannak sarkaik. Szekrények, polcok, fűtőtestek — és máris sarkok állnak elő. A helyiséget porszívózzák és súrolják. Ezért a bútorokat félretolják. A sarkokba soha nem ér be egészen a seprű. A sarkok fáradsággal járnak. Tele vannak rakva. Rendetlenségük szívós. Így aztán inkább a sarkokba söpörjük a szemetet, semmint kifele.

A sarkok tele vannak olyan dolgokkal, amelyeket nem lehetett máshol elhelyezni, sehová sem illenek, amelyeket az ember kiselejtezett, de még nem volt szíve kidobni. A sarkok felől a zűrzavar mindegyre kitüremkedik a helyiség közepébe. A felrámolást követően megint van elég helye a zűrzavarnak.

Ritkán ül az ember egy helyiség közepére, főként akkor nem, ha ki van rámolva és üres. Inkább excentrikusan, valamelyest a szélen keres helyet. Az ülősarokban puha fotelek állnak. Itt kényelmes. A helyiség egészében unalmas, minden rendben van, feszültség, meglepetés és ellentétek nélkül. Nem használják. Valójában a felrámolás csak egy kínálat a rendre. Csak használat során válik be. A használat során áll egyáltalán elő. Akkor jó a rend, ha fenntartja a rendet. Középen forgalom zajlik, a sarokban csend van. Itt lehet lakni.

Két vonal egymásba ütközik, és egy szöget képez. Ebben a sarokban élünk. Az itt egymásba ütköző vonalak ellenmondó emberi hajlamokat követnek: biztonság és szabadság, nyugalom és mozgás, egyedüllét és társasság utáni törekvéseket.

Az életnek megbízhatónak kell lennie, hogy az elkerülhetetlen meglepetéseket fel tudja dolgozni. A megbízhatóság és a biztonság fenntart egy rendet, jóllehet nem hagy szabadságot. Mindig számíthatok egy rendre és ráhagyatkozhatok. Az állandó kiszámíthatatlanság elviselhetetlen. Mennél több szabadságot enged a rend, annál kevesebb biztonságot ígérhet. Egy jó rend összeköti a biztonságot és a szabadságot. Egy felrámolt terület mozgásszabadságot teremt, és annak a biztonságát adja, hogy határok között szabadon mozoghassak, és kereshessem azt, ami-re vágyom. Így lehetőségem van arra, hogy elérjem.

A megbízhatóság megnyugtató. Visszahúzódhatok egy sarokba és pihenhetek. Ám a sarokban áll a levegő. Semmi sem mozdul már. Szokások uralják a lakozást. Egyre több minden gyúlik össze a sarkomban. Hozzá is szokom. Ezért kell mindig újra és újra friss levegő, ezért kell mozgásba jönni, a távolt keresni. Itt feléledek. Itt történik valami. Meglepetések, találkozások, tapasztalatok. Útjára indítok valamit, kihívás ér, kiadom magam. Itt is átjárhatják egymást az ellentétek. Felrámolom egy sarokban a rendetlenséget és kitágítom a szögét. Innen szemlélem a világot. A látószögemben elrendezem azt, amit érzékelek.

A sarokból jó megfigyelés nyílik, anélkül hogy megfigyelhető lennék. Két fala ritkán van jól megvilágítva. Akkor húzódik sarokba az ember, ha a társasság túl sok lesz. A sarokba húzódó idegennek érzi magát a társasságban, és inkább magának volna, egyedül. Egy zárt és közös térben a sarokban van leginkább félreeső helyen, magában, csaknem kívül. De bizalmas beszélgetésre is a sarokba húzódik vissza két ember. Mások társulnak hozzájuk. Végül egy kör képződik a sarokban. A szöglet kidudorodik, egy erkély.

A magány több a puszta egyedüllétnél vagy visszavonulásnál: egyesítésre irányuló hajlam, vágy a sokféleség zűrzavarának rendbehozatalára, egymásba illesztésére, mindent eggyé tenni: harmonia mundi. De a maguk módján mások is ezt akarják. Kinek van igaza? Vita támad. Hogyan tudnak a magányosok megegyezni, rendet rakni, egy közös teret teremteni, ahol megértik egymást?

A nagy rendtelenség rendbe van téve, ami nem fér bele, félre lesz rakva. A merev dolgok a sarokba gyűlnek. Merev az ember, önmagában ellenkező lény. Merevek a bútorok, amelyek ellenállnak annak, hogy kihajítsák őket; öröklött, családi, emlék-darabok, dolgok, amelyeket események, emlékek és érzések itatnak át. A múlt nem enged el. Nem tudok szabadulni a zűrzavartól, amit a történelem hátrahagyott. Nem kérdezett meg róla. A sarok és beugrók félhomályában rejtetik. Ebben a zűrzavarban kell jól vagy rosszul tanyát ütnöm. A sarok nem pusztán kényelmesek. Bennük emlékek vettek szállást, amelyek az elképzelésektől, fantáziáktól nem különböztethetők meg pontosan.

Az emberek beugrókban raknak fészket. Egy szoba, egy ház sarkában ülnek, a világűr egyik sarkában (Pascal). A szoba egy sarok a házban, a Föld a Tejút egyik sarkában forog. Az emberek szögletlakók. A szög excentrikus. Az emberek excentrikusak. Középpontba törekszenek, és közben a sarokból hátrafordulva egymást nézik. Félreeső voltuk zűrzavara begyűrűzik a térség közepébe, és mindig csak fáradtsággal lehet a sarokba visszaszorítani.

A közép gyenge. Sem a mértékét, sem a tartását nem leli magában, és ki van szolgáltatva a széleknek és a saroknak. Ezek hátában falak állnak. A mozgó lények könnyen szélre csúsznak, és onnét a sarokba. Csak ott van támasztékuk. A közép minden irányban nyitott és támadható, a szöglet két oldalról védett. A sarok a térség közös rendje ellen feszülnek. A zűrzavarra rendezkedtek be. Onnan terveznek az emberek a távolságra tekintettel egy rendet, de csak átmenetileg mozognak a közösen felrámolott területen, mielőtt megint visszahúzódódnának a maguk sarkába. Itt szabadon vethetik meg a hátukat. Ám ez szűkös. És egyre szűkösebbé válik.

Belülről szűk a sarok, kívülről meg kell kerülni; egy akadály az egyenes úton, kerülőút. A sarok kiugrik, és így elzárja az utat az oldalirányú kilátás elől. Mi rejlik a sarok mögött, és kerül oldalról váratlanul elélem? Az emberek kíváncsiak, de elővigyázatosak és biztonságra törekvők. Nem akarják, hogy hátulról vagy oldalról támadjanak rájuk. És megtanulták, hogy nem okos dolog túl sarkosnak lenni, hogy a hosszabb út gyakran jobb, mint

a közvetlen. A hosszabb út megkerüli a sarkot és az éleket. Az okosság, az udvariasság és a művészet a közvetett utat használja, hogy a megfelelő pillanatban egyenesen a célra törjön. Látni a templomtornyot egy óváros közepén, és mégis cikk-cakkban kell megközelíteni.

Két útvonal keresztezi egymást, kereskedelmi utak. A kereszteződésnél emberek telepszene meg. A településből városka válik, az utakból utcák lesznek. A nagy útkereszteződés városrészekre, negyedekre osztja a várost. Az utcák mentén házak sorjznak egymás mellett. Szögletes telkekkel ez könnyebb, mint kerek formájúakkal. Könnyebben illeszkednek egymáshoz. És mégis kiugrik itt-ott egy-egy sarok, zegzugos házak és utcák alakulnak ki. A városnak, az államnak tekintettel kell lennie a tájékra, a történelemre és a tulajdonra.

Minden útkereszteződés sarok és sarokházak létrejöttével jár. A sarokban emberek szállásolták be magukat. A sarok előtt zajlik az élet. Üzletek, piac, vendéglők, kávézók, bárók, járóklók az utcán. A sarokban áll az idő, a sarok előtt megy végbe. A sarokban összeesküvéseket szőnek, a kormány megbuktatása odakünn történik. Bent csend van, odakünn zajtól hangos.

A játéktér szűkös, egy szöglet. Ezért kell szabadnak lennie, mentesnek a telepakoltságtól. Különben nyugtalan leszek. És a nyakamba szakad a mennyezet. Ki kell mennem, be kell vásároljak. Csak kimegyek a sarokra. Van egy szándékom, és számolok a meglepetésekkel, amelyek a sarkon túl várnak. Amit akartam, nem kaptam meg, és a pótlásáról kell gondoskodnom. Ennek során valami újat fedezek fel, és megismerkedem más emberekkel. Hirtelen elkezd esni: véletlenek, balesetek, szerencsés esetek, események, amelyek, mint egy mellékutcából, a beláthatatlan sarkon túlról jönnek elem keresztbe. A szándékok az események zűrzavarába keverednek, és sok sarkon túljutva eltérülnek. Elvesztem a tájékozódást. Hogy jutok újra haza?

A sarokban szinte áll az idő. Itt az események emlékezésből és elgondolásból állnak, tartósan. Tulajdonképpen minden esemény. Minden megesik, kereszteződik, közbejön, keresztbe áll, és elállja az egyenes utat. Minden szándék az előre-nem-látható forgatagába kerül, összeütközik, fennakad egy sarkon, vagy idejében kitér, vagy egyre csak ki kell térjen, hogy visszatáljon az útirányához. Eltérő szándékok akadályokká ékelődnek, és elállják az utat. Alighogy el lettek takarítva, újabbak támadnak. Állandó rámolás vég nélkül.

Az emberek falat húznak a belső és a külső sarok közé, így egyszerre kizárják és össze is zárják egymást. A fal bekanyarodik a sarkoknál. Szövedékében minden művészet — a politika művészetétől a szépművészetekig — részt vesz. Ez esetben architektúra, építőművészet az elnevezés. Az építőmester, a kőműves szobákat, helyiségeket épít. Ezek a felrámolás, gondozás, rendben tartás során létesülnek és maradnak fenn. Így szemlélve a közösség az építőmester. „Kommun” — ez nemcsak a városfalnál (lat. *munia*, *moenia*) végzett közös szolgálat, hanem a falon belül is, szegletei szövedékében: mennyire lehetnek élesek a sarok és a szegélyek? Hol kell őket lekerekíteni? Mennyire

nyúlhatnak bele a privát szegletek a nyilvános térbe? Mennyi megütköztetést, megbotránkoztatást visel el egy társadalom?

Egy beszögeléses fal elválasztja és össze is köti a külső és a belső sarokokat. A fal az a műtárgy, amely elodázza, eltereli a sarok mellől, elvezeti mellettük a fenyegető véget. A sarokok fel-tartóztatnak. Meg kell állni, és jobbra meg balra kell nézni, mielőtt továbbmennénk. A sarok az ember tartózkodási helyei. A sarkon túl zajlik a forgalom. Bentről hallok. Minden megesik. Minden eliramlik és elmegy. Az élmény feltételezi az élet mulandóságát. A sarokban kevés történik. Itt tart az élet. Nyomokat, az események maradványait hurcolják ide be, és állítják le. A sarok szűkösebbé válik, elmúlt dolgok és események zűrzavarává.

Az események kívülről belülré viszik, és a sarokban vetődnek partra. Onnan a helyiség közepére sugároznak, ahol a tevékenység, felrámolás, átrámolás és eldobás történik; ahonnan újra a sarokba kerülnek, és ahová újat szereznek be vagy fabrikálnak. Éjszakára mindenki a saját sarkába húzódik vissza. Hogyan tudom az eseményeket felrámolni? Valamennyi összefügg, megesett és nem lehet meg-nem-történtté tenni, elmúlt és mégis jelen van. Együtt kell élnem velük, de a hálójukban mozgásszabadságra van szükségem. A csomókat csak lazítani lehet.

Kijövök a saját sarkomból. Cselekedni szeretnék, mozogni, valamit tenni. Vagy megmaradok a sarkomban, hogy kipihenjem magam, vagy innen megfigyelni a társadalmat vagy elmerülni az álmodozásban, gondolkodásban, szemlélődésben. Cselekvés és szemlélés, praxis és teória a régi filozófiai értelemben egyaránt a széttartó emberi látószögeket határozzák meg.

Cselekedni azt jelenti: van még mit tenni. Pusztán a felrámolás, átrámolás, életünk terének az újrafelosztása nem hozza rendbe a világot. Az embernek fabrikálnia és cselekednie kell. Elő kell állítania dolgokat, amelyekre szükség van vagy kívánság támad. A kívánságokat is fabrikálják. Az embernek cselekednie, tárgyalnia kell, ha komolyra fordul, harcolnia kell. És mindezt többnyire még csak nem is a világ jobbítására, hanem kijavítására, itt és ott történő helyreállítására. A cselekvés és a csinálás számára a világ nem perfekt, hanem defekt, imperfekt. Ezért oly sok a tennivaló. Ám a perfekció várat magára.

Aki a sarokban áll, figyel a sürgést-forgást a térség közepén, és figyel közben magát is, ahogy a sarokban áll. Még a cselekvés terében marad. Csak a szemlélő hagyja el, ő belemerül a szemlélésbe és elmerül benne. Ebben az elmélyedtségben áteresztővé válnak az olyan megkülönböztetések, amelyek elengedhetetlenek a cselekvés számára: én és a többiek, én és a világ. A szemlélő magányra törekszik, eggyé válik a szemléléssel. Egy világot szemlél, legyen az egy bogár, egy műtárgy, az esti égbolt vagy egy kidobott lámpa. A szemlélet kiterjeszti tárgyát a mérhetetlenbe, az univerzálisba. A sarkon túl a világ van. Csak látni kell. A világ rendben van. Azaz kozmosz: világ, rend, szépség. A szemlélő sejti ezt, és nézőpontjából felméri egy töredékét. A szemlélés visszahat a szemlélőre. A világ rendben-léte egyúttal kis niséjét is összerendezi. A szemlélő maga is összerendezett. Derűs, mondták a régi filozófiában.

A cselekvés a jó és a rossz megkülönböztetésének van alávetve. Hogy egyes esetekben mi a jó és rossz, arról vitáznak. A vita, nézeteltérés, küzdelem, erőszak, beleegyezés, megértetés a cselekvés és a csinálás birodalmához tartozik. A szemlélődés békés. Az ellentétek elvesztik feltétlen érvényüket. Minden jó, a borzalmas is. Csak még fényesebbnek mutatja a jó világlását. És így a rosszra is rávetül. A hibás, átlagos a szemlélés látószögébe kerül. Hagyja érvényesülni. Már rendben van.

A szemlélésnek erre a merész pillantására a művészet képes tanítani. Gyakorolja magát a tökéletességben és a tökéletlenségben, az esetleges szépségében, a szegénység varázsában és a nyomorúság fenségében. Mintha a jó és szép csak akkor lehetne sajátunk, ha a lepusztultat, elhibázottat, hiányosat és komiszat is részeltetnénk benne.

A cselekvés komoly, a szemlélés derűs. A cselekvés morális érzéke felindul a világ ilyen szemléletén és a sarokba szorítja vissza. A cselekvés rendbe akarja tenni jó és rossz zűrzavarát. A szemlélés zavarja ebben. Nem tesz semmit és hagyja a dolgokat megtörténni. A szemlélésnek jót tesz a csendes szöglet. De szüksége van a cselekvés kihívására. A cselekvés viszont magában egyre inkább akcionizmussá fajul. Jó, ha a kettő nehézkesen, de együtt jár.

A szemlélő számára a világ rendben van. Mivel egy rend híján való világ nem volna világ. A cselekvő viszont először meg akarja teremteni. De hogyan lehet rendet teremteni, ahol már rend van? Itt-ott kicsit fölrámolni, nem túl sokat, hogy egy rend mindig magamagától elő tudjon állni. Természetesen nincs egészen rendben. Különben nem kellene alkalomadtán felrámolni. A szemlélődés mérsékli a cselekvést. Tennivaló úgyis mindig több van a kelleténél. Magától a cselekvés nem ér véget.

A saját sarkába visszatérve a cselekvőt a sarokba söpört, felfordult, rendbe hozhatatlan, felderítetlen várja. Nincs elég hely, ahová mindent és mindenkit el lehet helyezni? Miért nem sikerül semmilyen rend? Kívülről a sarok botrányos, belülről zűrzavaros. *Unde malum?* Honnan ered jó és rossz, alkalmaság és kudarc, okosság és butaság, durvaság és elegancia, tudás és műveletlenség, nyomorúság és ragyogás összevisszasága? Minden rendben. Az egyenesek kiszögellnek. A tekervényes utak célhoz visznek. A sarokban partot érnek a feloldatlan maradványok.

Fel kell rámolnom. Az ember szállása négy szegletből állónak tűnt, amelyben a biztonság és szabadság, mozgalmasság és nyugalom, társasság és egyedüllét, cselekvés és szemlélés vonakodva egymás felé vezetnek és találkoznak. Ám lehet, hogy az utóbbi három ellentét összehajtható és egybefogható. Mozgalmasság és nyugalom korrespondál a szemléléssel és cselekvéssel, de a társassággal és egyedülléttel is. Konstruksiómat a sarokban könnyebben el tudnám helyezni. De egészen pontosan nem felelnek meg egymásnak. Be kellene préselni őket a sarokba. Hová kerülne akkor a többi dolog, amit az ember nem képes eldobni?

Tillmann J. A. fordítása

ÁDÁM Zsófia –
SZEMES Botond

A forma története

(David E. Wellbery kurzusa
az ELTE BTK-n,
2017. szeptember 18–21.)

David E. Wellbery egy újabb, rövid írásában úgy jellemzi az irodalomtudomány jelenlegi helyzetét, mint amelyben az elméletalkotásnak és a különböző teóriákra alapozott interpretációknak csökken a szerepe: „Az elméletek az alapozás és az összegzés kettős státuszával bírnak, és mindkét szempontból gátolják a folyamatban lévő gyakorlatot.” Még saját, 1985-ös elméleti vállalkozásával kapcsolatban is arra a következtetésre jut, hogy napjainkban egy kortárs elméleteket bemutató kötet bizonyára kevésbé volna hasznosítható. Véleménye szerint ez nem azért van így, mert az általa összeállított kötetben „megjelenített elméleteket jobbak váltották le, hanem azért, mert már nem vesszük sok hasznát az irodalomtudomány elméletének. Senkinek sincs ideje rá.”¹ Ugyanakkor Wellbery egyáltalán nem hagy fel az értelmezéssel, sőt értelmezéseit gyakran általános következtetésekre is kifuttatja, de mindig megmarad a szoros olvasás általa „kifejlesztett”, csak rá jellemző, elméleti iskolákba nem besorolható gyakorlatánál.² Nem véletlen, hogy fő kutatási területe Goethe — „sok mindennel foglalkozom, de azt szeretném, ha a síromon az állna: Goethe-kutató”, hangzott el a kívánság a kurzus elején —, az a Goethe, akire hivatkozva felvezette elemző módszerét: „A legtöbb ez lenne: megérteni, hogy minden tény — már elmélet.”³

¹ David E. WELLBERY: *Irodalomtudomány: Személyes észrevételek*, ford.: KERESZTES Balázs, Kalligram, 2017/7–8, 40.

² Erről bővebben lásd: KELEMEN Pál – TÓTH-CZIFRA Júlia: *Figyelem, elegancia és precizitás: David E. Wellbery írásai elé*, Kalligram, 2017/7–8, 12–21.

³ Johann Wolfgang GOETHE: *Maximák és reflexiók*, ford.: TANDORI Dezső = Uő.: *Antik és modern*, Gondolat, Budapest, 1981, 819. A *Wilhelm Meister* vándorévéiből származó maxima a teljes egészében így hangzik: „A legtöbb ez lenne: megérteni, hogy minden tény — már elmélet. Az ég kékje a kromatika alaptörvényét közli velünk. Ne keressünk semmit a jelenségek mögött: ezek maguk a tan.”

Ezzel a mondattal jól jellemezhetjük a 2017. szeptember 18. és 21. között az ELTE-n, *Goethe's Poetics of Form and the Problem of Form in Contemporary Literary Studies* címmel tartott mesterkurzust,⁴ amely valóban komoly szellemi kalandot jelentett és élénk vitákat eredményezett. Az alkalmakon a Wellbery által prezentált Goethe-elemzések mindig a *formából* kiindulva jutottak el összetett interpretációkhoz. Wellbery fontos irodalomtörténeti megállapítása ugyanis, hogy a 19. század fordulóján a forma fogalmának új elképzelése terjedt el, amely sem absztrakt kategória nem volt, mint később a formalisták esetében, sem valamiféle statikus megformáltságot nem jelentett, mint a 19. század előtti elméletekben.⁵ Ezzel szemben a goethei forma a szöveg konkrét megvalósulását, de főleg ennek a megvalósulásnak a folyamatát jelöli, amely magában hordozza az egyedit és annak általános logikai struktúráját is. Nehéz volt különbséget tenni e történeti képződmény és Wellbery saját interpretációs gyakorlata között, hiszen bemutatásában mindig a konkrét szöveghelyek bomlottak ki — az oktató tudományos retorikájának megfelelően — mintegy maguktól mind nagyobb struktúrákká. Ám ez a megfelelés a goethei tan és Wellbery értelmező gyakorlata között indirekt módon azt is bizonyította, milyen jól applikálható Goethe gondolatrendszere a kortárs irodalomtudományra. Jellemző módon mindez kevésbé az elméleti bevezetőben, hanem inkább a „folyamatban levő gyakorlat” során vált igazán érzékelhetővé, hiszen az egyes szemináriumok lenyűgöző példáit adták Goethe munkásságának termékeny újragondolására.

Az első alkalommal *Az ifjú Werther szenvedései* című levélregény nyitólevelét vizsgáltuk. Feltűnő, hogy az itt található bekezdések között nincsen komolyabb szemantikai kapcsolat, sőt az első kettőben említettek (Leonóra elhagyása és egy örökösödési ügy) nem is kerülnek többé szóba a műben — legalábbis tematikus szinten. Az első levél egyes bekezdéseiben kirajzolódó struktúrák azonban a regény egészének legfontosabb mozzanatait hordozzák, vagyis úgy tűnik, az egész regény felépítése és központi kérdései az első két oldal bekezdéseiből mintegy organikusan bomlanak ki. Az első bekezdés egy szerelmi háromszög leírása, amelyben ketten egy szociokulturálisan szabályozott erotikus kapcsolatban állnak egymással, míg egy harmadik fél (Leonóra) egy szó szerint kimondhatatlan, társadalmilag kódolhatatlan, egyúttal leküzdhetetlen vágy foglya marad. Könnyű belátni: a társas élet kettős kódolása (kimondható és kimondhatatlan) a regény egyik központi tétele, hiszen a kimondhatatlanság elszigetelt kommunikációs helyzete jelöli ki később Werther pozícióját is a Lottéhoz fűződő viszonyában. Wellbery felhívta a figyelmet az első levelet megelőző szerzői bevezetőre, ahol a szerző magát az olvasót idézi meg elzárt, magányos karakterként („És te, jó lélek, aki ugyanúgy vergődsz, mint ő...”), aminek kapcsán felmerült a csoportban a kérdés: vajon a kettős társadalmi kódolás érvényes-e a regény olvasására is? Vagyis létezik-e a könyvről egy szociokulturálisan meghatározott beszédmód, és egy ezekben nem artikulálható személyes viszony? Utóbbit

a regény megjelenését követő — történetileg nem egyértelműen bizonyított — olvasói öngyilkosságok erősíteni látszanak. Érdekes összefüggésekre juthatunk e kérdés kapcsán, különösen, ha figyelembe vesszük a 19. századra kialakuló, a barátság és a szeretet mintájára működő olvasásmódellet történetét is.⁶ A közös olvasás azonban a szöveg alakulását követte nyomon: a második bekezdésben felmerülő örökösödési félreértés szintén egy strukturálisan fontos témát vetít elő — a múlttól elszakított szubjektum helyzetét. Az időbeliség különböző koncepciói ugyanis a szövegben végig fontos feszültségként jelennek meg, amiben a hagyomány megszakítója egyenesen a gonosz képét ölti. A harmadik bekezdésben Werther rövid tájleírását vágyprojekcióként értelmeztük, ami ismét kapcsolatba állítható Lotte iránti szerelmével. Ugyanígy karakterének alapjellemezője, ám az előző bekezdés ellentettje az a negatív kivetülés, amely a szomszédos kert elfoglalásának képzetében érzékelhető a negyedik bekezdésben. A hozzászólások ennek bibliai és kultúrtörténeti vonatkozásait is felvillantották, ami által még összetettebb következtetésekre juthattunk a csupán négy rövid bekezdést tartalmazó első levél olvasásakor. Igazán meggyőzőnek bizonyult Wellbery érvelése, mely szerint az első levélben megjelenő főbb témák és struktúrák kibomlásából épül fel a regény egésze, ami a goethei formafogalom elemi példáját adja.

A formafogalom árnyalásában érdekes módon Goethe *Színelmélete* segített minket. A *Farbenlehre* alapja ugyanis nagyon hasonló a kurzuson gyakorolt eljáráshoz: fő tétele, hogy a tudományos megközelítéssel szemben (a szín terjedése különböző közegekben) az egyedi tapasztalásból kell kiindulni, vagyis abból, ahogy a jelenség adódik az ember számára, és nem a külső fizikai világ magyarázatából. A fenomenológiai gondolkodás e preformációja a kanti rendszerrel vitatkozva hisz az úgynevezett *intuitív megértésben*, és arra az egyszerű mindennapi élményre alapoz, hogy lehunytt szemmel is láthatunk színeket. Az ilyen benyomásokra támaszkodva rajzolja fel Goethe híres színekörét, amelyben ismét ráismerhetünk a forma jellemző tulajdonságára: a különböző, heterogén elemekből összeálló egység képzetére. A természet ugyanis magában hordoz egyfajta egységet, egy belső szabályt, ami azonban nem elvont ideákat jelent, hanem mindig konkrét formák épp megvalósuló szemléleti egységét. A növénynek a magtól a virágon át ismét a magig tartó fejlődése szemlélteti ezt a folyamat-egységet, amely Goethe egyik legfontosabb terminusával, a *metamorfózissal* írható le. A morfológia (tulajdonképpen: metamorfózistan) számára a forma a formai egység belső keletkezésének folyamatát jelenti. Ezzel ismét a művészetekhez, szorosabban az irodalomtudományhoz kerültünk közelebb: Wellbery csak sejtette a későbbi diszkussziót meghatározó megfeleltetést a goethei természet- és művészetfelfogás

⁴ Ld. <http://www.btk.elte.hu/babits>.

⁵ Részletesebben lásd: David E. WELLBERY: *Forma és eszme: Egy 1800 körüli fogalmi mező vázlata*, ford.: ZSELLÉR Anna, Kalligram, 2017/7–8, 77–94.

⁶ Ehhez lásd: Steffen MARTUS: *Filo-logika = Metafilológia 2.*, szerk.: KELEMEN Pál – KULCSÁR-SZABÓ Ernő – TAMÁS Ábel – VADERNA Gábor, Ráció, Budapest, 2014, 802–828.

között. Hiszen mindkét esetben a konkrét forma foglalja magában azt a logikai struktúrát, amely a létrejövés folyamatát jelenti — amely által egy kimeríthetetlen teljesség formálódik meg.⁷ Ennek kapcsán a hozzászólók felvetették a lehetőséget, miszerint a *Természet* című töredék *ars poeticaként* is olvasható. Innen nézve válik láthatóvá az egység magában Goethe életművében is: mind irodalmi, mind tudományos, mind kritikai munkássága a természet kimeríthetetlen alakulásának és egységességének a szemléletéből áll, az alkotó feladatát az ehhez a folyamathoz hasonló működő teremtsésként aktusában jelöli ki.

Külön meg kell említenünk, hogy a kurzus sikerét a prezentációkat követő beszélgetések és hozzászólások biztosították, amelyek során többször olyan kérdésekhez jutottunk el, amelyek túlmutattak az adott szeminárium keretein. Ahogyan a *Werther* első levelének bekezdései, úgy a szemináriumok is megalapoztak egy, az életmű egészére érvényes értelmezési keretet, amelynek jövőbeni megvalósításai immár a résztvevők feladata lesz.

A harmadik napon az *Egmont* című drámában megjelenő politikai magatartásformákat vettük szemügyre. Igazán tanulságos volt a drámát Goethe korának politikai viszonyrendszerébe ágyazva olvasni. A beszélgetés dilemmáját főként a címszereplő bukásának értelmezése adta, mivel felmerült, hogy a politizálástól mentes, naiv bukás politikai tettként is értelmezhető. Ez az ülés volt a sorban az utolsó, amely konkrétan Goethe-életművel foglalkozott. De ez volt az az alkalom is, amelyen egészen világossá vált az önmagából kibomló, és a kibomlásának saját törvényszerűségeit is szemléletessé tevő forma elképzelése Goethénél. Egmont alakja ugyanis ennek az antiplatonikus modellnek a megtestesítője. Amíg szereplői ellenpárja, Alba tervez, majd a (politikai) tervet végrehajtja, addig Egmont politikai naivitása épp abban áll, hogy ez a kettősség nem jellemző rá: amikor cselekszik, már meg is valósítja azt a tervet, amely a cselekedettel együtt megnyilvánul, de amely a cselekvés végrehajtása előtt nem bírt pozitív létezéssel. Ahogy egyik embere jellemzi őt: Egmont azért legyőzhetetlen célba lövésben, mert ő nem azt teszi, hogy először céloz, majd azt követően lő (és esetleg talál), hanem az ő nyílveesszője úgymond az íj felemelésének pillanatában már célba is talált. Cselekvése anélkül éri el célját, hogy ez a cél előzetesen megfogalmazódott volna. „Nincs titok” — mondja magáról egy helyütt.

A csütörtök délelőtti előadás az irodalomtörténet-írás szer-teágazó kérdéseivel foglalkozott. Wellbery felhívta a figyelmet arra, hogy egy angol nyelvű németirodalom-történetnek nem pusztán az a feladata, hogy az angolszász közönség számára bemutassa a német irodalmat. Mégpedig azért, mert az angol mint világnyelv sokkal szélesebb réteget szólít meg, így a germanisztika legújabb irányai és eredményei ma tulajdonképpen az angolszász irodalomtudomány közvetítésével jutnak el a világ számos pontjára — ahogy eljutott hozzánk is a kurzus keretei között. Ezzel összefüggésben megjegyzendő, hogy miközben mi még mindig nemzeti irodalomtörténeteket írunk, szerzőink valójában nemzetközi környezetben alkotnak és hatnak. Richardson *Clarissája* például nagyobb hatástörténettel bír a német iroda-

lom alakulásában, mint számos német nyelvű szöveg. Ezeket szem előtt tartva a világirodalom [*Weltliteratur*] Goethétől származó fogalma válik fontossá a lokális vagy nemzeti irodalomtörténetek esetében is.

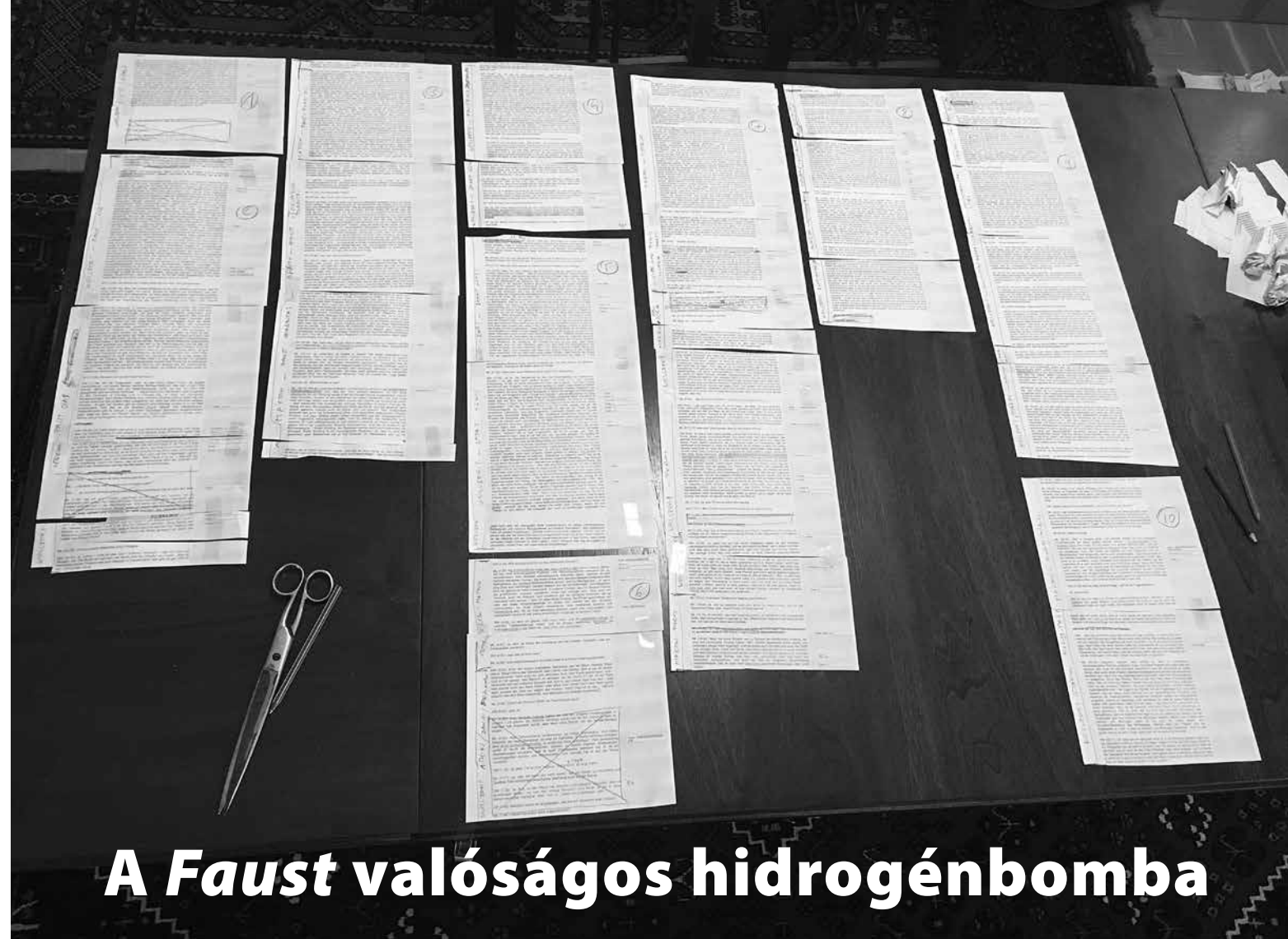
Az utolsó ülés a *hangulat* [*Stimmung*] fogalmáról szólt. Az oktató mindjárt a bevezetőjében fontos gesztust gyakorolt: a hangulat fogalomtörténetéről írt szócikkében⁸ korábban jóslattal ellentétben ma kénytelen belátni, hogy jóslata egyáltalán nem vált be: a fogalom szemantikája és tudományos teherbíró képessége nem merült ki végleg a 2000-es években, hanem nagyon is új erőre kapott. Wellbery jelezte, hogy már maga a német szó is különleges, amennyiben gyakorlatilag lefordíthatatlan. Az angol *mood* például nem hordozza magában a *tune* zeneiséggel kapcsolatban álló jelentésárnyalatait. A *hangulat* kérdésköre — irodalomtörténeti jelentősége mellett — attól válik rendkívül izgalmassá, ahogyan ellentétes fogalmakat képes magába sűríteni. Hiszen a szubjektivitás és az objektivitás egyszerre jelenik meg benne: a *Stimmung* mindig jelenti az individuum saját irányultságát és egyben a külvilág körülményeit, tehát egyfajta kollektivitást is. Fenomenológiai szempontból a külső és a belső ilyen átjárhatósága teszi sajátossá és érdekessé. További fontos mozzanat, a *hangulat* nem intellektuális karaktere. Míg az olyan viszonyulások, mint a beszéd vagy a figyelem, intencionálisak, addig a *Stimmung* nélkülözi ezt a fajta szándékoltságot, más szóval pre-intencionális: ahogyan az a különböző nyelvekben is érzékelhető, „es befällt uns”, „it takes hold of us”, vagyis hatalmába kerít minket. (A magyar kifejezés már implikálja azt az aspektust is, amelyet Wellbery a *Stimmung* veszélyes politikai hatalmának nevezett.) Ezzel ismét az elméletalkotással szemben meghatározott irodalomtudományos praxis került előtérbe.

A kérdések során kitértünk arra is, hogy értelmezhető-e a *hangulat* formaként. Strukturális hasonlóságuk ugyanis abban áll, hogy mindkét fogalom olyan dolgot jelöl, amiről nem igazán tudjuk megmondani, micsoda, mégis a különböző részek összetartásáért felelős. Végezetül megvizsgáltuk a terminus alkalmazhatóságának határait is, és feltettük a kérdést, hogy ennek az általános esztétikai tapasztalattá tágitott fogalomnak mennyi relevanciája van olyan kulturális produktumok megértésében, mint pl. a Holokauszt-irodalom, amelynek gyakori célja az olvasó elidegenítése. Ám Wellbery felhívta rá a figyelmet, hogy az elidegenítés tulajdonképpen logikailag előfeltételezi a tárgyhoz való olyan bensőséges viszonyt, melyet szintén a *Stimmung* fogalmával jellemeztük.

A jó hangulatú workshop egyszerre specifikus és tág horizontja tehát — talán ebből a rövid jelentésből is kitűnik — igazán ösztönzően hatott az átalakulóban levő irodalomtudomány fiatal művelői számára.

⁷ Ehhez lásd Goethe elemzését a Laokoön szoborcsoporról: Johann Wolfgang GOETHE: *A Laokoön-szobor*, ford.: GÖRÖG Livia = Uő.: *Antik és modern*, Gondolat, Budapest, 1981, 196–203.

⁸ David E. WELLBERY: *Hangulat*, ford.: ZSELLÉR Anna, Kalligram, 2017/7–8, 49–76.



A Faust valóságos hidrogénbomba

Beszélgetés David E. **WELLBERY**vel
és **MÁRTON** Lászlóval
Goethéről, a *Faust*ról és
az irodalmi forma jelentőségéről

David E. Wellbery, a Chicagói Egyetem germanisztikaprofesszora, a világ egyik vezető Goethe-kutatója 2017 szeptemberében mesterkurzust tartott *Goethe's Poetics of Form and the Problem of Form in Contemporary Literary Studies* címmel az ELTE-n. A vendégoktatóval és a teljes *Faust*ot a közelmúltban magyarra átültető Márton Lászlóval a kurzus alkalmából Kelemen Pál és Tóth-Czifra Júlia beszélgetett.*

David Wellbery: Mielőtt belevágunk, elmesélhetek egy történetet? Egy személyes tapasztalatot az interjúval mint műfajjal? 1985-ben adtam ki az *Irodalomtudományi pozíciók* (*Positionen der Literaturwissenschaft*) című kötetet. Vettem egy Kleist-elbeszélést, *A chilei földrengést*, és megkértem nyolc irodalmárt, hogy írjanak róla. Ezek az emberek különböző módszertani pozíciókat képviseltek, és az volt a feladatuk, hogy ugyanazt a szöveget elemezve mutassák be ezeket. A közös tárgy által kellett az elemzéseknek összehasonlíthatóvá válniuk. Akkoriban a Stanford Egyetemen dolgoztam, és kollégám volt René Girard, aki ebben az időben még teljesen ismeretlen volt Németországban. Őt is felkértem. Tulajdonképpen nem is ismerte Kleistet, de nekiült, és végigragta magát az összes elbeszélésén. Aztán kijelentette, hogy bokros teendői miatt tanulmányt írni nem tud, de csinálhatunk egy interjút. Elzarándokoltam hát hozzá egy magnetonnal, és beszélgettünk vagy két és fél órát. A végén úgy éreztem, hogy te jó ég, ez briliáns, ez fantasztikus volt. És tényleg jó

¹ A rendezvény programját ld. <http://www.btk.elte.hu/babits>.

* David E. Wellbery írásaiból előzőleg a Kalligram folyóirat (2017/7–8, 11–93.) közölt válogatást. A *Faust I–II.* az Ős-Fausttal, valamint a 16. századi népkönyvvel együtt 2015-ben jelent meg a Kalligram Kiadó gondozásában.

volt, csak éppen beszélgetés volt. A beszélgetések jók, csak éppen nem írásbeli dolgok. Elkészíttettem a leíratot. Egy teljesen kaotikus szöveget kaptam kézhez, amelyet aztán alaposan meg kellett szerkesztenem. Tudom, mennyi munkát jelent ez.

MŰÚT: Az Ön esetében a szerkesztés azt is jelentette, hogy a párbeszédes formát tanulmányformára kellett hozni. Ennek az átalakításnak a szükségszerűsége ott és akkor valószínűleg az egész vállalkozás szerkezetéből fakadt, és a pozíciók összehasonlíthatóságát szolgálta. Efféle szükségszerűség most nem áll fenn, ennyire sok munka biztos nem vár ránk. Lássunk tehát neki. Ön az Egyesült Államokból érkezett, a Chicagói Egyetem oktatója. Milyen megítélés alá esik Goethe és a *Faust* az Egyesült Államokban? Kanonikus a szerző, és kanonikus műnek számít a *Faust*, főleg az első rész? Utóbbit sokat játsszák? A Pennsylvaniai Állami Egyetemen ez év novemberében rendeznek konferenciát *Újra-tájékozódások Goethe körül (Re-Orientations around Goethe)* címmel, ahol Ön is előad. De vajon számon tartják és olvassák-e Goethét az egyetemek falain kívül is? És lehet-e egyáltalán átfogó képet adni arról, hogy Goethe milyen szerepet tölt be az észak-amerikai kultúrában?

David Wellbery: Ez egy igen összetett kérdés. Attól függ, milyen időkeretben szemléljük a jelenséget. Tény, hogy az amerikai kultúrában volt egy nagy törés, ami a német nyelvű irodalmak és a német nyelv ismeretét illeti. Ez a törés 1917-ben következett be, amikor az Amerikai Egyesült Államok belépett az első világháborúba. De talán 1914-et, a háború kezdetét is megjelölhetjük ennek dátumaként. A második világháború persze csak rontott a helyzeten. Ez azt jelenti, hogy a német kulturális hagyomány azóta nem azt jelenti az amerikaiak számára, amit tulajdonképpen az Egyesült Államok alapítása óta jelentett. Az amerikai kultúrát alakító, meghatározó értelmiségiek sokféleképpen tájékozódtak a német kultúra irányába. Nagyon fontos példája ennek Ralph Waldo Emerson és az úgynevezett transzcendentalisták köre. Ténylegesen náluk és általuk jön létre az amerikai irodalom és értelmiségi kultúra, akkoriban még igencsak erős német orientációval. 1840 júliusában jelenik meg a *The Dial* című folyóirat, amely a transzcendentalisták mozgalmából nőtte ki magát, és amelynek egyik kiadója a briliáns fiatal hölgy, Margaret Fuller. Már az 1841. januári számban megjelenik egy több művet tárgyaló hosszú recenzió *Német irodalom (German Literature)* címmel. Irodalmon akkoriban nem kizárólag szépirodalmat értektek, hanem beletartozott a filozófiai irodalom, a teológiai irodalom, a történeti irodalom stb. Ugyanebben a lapszámban jelenik meg az a cikk is, amelyben Fuller kritizálja, ahogy Wolfgang Menzel bányik Goethével *Német irodalom (Die deutsche Literatur)* című irodalomtörténetében. Egy későbbi lapszámban Fuller megjelentet egy rendkívül jelentős tanulmányt Goethéről, mégpedig a *Vonzások és választások*nak az ebben az időszakban született egyik legfontosabb értelmezésével. Mindeközben magának a regénynek a 19. században végig elég nehéz dolga volt Németországban

az anyag immoralitása miatt, sőt már amiatt is, mert olyan nehezen emészthető.

Tehát ez a szakasz 1914 óta a múlté. Azóta a német nyelvű irodalmak és a német nyelv ismerete sokkal szűkeőbb. Képzeljük csak el: a németek az Egyesült Államok második legnagyobb bevándorló csoportját alkotják, de a legtöbben már egyáltalán nem beszélnek németül. Számos bevándorló csoporttól eltérően asszimilálódnak, elvesztik, úgymond, német hátterüket. Mindeközben néhol még beszélik a nyelvet, de ez is egyre ritkább. Például Wisconsinban, ahol még él a *Wisconsin German* dialektus, de létezik még a *Texas German* is. A német nyelv azonban szinte teljesen eltűnt az Egyesült Államok területéről. Mindent egybevetve a német irodalomnak elég nehéz dolga van az Államokban.

MŰÚT: És ezt csak nehezítette a második világháború.

David Wellbery: Pontosan. Miközben Goethe rendhagyó eset. Ez abból is látszik, hogy az Egyesült Államokban éppúgy, mint Németországban a második világháború megrázkódtatásai után abban a reményben fordultak Goethehez, hogy megtalálják benne a humanitás olyan ideálját, amely valamiképpen választ adhat az akkori jelen problémáira és valamiféle kulturális folyamatosságot biztosíthat. Ezért rendeztek 1949-ben Goethe 200. születésnapjának alkalmából egy nagy konferenciát, melyet egyébként az én egyetemem, a Chicagói Egyetem elnöke szponzorált, Aspenben, mondjuk így, Goethéről és a háború utáni kortárs világról. A jelenlevők egyike természetesen az időközben amerikai állampolgárságot kapott Thomas Mann volt. Nemcsak annak a kultúrának a képviselőjeként, amely Németországban romokban hevert, hanem azért is, mert munkássága bizonyos értelemben kapcsolódott Goethehez.

De a nyelv ismerete nélkül elég nehéz. A *Faust* természetesen világirodalmi rangú mű, és újra meg újra lefordítják amerikaira is. Nem tudom, Márton úr, hogy belenézett-e angol vagy amerikai fordításokba. Az amerikai költő, Randall Jarrell például 1976-ban fordította le a *Faust* első részét, bőven a háború után. Van egy bizonyos érdeklődés a *Faust* és a Faust-hagyomány iránt: a *Népkönyv*, Thomas Mann, Heine *Tánckölteménye* vagy éppen Harold Hart Crane utójátéka iránt, amelyet Goethe Heléna-felvonásához írt. De az a jelenlét, amellyel Goethe korábban bírt, nincs többé.

MŰÚT: Mi a helyzet napjainkban?

David Wellbery: A jelen pillanatban az érdekel engem — mert a Chicagói Egyetemen dolgozom és Chicagóban élek —, hogy a Nobel-díjas regényíró, Saul Bellow nyilvánvalóan igen intenzíven olvasta Goethét, ami kihatott jó néhány művére. De számomra sokkal fontosabbnak és nagyobb hatásúnak tűnik a befogadástörténet egy ettől eltérő csapása. Ezen haladva Goethe közvetlenebb módon jut el a világhoz. Ez pedig Rudolf Steiner

és a Waldorf-iskola. Waldorf-iskola mindenhol van, és minden (úgymond hívő) waldorfíanus tudja, hogy Rudolf Steiner Goethétől kölcsönözte az eszméit. Rövid időre magam is egy Waldorf-iskolába jártam az egyik gyermekem, és nem győztem csodálkozni, amikor például azt láttam, hogy az egyes életkorokhoz rendelt szobák különböző színűre voltak festve, és mindezt Goethe színelméletéből vették... Goethe tehát inkább ebben a formában él tovább. Aztán persze létezik a befogadástörténetnek egy másik csapásiránya is. Két éve egyszer Ernst Osterkamppal beszélgettem a *Faust* második részéről, arról, hogy van-e egyáltalán bármi esélye a második résznek. Hiszen az első rész olyan mű, amelyet mindenki el tud olvasni. Van tematikus lendülete, műként ugyan összetett, de ezt egyáltalán nem szükséges olvasás közben észrevenni. Magával ragadja az embert, éppúgy, ahogy Shakespeare. De a második rész, hogy is mondjam, fejnéhez. Egyik utalás követi a másikat, végtelen mennyiségű versforma van benne, és a cselekményvezetés sem teljesen világos. Röviden és tömören: a *Faust* második része olvasásra szánt szöveggként nagy nehézségeket támaszt. Úgy vélem, bizony komoly segítséget jelentett, hogy Mahler a 8. *szimfóniá*ban megzenésítette a második rész zárlatát. Az Egyesült Államokban sok minden azért él elevenen a német nyelvű irodalmakból, mert a zene hordozza. A dalok például...

Márton László: És az egész középkor Wagneren keresztül...

David Wellbery: Igen. Brahms *Requiem*jét is németül hallgatjuk. A zene tartja ezt az irodalmat életben az Egyesült Államokban. A *Faust* egyáltalán nem bír olyan színházi jelenlétel, mint Németországban vagy — mint ahogy nemrég megtudtam — Magyarországon.

MŰÚT: Mit mondhatunk el ebben a tekintetben Magyarországról? Hogyan látja a fordító, mennyire van jelen Goethe és a *Faust* napjaink magyar kulturális életében? Különös feladatot jelentett a fordítás során, különleges műfogásokat követelt meg, hogy hozzáférhetővé tegye a darabot, az anyagot napjaink közönsége számára?

Márton László: Ilyenkor az okoz nehézséget, hogy a klasszikusokat unalmas klasszikusoknak szokás tekinteni, és az a feladat, hogy Goethét, illetve művét kiszabadítsuk ebből a kalitkából. Mi: vagyis a színház, a kiadó és a fordító. Egy műfordító, egy értelmező azt teheti ez ügyben, hogy minél meggyőzőbb bizonyítékokat hoz fel rá, hogy ez az anyag expanzív, és feszültségből, energiából óriási tartalékokat rejt. Márpedig a *Faust* valóságos hidrogénbomba. Különösen a második rész, mind az elméleti horderő, mind a tudományos kapacitás, mind pedig a dramaturgiai potenciál tekintetében.

A művet jóslatként, azaz baljóslatként is felfoghatjuk, az egész késői modernitás ott csírázik benne. Ha pedig valaki ilyesmit vesz észre a szövegben, és ezt ráadásul még össze is tudja kap-

csolni az előzményekkel, főleg a 16. századi régi Faust-könyvvvel és talán még Christopher Marlowe nem sokkal későbbi Faustus-tragédiájával is, az már eléggé meggyőző tud lenni. Továbbá, ha észrevevsszük a mű humorát és néha a szó szoros értelmében pokoli cinizmusát, a benne megszólaló vakmerő gúnyolódást, az felszabadító hatású lehet. A Goethével való találkozás számomra azzal a tanulsággal járt, hogy Goethe nem isten. Óriási tehetség, igazi zseni, de ezzel együtt is csak szerző, ugyanolyan pozícióban, mint a többi, és ugyanúgy megvannak az emberi tulajdonságai, értékek és hibák, mint a többieknek.

És ha ezt belátjuk, akkor a vele való találkozás nem egy istenség kultusza, hanem dialógus két személyiség között. Az egyik már nincs köztünk a maga testi valójában, a másik még élő személy. Az egyik egy világnyelven beszélt és írt, frankfurti tájjelleggel, a másik egy elszigetelt, rokontalan, kevesek által ismert nyelven. Az egyik többet tud a másiknál, mert tudása a múlt és a hagyomány része, ugyanakkor a másik is többet tud az előbbinél, mert ismeri és át tudja tekinteni a folytatást, például a két világháborút, amelyről Goethének csak bizonytalan sejtelsei lehettek, ismeretei nem.

Az ilyen találkozások közepette fokozatosan ébred rá az ember, hogy a párbeszéd, amelyet ezzel a személyiséggel folytatunk, milyen óriási nyereség az egész magyar kultúrára nézve. A magyar kultúra mindig is kisebbsrendűségi érzésben szenvedett. Ez néha nagyon is termékeny lehet, hiszen ez az egyik ösztönzője a világirodalom és egyáltalán az idegen kultúrák importjának. Ezért van Magyarországon ennyire gazdag hagyománya a műfordításnak. Ennek a hagyománynak az is része, hogy a legjobb magyar költők — elsősorban lírikusok, de nyelvismerettel rendelkező elbeszélők is — jelentős műfordítói életművet is létrehoznak. Lehet ennek az is az oka, hogy éppen diktatúra van, és nem publikálhatják saját műveiket, de nemcsak erről van szó: sok műfordítás azért jön létre, mert a fordító, aki többnyire szerző is, párbeszédet akar folytatni egy másik nyelven, egy másik kultúrában alkotó másik szerzővel. Fordítói munkáimmal tudatosan kapcsolódom ehhez a hagyományhoz.

Az én munkám azért is különbözhet a korábbi *Faust*-fordításoktól, mert sok középkori német irodalmat fordítottam, és a *Faust*ot — mind Goethe művét és modernségét, mind pedig az egész mondakört — a középkor felől is nézem. Ez különösen a második rész esetében lehet termékeny, amelynek harmadik felvonásában az antikvítás szembesül az úgynevezett „modernséggel”, vagyis a középkorral és a középkori kereszties lovagokkal, és amelyet a negyedik felvonás a középkori Németországra jellemző polgárháborúként jelenít meg. Ám ennek kapcsán ahhoz a kérdéshez kanyarodnék, hogy a *Faust* mennyire heterogén mű, illetve fennáll-e a mű egysége. Vajon egy mű, különbözően komponált részekkel, vagy ugyanannak a szerzőnek két vagy három különböző műve, amelyeket a motívumok és a szereplők összekötnek, de nem olvasztanak együvé? Magyarországon a közelmúltig, vagyis az én munkámig az volt a szokás, hogy az első és a második részt mindig más-más fordító ültette át. A

mű évtizedeken át úgy jelent meg, legalább tíz, de inkább tizenöt kiadásban, hogy az első rész Jékely Zoltán, a második pedig Kálnoky László fordításában volt olvasható. Mindketten kiváló költők és fordítók voltak, de mégiscsak két különböző személyről beszélünk, akiknek eltérő elképzeléseik voltak a költészetről és magáról a *Faust*ról is.

Én viszont ugyanaz a személy vagyok — ez ilyen egyszerű. Ezenkívül nem vagyok költő, nincsenek saját verseim, ezért nem von el tőlem erőt és figyelmet, hogy fordítás közben kiiktassam, levetközzem saját lírikusi habitusomat. Megtanultam a verselés technikáját, tudok írni hexametert, stancát, szonettet és minden olyan versformát, amely a *Faust*ban előfordul, de sohasem voltak saját lírai ötleteim. Elbeszélő vagyok, pontosan tudom, hogyan jön létre egy regényötletből a teljes, kész regény. Azt is tudom, hogy egy színmű jelenetei hogyan jönnek létre és kapcsolódnak egymáshoz, mert drámaírói és színházi gyakorlatom is van, amely a *Faust* fordításakor ugyanúgy nélkülözhetetlen, mint a verselői technika vagy a középkori művelődéstörténet.

Szóval az én munkám esetében nemcsak a két rész fordítója azonos, hanem a két rész össze is áll egy, azaz egy művé. Ez is egy fordítói döntés. Nem tudtam volna lefordítani a második részt, ha nem jutok erre a belátásra. Kálnoky és Jékely nem így gondolta. Kérdés, hogy ez mennyire tudatos döntés volt a részük-ről. Ez talán sohasem fog kiderülni, de ha nem gondolták végig, akkor is meghozták a maguk döntését, meglehet, akaratlanul. Ezenkívül egy másik fontos dologról is határozni kell, mégpedig arról, hogy a művet költeménynek tekintjük-e, amely dialógusokban, vagyis drámai formában van írva, vagy pedig drámának, amelynek óriási költői potenciálja van. Goethe a művét tragédiának nevezi. Ha ezt komolyan vesszük — sok érv szól amellett, hogy így tegyünk —, akkor célszerű színpadi szövegnek tekinteni a szöveget. Ez volt a másik fontos fordítói döntésem.

Drámaírói tapasztalataimból tudom, hogyan működik egy használható színpadi szöveg, hogy milyen mondatokkal tud, és milyenekkel nem tud dolgozni egy rendező vagy egy színész. Verses szöveg esetében nem hátrány, ha a mondatvég egybeesik a sorvéggel. A soráthajlás, az enjambement kerülendő, mert attól a színész vesz egy nagy levegőt a mondat közepén, ami nem jó. Az eredeti szövegben, Goethe soraiban nincsenek is áthajlások, de ezt lírafordító-üzemmódban nem kötelező észrevenni, még kevésbé figyelembe venni.

Másrészt a poétikai eszközöket, a rímeket, a szó- és gondolalakzatokat színpadi eszközökként kell felhasználhatóvá tenni. A nyelvnek a színpadi jelenetben érzékeltetnie kell az érzelmi és a hatalmi viszonyokat. A szövegnek leginkább ebben kell segítenie a rendezőt és a színészt. Én pedig erre törekedtem. Egy példa: az ördög a replikáival gyakran megalázza vagy nevetségessé teszi Faustot. Ez csak tiszta rímekkel érhető el, asszonánccokkal nem.

MŰÚT: Ez tehát azt jelenti: a színpadon hús-vér emberek mozognak, és ott vannak a tárgyak is, amelyek testi ellenállást fejtenek ki. Megjelenik ez a testiség az új fordításban?

Márton László: Remélem, hogy átjön. Annyi biztos, hogy ez esetben a költészet nem dekoráció, vagyis nem öncél, és nem dísznek van. Egy lírai költeményben a metaforák szabadon élhetik világukat, a rímeknek pedig szintiszta hangfestő funkciójuk lehet. A színpadon az ilyesmi vagy nem működik, vagy megvan a scenikai funkciója. Van a második részben egy jelenet, amelyben Goethe egy Harsdörffer nevű barokk költőt parodizál. Kezdő koromban sok német barokk lírát fordítottam, főleg Andreas Gryphius verseit — van a *Faust*ban Gryphius-imitáció is, méghozzá kiemelten fontos helyen —, de a nürnbergi „Pegnitz-pásztorok” munkáit is, márpedig Harsdörffer ennek a költőcsoportnak volt vezető személyisége. Már régen észrevettem, hogy a klasszikus Walpurgis-éjnek ez a részlete Harsdörffer-paródia, a németül modorosnak ható daktilikus verselést figurázza ki. Arról a részletről van szó, amikor jönnek a Telhinek és hozzák a Kabirokat.

Neptúnus szigonyát mi kezünk kalapálta: Ettől lesz rohanó viharoknak elállta. Mennydörgő Jupiter ha a felleget ontja, Nem reccsen bele Neptúnusnak a csontja. És ha a légben ijesztőn cikkan a villám, Lentről kétszeresen fröccsen fel a hullám. Ám ami ég és víz közt úszna, lebegne: Hab töri, víz veri és veti mélyületekre. Neptún mára megadta nekünk a jogart: Így seregünk vigadozva a part fele tart.²

A kérdés: miért lesz ezen a helyen a szöveg ritmusa egyszerre csak daktilikus? Miért rángat elő Goethe egy olyan metrikai sémát, amelyet a nürnbergi Pegnitz-pásztorok dolgoztak ki száznolcvan évvel a jelenet írása előtt? Miért volt ez Goethének fontos? Ez egy vicces szövegrész, vagyis az elfelejtett barokk költővel folytatott dialógus a komikum eszköze. Az egész Égei-tengeri fesztivál roppant mulatságos, és Goethe stílusimitációi erre még rá is erősítenek. A Telkhinek arról dalolnak zengő daktilusokban, hogy eljárt fölöttük az idő, és még büszkék is rá. Másrészt ez a gesztus egy addigra, az 1820-as évekre tökéletesen elfelejtett 17. századi költő tízpercnyi feltámasztását is jelenti. Azzal, hogy Goethe a szerencsétlen és jelentéktelen Harsdörffert húsz sor erejéig kimentette a feledés kárhozatából, a saját kanonizációs üdvözlését is előmozdítja. Kálnoky László sajnos nem tudta, hogy Goethe itt Harsdörfferre utal, én véletlenül tudtam, és nem véletlenül hasznosítottam. Megpróbáltam Goethe gesztusát átvinni a magyar nyelvbe. Stilisztikai cselekvésként ez olyan, mintha a mai magyar fordító Fazekas Mihályhoz és a 18. századi debreceni diákköltészethez folyamodnék. Telkhinek helyett csökmői sárkányhúzás, de ezt a trükköt a mai magyar olvasó úgysem fogja észrevenni.

^[2] Johann Wolfgang GOETHE: Faust I–II., ford.: MÁRTON László, Kalligram, Budapest, 2015, 8275–8284. sor.

MŰÚT: A komplett és egységes fordítás tehát elég soká váratott magára. De miért kellett ennyire sokat várnunk egy Faust-értelmezésre az egyik legjobb Goethe-szakértőtől, aki ráadásul 1982 óta ír rendszeresen a szerzőről?

David Wellbery: Na igen... Erre nincs jó válasz... A *Faust* nagyon sok mindent előfeltételez... Ahhoz, hogy az ember részt vehessen a *Faust*ról folytatott tudományos vitákban, előtte elég sok mindenen át kell rágnia magát. A *Faust*-kutatás és -szakirodalom olyan, mint egy cápától hemzsegő medence. Aki ebbe beleugrik, annak nincs sok esélye úgy kijutni belőle, hogy ne vesztse el az egyik kezét vagy lábát. Valószínűleg ez is belejátszott a dologba, de lehet, hogy csak egyszerűen nem találtam meg a műhöz a kulcsot. Most meg már legszívesebben semmi mással nem foglalkoznék, csak a *Faust*tal. Olyan nagyszerűnek találom — miközben persze a veszély fennáll, hogy bemegyek az erdőbe, és soha többé nem találok ki belőle. Az ember unalmassá válik, ha mindig csak ugyanazzal a szöveggel dolgozik, de én még szeretnék róla írni. Még annyi mindent el lehet mondani róla. Az én *Faust*-tanulmányom egy rövid írás. Ekkora terjedelemben nem lehet mindent elmondani. Tulajdonképpen rettenetes, hogy az ember nem mondhat el mindent, amit szeretne — de talán jobb is így.

Ezen a ponton talán elmesélhetek egy rövid anekdotát. Meier úr, annak a könyvsorozatnak a kiadója, amelyben az én írásom is megjelent, döntő hatással volt rám. Igen hálás vagyok érte. A következő történet ugyanis: ez az első írásom a *Faust*ról, és amint mondtam, ott van a cápákkal teli medence, nekem pedig természetesen egyáltalán nem akaródzott beleugrani. Épp ezért írtam egy hosszú bevezetést a módszerem igazolásaképpen. Meier úr azonban egészen más véleménnyel volt erről: „Ezt vegye innen ki, álljon a tézisei mögé, és hagyja, hogy a tézisei magukért beszéljenek. Magának nem kell bizonyítania az igazát. Amúgy sem fog egyetlen olvasó sem továbbjutni a huszadik oldalnál, hiszen ezek az oldalak tele vannak elméleti reflexiókkal és hivatkozásokkal mindenféle autoritásokra.” Ehelyett tehát így kezdtem: „Goethe a *Faust*ot tragédiának nevezte.” Pont. Azt hiszem, ez volt a legjobb tanács, amit valaha kaptam. Talán ebben találkozok az értelmező és a fordító, nevezetesen abban, hogy mindkettőnek bíznia kell a közönségében.

El kell még mondanom, hogy a *Faust*tal való intenzív foglalkozás is szerepet játszott abban, hogy valami új dolog történt az életemben. Korábban érdekesnek találtam a költészetet meg a regényt, a drámát és vele együtt a színházat viszont egyáltalán nem. Nemcsak Goethéről beszélek, hanem általában erről a három módozatról. Be kell vallanom, a színházat mindig butácska dolognak tartottam. A *Faust*tal való intenzív foglalkozáson keresztül azonban rájöttem, micsoda korlátolt nézet volt ez. A dráma egyre érdekesebbé válik a számomra. Annak az ötlete, hogy egy egész világot ábrázolni lehet azzal, hogy az ember megkonstruál egy tiszta cselekvést vagy cselekvéssort. A cselekvést mint kristályt, amelyben az egész világ tükröződik.

MŰÚT: És mi történt a módszertani bevezetővel?

David Wellbery: Ó, az... *(legyint)* Meg kell még írnom egy hosszabb munkát, egy hosszabb tanulmányt Goethe morfológiai gondolkodásáról a goethei esztétika összefüggésében. Az utóbbi években megjelentettem erről néhány kisebb írást, ezeket valahogy össze kell fésülni. De engem az interpretáció tulajdonképpen jobban érdekel, mint a módszertani reflexió. Talán öregkori tünet, de úgy hiszem, az elmélet... Friedrich Schlegelnek van egy mondása — még fiatal volt, amikor megfogalmazta, így rá is igaz —, mely szerint az ifjú zsenik téves hajlama, hogy mindent egyszerre akarnak elmondani. És az ifúságnak ez a téves hajlama gyakran az elméletben nyilatkozik meg. Az ember teoretikusan akar összefoglalni mindent. Én meg ma már boldog vagyok, ha az értelmező munkámat folytathatom.

MŰÚT: Könyvének alcíme így hangzik: „A tragikus forma reflexiója”. Ez kétértelmű lehet. Az értelmező reflexióiról vagy a mű reflexivitásáról van itt szó?

David Wellbery: Goethe *Faust*ja színház és metaszínház, ezt a művet azzal az önreflexivitással alkották meg, amelyről a romantikusok is úgy beszéltek, mint általában véve a modern irodalom összetevőjéről.

MŰÚT: Az előbb bepillantást nyertünk abba, hogy miben áll a legfrissebb *Faust*-fordítás újdonsága. Melyek a friss *Faust*-értelmezés legfontosabb tézisei, és miben áll ezek újdonsága?

David Wellbery: Ezzel a kérdéssel kezdem: Mi a filológus legnagyobb boldogsága? Úgy sejtem, hogy a fordító legnagyobb boldogsága az, ha valahogy megtalálja a helyes szót, ha megtalálja a helyes visszhangot a saját nyelvében. A filológus legnagyobb boldogsága viszont a források felfedezése. És nekem sikerült pár dolgot felfedeznem. Ha ez az értelmezés fennmarad, akkor az nem utolsósorban annak lesz köszönhető, hogy sikerült néhány dolgot felfedeznem.

Például azt, hogy a dramatikus cselekmény kiindulópontja, ha jól látom — miközben nem én vagyok az első, aki így látja, de én helyezem rá a legnagyobb hangsúlyt —, vagyis az első *Éjszaka* jelenettől az öngyilkossági kísérletig, egy monodráma. Ez egy magában álló, zárt mű. Természetesen a Húsvét reggellel fejeződik be, hogy *aztán A városkapu előtt* című jelenetben jöjjön a Húsvét, a Húsvét vasárnap. Itt kezdődik a tulajdonképpeni értelemben vett cselekmény, itt lép fel először Mephistopheles, még ha egy pudli formájában is. Itt vesz az egész lendületet, itt van Faust kint a világban. Most válik képessé arra, hogy drámai cselekedetet hajtson végre, drámai konfliktust hordjon ki. A darab ezt megelőzően tisztán monologikus volt, akkor is, ha Wagner egy időre bejön. Ebben az első jelenetben — úgy vélem, ez az egyik felfedezés — ott van az egészen egyértelmű hivatkozás Szophoklész *Oidipusz király*ának az elejére. Csak e



hivatkozáson keresztül állítja Goethe a művét a tragédia hagyományába. De itt elsősorban mégsem a forrásról és a felfedezésről van szó. Fontos látnunk, hogy Goethe mennyire komolyan vette a „tragédia” fogalmát. Pontosan ezt domborítom ki ebben a munkában.

Ekkor kerül Hölderlin a képbe, mégpedig elméletalkotóként. E minőségében Hölderlin látta, hogy a tragédia megkövetel egy bizonyos ritmust. Nem nyelvi ritmust, hanem a cselekménynek magával kell ragadnia az embert, de nem szabad pusztán végighajtania az elejétől a végéig. Kell valahol egy pontnak lennie, ahol meg lehet állni. Ez a pont a cezúra. Hölderlin nagyon szép elméletét dolgozta ki a tragikus cezúrának. Ennek fényében meg tudtam mutatni, hogy Goethe az első részt, az úgynevezett Gretchen-tragédiát úgy alkotta meg, hogy hirtelen megszakította a cselekmény menetét, szünetet iktatott be, a reflexió pillanatát. Ez az *Erdő és barlang* jelenet.

A legfontosabb pont tehát bizonyos források aktualizálása. Úgy vélem, azt is meg tudtam mutatni, hogy Goethe ezzel az egész első *Éjszaka* jelenettel tulajdonképpen egy ikonográfiai hagyományt folytatott, egy olyan hagyományt, amely a pogány

istenek Boccaccio-féle genealógiájával kezdődött, és amely aztán folytatódott a művészetben és az irodalomban. A képek, amelyeket Goethe ebben a jelenetben megidéz, valóban idézetek, odaillő idézetek. Így aztán kiderül valami a Földszellem értelméről is.

Ezzel elértünk egy számomra fontos ponthoz. Tulajdonképpen ez áll az értelmezésem középpontjában. Mindig úgy gondolták, hogy a Gretchen-tragédia a polgári szomorújátékhoz kapcsolódik. A polgári szomorújáték pedig egy alapjában véve morális történetet mesél el, amely a szexualitás problémáját tárgyalja, azt a problémát, hogy a fiatal lányok elcsábíthatók. És gyakran el is csábítják őket, különösen a nemesek, vagyis magasabb társadalmi osztályba tartozó férfiak. Persze nem mindig kell ennek pontosan így lennie, a *Miss Sara Sampson*ban például nem nemes a csábító. A probléma viszont mindig a csábítás és a morál. Goethénél viszont ez az egész semmilyen szerepet nem játszik. Lehet, hogy visszanyúlt egy s máshoz ebből a hagyományból, lehet, hogy néhány dolog felismerhető belőle, de az egészet sokkal-sokkal mélyebben gondolta el. Goethe számára ebben a drámában a szexualitás problémája teológiai probléma. A szerelem, mégpedig a testi szerelem Faust számára az istenné

váláshoz vezető utat jelenti. Persze kudarcot vall, de ez az, ami, úgymond, a cselekmény magját alkotja. Ez az első részről adott értelmezésem fő pontja. Faust istenülés iránti vágya nem merül ki annyiban, hogy Isten felé tájékozódik, hanem azt kísérli meg, hogy ő maga váljon istenivé, hogy saját magát élje meg istenként, hogy megtapasztalja az isteni élvezetet, az isteni mívoltot. Ezt kísérli meg a monodrámban is mágikus cselekedetével. És ugyanezt próbálja meg most a szerelem eszközével. Ez némileg más fényt vet egyes jelenetekre, mint a korábbi értelmezések. Ezek tehát azok a pontok, amelyekben az én értelmezésem különbözik a *Faust*-értelmezések hagyományától.

Szabad most kivételesen nekem kérdezni valamit Márton úrtól? Mennyire szigorúan bánik a metrikai formákkal?

Márton László: A döntő kérdés számomra ez volt: mire való a metrika? Úgy látom, Goethe művében a metrikának dramaturgiai funkciója van. Jelenetről jelenetre megpróbáltam rekonstruálni, mik lehettek Goethe dramaturgiai szándékai. Vannak viszonylag laza metrikai sémák, mint a négyütemű „bunkóvers” (*Knittelvers*) vagy a madrigálvers — ezekben szólal meg többnyire Mephistopheles. Ha egy madrigálvers Goethénél négyütemű jambusból áll, és én öt ütemmel adom vissza, akkor, azt hiszem, nem dől össze a világ. Más formák esetében, amikor például Goethe a görög drámaköltőket utánozza, nagyobb formai szigorúságra van szükség. Ugyanez a helyzet a tercinákkal, amelyek Dante szelleme előtt tisztelegnek, és a stancákkal, amelyek a Goethe szellemi fiaként elsiratott Byron alakját idézik fel. Aztán vannak olyan metrikai sémák is, amelyekről alig vannak vagy egyáltalán nincsenek ismereteink. Sejtlemem sincs, hogyan hangozhattak két és félezer évvel ezelőtt Pindarosz strófái. Így azt sem tudhatom — de szerintem Goethe sem tudta —, hogy a harmadik felvonás kardalainak mi közük van a mintául választott pindaroszi vagy euripidészi eredetihez. Nekem az volt a fontos, hogy a strófák versélményt nyújtsanak, ahol pedig rímek vannak, ott élményszerűek legyenek, rímélmény legyen. Nem tartom szerencsésnek, ha a fordító egy külsődleges forma mechanikus utánzását erőlteti, ahogyan tiszteletre méltó elődeim tették.

David Wellbery: Mivel a metrikus formák gyakran vonatkoznak a hagyományra, és a kultúrtörténet bizonyos rétegeit hozzák be a műbe, én úgy képelem, minden telhetőt meg kell tenni...

Márton László: Hogyne, persze, de közben ott ülnek a nézők, és jó lenne, ha megértenék, hogy mi a francokat mond az a szerencsétlen színész.

David Wellbery: Ez természetesen igaz...

Márton László: ...még hozzá öt másodpercen belül, nem pedig húsz másodperc után, mert addigra újabb információk zúdulnak rá...

David Wellbery: A *Faust* utolsó angol fordítóinak egyike Stuart Atkins volt. Germanista volt, nem író, nem költő, de jelentős Goethe-kutató, és írt egy fontos könyvet a *Faust*ról. Úgy gondolta, hogy a metrum fontosabb, mint a rím. Gyakran lemondott a rímről, mert az angol nyelv nem minden esetben engedi akadálytalanul a rímeltetést. Ha egyre csak a rímeket keressük, akkor a vers elkezd kizárólag a rímek kedvéért létezni. Persze szükség van a rímre...

Márton László: ...igen, mert a rím a hatalomgyakorlás eszköze is.

David Wellbery: Igen, arra is jó...

MŰÚT: Világos, hogy Önök mindketten intenzíven szembe-sülnek és foglalkoznak formaproblémákkal. Egyikük értelmezi a formát, a másik dolgozik vele. De lehet-e egyáltalán a formát értelmezni, és létezhet-e egyáltalán olyasvalami, mint a formahűség?

Márton László: Az a döntő kérdés, amire már utaltam is, hogy mit jelent a forma, konkrétan egy adott metrikai forma. Most nem a műalkotás kompozíciójáról vagy belső formájáról beszélek, amely legalább ennyire fontos, és amelyet a fordítónak minél meggyőzőbben rekonstruálnia kell. Na de például: mi az, hogy hexameter? Nem a közismert definícióra vagyok kíváncsi, hanem arra, hogy egy könnyen leírható, ugyanakkor variábilis metrikai minta hogyan működik a különböző nyelvi közegekben. Egészen másképpen hangzik a görög hexameter, mint a latin, és mindkettőtől erősen eltér a 18–19. századi német költészet hexameterje, már csak azért is, mert a német nyelvben a hangsúly érzékelteti a szótag hosszúságát.

A modern német nyelvben nincsenek rövid nyílt szótagok, ezért nem is lehet szembeállító módon megkülönböztetni hosszú és rövid szótagokat. Ezt a szerepet a németben és más modern nyelvekben is a hangsúly és a hanglejtés vette át. Ha tehát Klopstock vagy Goethe vagy Hölderlin hexameterjeit olvassuk, tudnunk kell, hogy ezek a kvantitatív görög vagy inkább latin hexameter akcentuáló utánzatai. Viszont a magyar nyelvben meg lehet különböztetni hosszú és rövid szótagokat, és ezt a különbséget a magyar költők ki is használták a klasszicizmustól a korai modernségig, sőt olykor még napjainkban is.

Ha tehát egy német hexametert magyarra fordítunk, akkor egy görög–latin kvantitatív metrikai séma német akcentuáló utánzatának készítjük el másodlagos magyar (ismét kvantitatív) utánzatát. Nem visszagörögösítjük a hexametert, hanem az utánzatot utánozzuk, a hamisítványt hamisítjuk. Ez nem baj, de azért jó, ha a fordító ennek tudatában van. Továbbá: a metrikai formák nem készen kapott, kőbe vésott szabályok, hanem folyamatosan alakulnak. Kezdő koromban egy idős költő szigorúan megrótt, amiért egy általam fordított disztichon pentameterjében a cezúra után daktilus helyett spondeust alkalmaztam.

Szerinte ilyen nincs, és nem is lehet. Szerintem pedig kisebb baj, ha spondeus van a cezúra után, mint az, ha egy absztrakt metrikai szabály erőltetése miatt értelmetlen mondatokból áll a vers. A metrikai szabályt minden új költői alkotás vagy verses műfordítás újraértelmezi, adott esetben felülbírálja. Főleg olyan versformák esetében, amelyek nem írhatók le olyan egyértelműen, mint a hexameter vagy a szonett. A 19. század közepén Szász Károly átültette magyarra a *Nibelung-éneket*, méghozzá szabályszerű nibelungizált alexandrinusban, amelyhez hasonló az eredeti középfehnémet szövegben csak elvétve fordul elő. De ő szükségét érezte, hogy kiegyengesse az eredeti versszöveg állítólagos szabálytalanságait. Így viszont az ő fordítása olyan, mintha nem is a középkori *Nibelung-éneket* olvasta volna, hanem egy nem létező későromantikus elbeszélő költeményt, amelyet írhatott volna Ludwig Uhland vagy, hogy kisebb tehetséget mondjak, Emanuel Geibel. Ők tényleg szabályos nibelungizált alexandrinusokat írtak, ahogyan azt a korabeli germanisztika meghatározta. Ezt a formát vette át később Radnóti Miklós néhány utolsó nagy versében, és amikor Walther von der Vogelweide híres időskori versét, az *Elégiát* fordította, akkor is a szabályszerű későromantikus formát alkalmazta ahelyett, hogy az eredetit érzékeltette volna.

Ebből következik, hogy a verses szövegek külsődleges metrikai formája folyamatos újraértelmezésre szorul. Újra meg újra el kell döntení, mely ismérvük fontos, vagyis megjelenítendő, és melyik nem. Ha egy iskolateremtő, jelentős fordító vagy egy fordítói irányzat ezt figyelmen kívül hagyja, annak káros következményei lehetnek. Azt hiszem, a *Nyugat* folyóirathoz kötődő fordítói iskola, amely létrehozta a modern magyar műfordítást, és amelynek pozitív hatása még most, száz évvel később is érezhető, szintén túl mechanikusan fogta fel a metrikai formákat, majdnem annyira, mint a romantika képviselői. Tiszteletem a *Nyugaté*, de ideje volna leszámolni a nyugatos fordítói hagyomány dogmaíval és babonáíval.

MŰÚT: Ez a metrikus forma, ezzel dolgozik a fordító. De mit jelent a tragikus forma, amivel jelen esetben az értelmezőnek van dolga? Van annak bármi köze a metrikus formához?

David Wellbery: A *Faust* formájára vonatkozó kérdés, valamint az, hogy milyen szerep jut a formára vonatkozó kérdés megválaszolásában a különböző formafogalmaknak, kifejezetten összetett dolog. Először is, a fordítás problémáihoz kapcsolódva, a formák és metrikus formák reprodukciójáról szeretnék valamit mondani. Szinte biztos vagyok benne, hogy egyetértenek velem abban — valójában elég banális dolog ez, de nem lehet eléggé hangsúlyozni —, hogy a metrikus formák nem pusztá sémák, hanem hordozzák az egész kulturális kontextust, amelyből származnak. És amikor Goethe, nem is tudom, hányféle felismerhető metrikus formát alkalmaz...

Márton László: ...körülbelül harmincat...

David Wellbery: ...ez az, igen... tehát akkor mindez a kiterjedt kulturális idézés funkcióját hordozza. Goethe *Faustja* — alig akad ebben méltó párja — egy archívum. A nyugati, de nem kizárólag a nyugati irodalom archívuma, hiszen Goethe beledolgozta Háfízt is, a *Nyugat-keleti díván*ba pedig másokat is. Ami engem az idős Goethében egyre inkább érdekel és lenyűgöz — a *Faust* első része 1808-ban készült el és jelent meg, miközben a legnagyobb része korábban keletkezett, egészen az 1790-es évekig, vagyis a mű akkoriban már majdnem kész volt —, az annak a módja, ahogyan Goethe a maga irodalmát a kultúra történeti reflexiójává változtatja. Végig lehet követni a művein. Nemrég jelent meg egy másik könyvem Goethe ünnepi játékaról, a *Pandoráról*. Ez egy töredék, valamivel több, mint ezer sor, de negyvenhat metrikai formát tartalmaz. Tele van metrikai idézetekkel. És kimutatható az is, hogy a szöveg nem csupán a metrikai hagyományból szőtt szövet, hanem egyben az ikonografikus, a mitikus és az irodalmi hagyományból is.

MŰÚT: Ezt a művet is megérné újrafordítani, nem?

Márton László: A *Pandora* előző magyar fordítója Hajnal Gábor volt, az ő munkája 1960-ban jelent meg. Azóta eltelt jó néhány évtized, és egy új magyar fordítás bizonyára felfrissítené ennek a rejtett szépségekben bővelkedő műnek a magyar recepcióját. Ha valaki rá tud beszélni, hogy felnyissam Pandora szelencéjét, bizonyára megteszem. Kérdés, hogy ki az, aki erre képes lenne, és akarja is.

David Wellbery: Hadd térjek rá a második dimenzióra, a belső forma dimenziójára. A formafogalom nem csupán egy külsőleg érzékelhető, mérhető konstrukció fogalma, hanem egy formaelvé is, amelynek ki kell bontakoznia. Ez a gondolat fontos Goethe számára. Azt mondhatjuk: a forma csak keletkezésben, csak fejlődésben létezik. Forma csak ott létezik, ahol nem valami szilárd dolog. Goethe így nyilatkozott a metamorfózistanról, az ő tudományos elméletéről: nem alaktan, vagyis nem a megszilárdult formák tana, hanem átváltozástan. Azért hangsúlyozom mindezt, mert köze van a szóban forgó műhöz is, amelyről persze több mindent el lehet mondani. Például azt, hogy nincs egységes cselekménye. A második rész tulajdonképpen öt különböző drámából áll, amelyek között nincs különösebben szoros összefüggés. Ezenkívül Goethe sokféle forrást használt. Rádásul több mint hatvan évig dolgozott rajta. De ha a formát olyasvalamiként fogjuk fel, ami keletkezik...

Márton László: ...és mégis van formája... ennek a műnek igenis megvan a formája!

David Wellbery: Igen, van formája, és azt mondanám, elért formája van, nem előre adott formája. A mű elnyerte a formáját.

Lezárásakor Goethe a halál kapujában állt. Hat hónap múlva meghal. Lezárja a művet, aztán még egyszer megnyitja, de tulajdonképpen már befejezte és becsomagolta. Kisméretű csomagokban őrizte a dolgait. Alapjában véve amikor ezt becsomagolta, akkor becsomagolta az egész életét.

Márton László: És szerencséje is volt, mert hosszú élete volt, jutott neki idő, hogy lezárja.

David Wellbery: Nem volt könnyű! Újra és újra visszatérni rá... Képzeljük csak el ezt a szellemi teljesítményt! Feltételezem, Márton úr, hogy Ön ezt a pontot jobban átérzi, mint én. Goethének felfoghatatlan emlékezőtehetsége volt, olyan sorok is a fejében voltak, amelyeket hatvan évvel azelőtt írt. A lejegyzett ötleteit, a különböző benyomásait magában hordozta, és hagyta a dolgokat kifejlődni. De hogy visszatérjek a formára mint keletkezésre: példának vehetjük azt, ahogy a növényeket érzékelté. Linné megnézett egy növényt, megállapította, hogy ennek a növénynek ilyen és ilyen a formája, majd megpróbálta leírni a különböző részeit. Goethénél ez így hangzott: a növénynek van formája, nevezetesen a fejlődésének körkörös formája. Goethe számára a keletkezés a legfontosabb, és mivel a kreatív folyamat nála keletkezés, az eközben kialakuló forma keletkezett, elért forma. Hadd fűzzek hozzá ehhez valamit. Úgy látom, az irodalomtudomány nagyjából két évtizede a kelleténél kissé jobban beleszeretett abba az ötletbe, hogy semmiféle egység nem létezik. Mindenütt a hiányzó egységet keresik, az embernek az az érzése támad, hogy az egység valami ódivatú dolog. Goethe azonban nagyszerű egységet ért el ebben a műben.

Márton László: Igen, de az egység nem egyneműség.

David Wellbery: Ez így igaz.

MŰÚT: Világos, hogy a heterogenitás és az egység nem zárják ki szükségszerűen egymást. Goethe számára az egységben rejlő sokféleség megtartása a fontos. Jól értem, azt javasolja, hogy a metamorfózis elvét alkalmazzuk Goethe *Faust*-komplexumának értelmezése során?

David Wellbery: Inkább úgy mondanám: ott vannak Goethe természettudományi írásai, és ezek bizonyos ötleteket tartalmaznak. Átvehetjük ezeket az ötleteket, de ezt nem szabad szigorúan csinálni. Fontos látnunk, hogy Goethe tudományos nézetei annak módjában gyökereztek, ahogyan ő tapasztalta a világot, ahogyan ő dolgozott. Van egy Goethe-könyv, Peter Salm írta, amelynek a címe *A költemény mint növény: Goethe Faustja biológiai nézőpontból* (*The Poem as Plant: a Biological View of Goethe's Faust*). De talán mégsem kellene ennyire közvetlenül vonatkoztatni egymásra a morfológiai gondolkodást és az irodalmi termelést. Inkább kerülni kellene azt, hogy vesszük a növények Goethe-féle morfológiáját, amelyből megtudjuk, hogy

minden növény hat stádiumon megy keresztül, és aztán vesszük a *Faustot*, és rámutatunk: ez itt az első stádium. Nem, ezt bizonyára nem akarná senki így csinálni.

MŰÚT: A fordítás során is a heterogén egység képzete volt az irányadó? Ha igen, mennyiben?

Márton László: Igen. A *Faust* annyiban egységet képez, amennyiben sűrűn van összeszöve, és nagy benne a kohéziós erő. Egyszer egyetemi hallgatóság előtt azt állítottam, hogy a műnek nincs kézzelfogható, leképezhető szerkezete. Ez némi megütközést keltett az oktatók körében. Pedig tény, hogy a *Faust*nak nincs olyan előre megszerkesztett struktúrája, mint például Schiller drámáinak. Nem, Goethe organikusan fejlesztette ezt a művét, minden munkafázisban tovább és tovább. Emitt hozzákapcsolt egy újabb leágazást, ott egy kósza ötletet cselekményszállá vas-tagított, máshol pedig egy földhözragadt motívum metafizikai mellékjelentésre tett szert. Ebben a fejlesztésben, fejlődésben, horribile dictu, a véletlen is fontos szerepet játszott. A véletlen és a szerencse. És Goethe ezekkel a tényezőkkal is elboldogult. Nem kis részt ebben mutatkozik meg a zsenialitása. Ez egyébként a mai költők számára is követendő példa. Aki képes rá, próbálja meg utánacsinálni. Egy sok évtizedes programot több hullámban megvalósítani, a fiataloktól a késő aggastyánkorig. Továbbá megérni az aggastyánkort, méghozzá a teljes alkotóerő birtokában. Mindenkinek csak ajánlani tudom, úgy értem, minden valamirevaló tehetségnek.

MŰÚT: Térjünk vissza ahhoz az elgondoláshoz, mely szerint a *Faust* különféle formák, irodalmi koncepciók, motívumok és történelmi mozzanatok archívumaként is fölfogható. Úgy tetszik, idővel egyre nehezebb, illetve nehezebb lesz majd olvasóként hozzáférni ehhez az archívumhoz. Egyetért? El tud képzelni egy *Faust*-kiadást ma kommentárok nélkül, vagy elengedhetetlen rámutatni ezekre a tradíciókra?

David Wellbery: Érdekes kérdés. Úgy gondolom, több válasz is adható rá. Egyrészt teljesen világos, hogy manapság még a művelt irodalmi közönség sem járatos olyan mértékben bizonyos tradicionális formákban, motívumokban stb., mint 1800 körül. Még azzal együtt sem, hogy mögöttünk áll az irodalom kétszáz éve tartó tanulmányozása, hiszen ez pusztán tanulmányozás. Ám azoknak a dolgoknak a skálája, amelyet ezek az emberek 1800 körül fejben tartottak, rendkívül széles volt. Így hát egy bizonyos fokig szükségünk van kommentárookra. Hadd hozzak néhány példát. Szilárd meggyőződésemm — és biztos vagyok benne, hogy egyetértenek velem —, hogy legalábbis ami a négy evangéliumot, de még az Ótestamentum egyes részeit is illeti, Goethe fejből tudta a Luther-féle Bibliát. Nem azért, mert túlzottan vallásos ember lett volna, hanem mert mindez egyszerűen része volt annak a nyelvi miliőnek, amelyből Goethe merített. Vagy tudjuk az önéletrajzából, a *Költészet és valóság*ból, hogy na-

gyon korán, úgy értem, rettenetesen, zavarba ejtően kis korától fogva kellett latint tanulnia, és rendszeresen olvasta Vergiliust. Akkoriban mindenki olvasta Vergiliust, így Goethe fejből tudott passzusokat az *Aeneis*ből. Nem kérdés. Vegyünk most egy művet és annak egy jelenetét. Mondjuk, egy vulkanikus hegyet, amelynek a gyomrában fegyvereket készítenek. Ez egy apró mozzanat Goethe *Pandorájában*. Goethe korában egy meghatározott, szűk, művelt csoporton belül mindenki, vagyis mindenki, aki olvasta a *Pandorát*, tudta, hogy ez utalás az *Aeneis* VIII. énekére, amelyben Aeneas megérkezik Latiumba, ahol pajzsot kell készíttetnie, és a pajzs az Etna mélyében készül el. Manapság a legtöbb ember nem venné észre ezt. Goethe saját tapasztalatból ismerte a teljes ikonográfiai nyelvet, és nem azért, mert művészettörténeti kurzusokat látogatott. Ezeknek a motívumoknak és dolgoknak, amelyek között az akkori emberek éltek, jó részét elvesztettük.

Szóval úgy gondolom, hogy létezett olyasvalami, amit európai *koinénak* neveznék, egy közös irodalmi és művészeti nyelv, amelynek nagy részét elvesztítettük, mint ahogyan számos más nyelvet is. Ezzel pedig valamit kezdenünk kell, úgyhogy igen, szükségünk van kommentárra. A nehézséget az jelenti, hogy átjöjjön a mű elevenisége, az emberekre gyakorolt hatása és valósága, vagyis ezeket ne temesse maga alá a kommentár. Ez szintén kihívást jelent. Egyrészt meg kell találni a forrásokat, de nem elégedhetünk meg ezek listázásával. Ez elég unalmas volna. Valójában senkit sem érdekelnek a források *per se*, hanem csakis az, amit imagináriusnak neveznék, tehát az emberi imagináriusnak az a tartalma, amelyet éppen ezekben a szavakban érhetünk tetten.

MŰÚT: És Önnek miért voltak fontosak a fordításhoz fűzött kommentárok?

Márton László: Mert meg vagyok győződve róla, hogy a szöveg önmagában véve nem elég. Ha egy műfordítást olvasunk, akkor nem az eredeti művet olvassuk egy másik nyelven, hanem elsősorban a fordító koncepcióját és konkrét döntéseit. A fordítást kommunikációs folyamatnak tekintem, amelybe nemcsak a szerző van bevonva, hanem az olvasó is. Márpedig az olvasót mondatról mondatra, sorról sorra meg kell győzni róla, hogy a fordító tudja, mit miért csinál. Erről szólnak az értelmező kommentárok és a tárgyi jegyzetek. Miért éppen ezt a magyar szót választottam, hogyan hangzik az eredeti, milyen más jelentései vannak még, miért nem a másik vagy a harmadik jelentés mellett döntöttem?

Régebbi műveknél az sem árt, ha a fordító megvilágítja a történelmi hátteret, és ha kultúrtörténeti fogódzókat ad. A teljességhez tartozik, ha az olvasó láthatja a fordító viszonyát a szerzőhöz. Mindez legalább annyira hozzátartozik a lefordított mű befogadásához, mint a primér szöveg információi, az úgynevezett „tartalom”. Így kímélhetjük meg az olvasót attól a rosszféle bizonytalanságtól, hogy ugyan mi lehetett az eredetiben, hogy tényleg jó-e ez vagy az a megoldás. A fordító mit gondolt, és egyáltalán, gondolt-e valamit? Különösen radikális döntéseknél

van ez így. Én például hajlamos vagyok rá, hogy a stílusrétegek különbségeit ne elmossam, hanem inkább kiemeljem. Ez mindig probléma, ha például trágárság van a szövegben. Goethe elképesztően trágár tud lenni, csak éppen a 18. századi német nyelvű trágárság némileg más volt, más funkciót is töltött be, mint a mai magyar nyelvben használatos obszcenitások.

Kaptam bírálatot azért is, mert a második felvonásban a görög filozófusok szájából egy kis mai magyar szleng hallható. Pedig olyan a színpadi szituáció, hogy Thalész nem szólhat fennköltén Próteuszhoz, mert akkor meghal a jelenet. Komoly szakemberek megróttak emiatt, de azt ők sem tagadták, hogy itt is, máshol is határozott elgondolásaim voltak. A kommentár arra jó, hogy ezek ne csak érzékelhetők, hanem nyomon követhetők is legyenek.

David Wellbery: Mindez kiegészíthető egy további szemponttal. Az első pont volt a kommentár szükségessége napjainkban. A második az lehetne — szerintem nagyon érdekes, miközben még nem tudjuk, mire fut ki pontosan —, hogy vajon milyen formát ölt majd a kommentár az elektronikus sokszorosíthatóság, gyűjtés és archiválás új lehetőségei szerint. Ha valaki most a *Fauston* dolgozik, annak van egy könyvtára, testes kötetekkel, kiadásokkal stb., és meg is nézi a kommentárokat — van néhány magáról a *Faust*ról is —, de manapság már az is lehetséges volna, hogy ezeket a dolgokat egyben elérjük elektronikus úton, vagyis az, hogy bárhol üssem is fel a művet, pár kattintással hozzáférjek az összes kommentárhoz, amely valaha készült az adott szöveghelyhez. A frankfurti Goethe Múzeum épp most készített egy elektronikus *Faust*-kiadást, amelyben nemcsak a szöveg olvasható, hanem bárhova kattintva rögtön láthatóvá válik, mikor keletkezett az adott szöveghely, és hogy néztek ki a különböző szövegállapotok. Egy további kattintással még akár a kézirat is megtekinthető. A jelenlegi munkakörülmények mellett tehát minden rendelkezésre áll. Korábban könyvtárról könyvrára kellett járnunk, hogy ezeket mind megnézzük, most pedig minden itt van egyszerre. Egy barátom és kollégám egy hatalmas hálózati projekt keretében online elérhetővé tette a középkori francia irodalom egyik remekének, a *Rózsaregénynek* (*Roman de la Rose*) a különféle kézirateit, így össze lehet vetni egymással a variánsokat, és meg lehet nézni, hogyan illusztrált az egyik másoló, és hogyan a másik. Amennyiben mindez a kulturális emlékezet és archiválás, az utalás és intertextualitás kérdéskörébe tartozik, annyiban ez most átalakul. És a *Faust*, amely bizonyos szempontból maga is egy archívum, nagyon is bele van vonva ebbe a folyamatba. Talán ez lehet a *Faust* modernitásának egyik vetülete.

MŰÚT: Ernst Osterkamp 2016-ban, a berlini Humboldt Egyetemen tartott utolsó előadásában, amely a késő — és nem az idős — Goethéről szólt, az inkommenzurabilitást tette meg Goethe kései műveinek esztétikai elvévé, főleg a *Vonzások és választások* tekintetében. Milyen kapcsolatban áll az inkommenzurabilitás, vagyis az összemérhetetlenség, az össze-

vetetetlenség a formával? Okozott a művek összehasonlíthatatlansága olyan fordítási és interpretációs problémákat, amelyek más szerzőknél nem merültek fel?

Márton László: Nem vagyok irodalomtudós, de annyi azért rémlik, hogy az inkommenzurabilitás fogalma elsősorban a képzőművészetre vonatkozik. Arra a problémára, hogy a képek és a szobrok nyelvi eszközökkel nem írhatók le hiánytalanul. Az összemérhetetlenség emblematisz lovagja Winckelmann, aki szinte kizárólag nyelvi eszközökkel iparkodott megragadni a képzőművészet indukálta esztétikai tapasztalatot. Irodalmi alkotások esetében a helyzet egy kicsit más. És ezt nemcsak műfordítóként mondom, hanem szerzőként is. Saját tapasztalatból tudom, hogy a nyelv, a szó — mint szótári egység és mint kommunikációs megnyilvánulás — nem annyira szemlélteti vagy mutatja fel, mint inkább eltakarja a dolgokat. És ezt nem árt számításba venni írás közben. Másrészt nincs más eszközünk, hogy kifejezzük magunkat.

Ezért úgy látom, hogy az irodalom terén nem kellene megbékélnünk az összemérhetetlenséggel. Nem elfogadni vagy betörődni volna helyes, hanem küzdeni ellene, íróként és fordítóként egyaránt. Máskülönben lehetetlenség volna erős értelmezési javaslatokat tenni, és sem a szerző nem lehetne ura az alkotói folyamatnak, sem a fordító nem rendelkezne munkája közben annyi szuverenitással, amennyi a szerző másmilyen nyelvű helytartóját megilleti. Én is azért vagyok képes irodalmi alkotások átültetésére, mert mindannyiszor végrehajtom a magam — meglehet, téves — összeméréseit.

David Wellbery: Nem tudom pontosan, mit értett Osterkamp inkommenzurabilitáson, de úgy vélem, hogy a *Faustot* illetőleg elég sokat kezdhünk ezzel a fogalommal. Úgy hiszem, Goethe *Faustj*ának irányadó gondolata az egységben rejlő kibékíthetetlen kettősség. Megpróbálok ezt megmagyarázni. A felütéssel kezdem. Nem az *Ajánlással*, hanem a *Prológussal*. Utóbbi az arkan-
gyalok dicsőítő énekével kezdődik:

A Nap most is, akárcsak régen,
Úgy zeng testvér-szférák között,
S amint végigvonul az égen,
Mennydörgés száll, amerre jött.³

Ez a kozmikus harmónia csodálatos képe. A szférák harmóniája ez, amely egy hagyományos kép. Ám a dal folytatódik, és mire észbe kapunk, már a sziklák és a tenger nagy ellentétének kel-
lős közepén találjuk magunkat. Hullámok és sziklák ütköznek, és a világ, amelyet itt látunk, olyan világ, amely telis-tele van erőszakkal és konfliktussal. Vagyis ott van a harmónia álláspontja, de ott van a konfliktusé is. Ez egy inkommenzurabilitás, de ebben a műben egyik fél sem létezhet a másik nélkül. Ennek az inkommenzurabilitásnak a nagy jelképe Faust és Mephistopheles viszonya. Úgy is mondhatjuk, hogy az emberi tapasztalás

két oldalát képviselik. Például amikor Faust elmagyarázza Margarétának, hogy az Isten fogalmára tulajdonképpen nincs is szükség, mert ott van az ember számára az érzelem. Az érzelem minden, és ha, mondja Faust, a „szemem a szemedbe”⁴ néz, és eluralkodik rajtunk az érzelem, ki képes akkor Istent mondani, vagy bármi effélét? Ez a világirodalom egyik legnagyobb szerelmi vallomása. Ekkor azonban megjelenik Mephistopheles (Margaréta már távozott), aki a szemére süti Fautnak, hogy hazudott, ez az egész egy nagy hazugság. Vagyis két perspektíva létezik, a pillanatnyi érzelem tartalmára irányuló fausti, valamint a mephistophelesi ironikus-cinikus...

Márton László: ...és mindig igaza van neki...

David Wellbery: ...mindig csak egy bizonyos értelemben...

Márton László: ...dramaturgiai értelemben...



David Wellbery: ...bizonyos értelemben, hiszen azt a szerelmet, amelyre Faust gondol, nem lehet megélni, nem lehet kiélvezni. Ezek mégis az emberi valóság két perspektíváját jelentik. A dráma számos vetületén megmutatható ez, például az emelkedett és az alacsony stílus viszonyán. Kevés mű tartalmaz annyi valódi obszcenitást, mint ez, miközben számtalan emelkedett hely is van benne. Tehát az inkommenzurabilitás mint feszültség, mint a kibékíthetetlen ellentétek egysége, de egységként megragadva, szerintem elfogadható elv a *Faust* számára. Ez a nagy különbség Goethe és Schiller között. Schiller mindig homogén egységben gondolkodott. A nagy szintézist akarta, mindent egybeterelni, míg Goethe terepe tulajdonképpen a kettősség volt.

Márton László: Igen, Schiller nyelvileg és stilisztikailag is egyenemű volt, Goethe pedig már csak az életidő hosszúsága miatt sem lehetett az. Hosszú élete során a német nyelv is igen sokat

³ *Uo.*, 243–246. sor.

⁴ *Uo.*, 3446. sor.

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

változott. A *Faust* korai jelenetei nyelvileg is más jellegzetességeket mutatnak, mint a legutolsók. De stilisztikailag is nagyon sok rétege van a műnek.

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

David Wellbery: Azt akarom mondani, hogy Goethe nagyon is tudott egységeset alkotni. *Az Iphigénia*ját minden további nélkül meg lehet ragadni egységként, egységes nyelvi szinten van, az egész maga az abszolút tökéletesség. De hogy még egy példát hozzak a *Faust*ból, az arkangyalok említett éneke úgy végződik, ahogy kezdődött:

E látványtól erős az angyal, Mert fel nem fogható a Mű, S mit alkottál isteni gonddal, Urunk, örökké nagyszerű!	

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

Ez megint csak a kozmikus egység dicsőítése. Erről az emelkedett dicsőítő énekről váltunk Mephistopheles cinikus-szatirikus hangvételére, amely számomra az Úrnak adott első viszontválszában ütközik ki a legjobban. Az Úr: „Kritikád a földön mindenre támad?” mire Mephistopheles egy rímmel válaszol, amely megmutatja a rímelésnek őhozá kapcsolódó elvét: „Uram, a földön minden csupa bánat.”⁶ Ezzel megvan a Mephistopheles-hangzás, és megvannak a rímek, amelyekkel az ördög mindig zárni képes a mondanivalóját:

Hébe-hóba eljárók az Öreghez, Dehogy fogok vele szakítani! Egy nagyúrtól igazán kedves, Hogy az ördöggel ilyen emberi.	

Az inkommenzurabilitás tehát megfelelő elvnek tűnik.

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

MŰŰT: A fordítói munka során tényleg nem kerültek elő inkommenzurábilis vagy csak nagyon nehezen összehasonlítható helyek?

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

Márton László: Főleg az első részben gyakori, hogy Goethe összemérhetetlen dolgokat hoz össze, de ez a második részben is előfordul. Gondoljunk a legvégére, amikor az ördögnek rá kell ébrednie, hogy önmaga történelmévé vagy történelmi dokumentációjává vált. Ekkor következnek utolsó homoerotikus szenvedélykitörései, másrészt mindaz, ami akkor a színpadon a szerencsétlen Mephistophelesé, az már egyszersmind a múlté is. Az angyalokhoz így szól az ötödik felvonásban:

Mondjátok csak, ti gyönyörű fiúcskák: Nem ősötök nektek is Lucifer? Élvezzétek a csókom lucskát: Ittlétetektől ez az óra nyer!	
[...]	

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

És nem ártana némi meztelen bőr!
A hosszú hálóing nagyon szemérmes!
Elfordulnak! Így még szebbek, mint szemből!
A sok kis strici gusztá... aranyérmes!⁸

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

És most kihez menjek panaszra? Írott jogomnak érvényt ki szerez? Öregségedre át vagy baszva: Dühöngjél! Kellett neked ez? Rettentőn mellétenyereltem! Sok fáradság — hiába voltak ők. Ocsmány és abszurd vonzalomra leltem: A lángra gyúlt ördög lebög!	

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

Itt is az összemérhetetlenség tüneményét figyelhetjük meg. Eltekintve attól, hogy Isten az utolsó jelenetekből ki van hagyva, ami az isteni, azaz keresztény üdvtörténettel szintén összemérhetetlen. Meg az is eléggé botrányos, hogy Faust a mennybe juthat anélkül, hogy állítólagos bűneit megbánta volna. Igaz, aki az ördög karmai közül kiszabadul, az már csak egy „metafizikai frottírtörülköző”, egy entelekheia.

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

David Wellbery: A zárlatról sokat lehetne beszélni, főleg arról, hogy Goethe hogyan alakította ki. Érdekes módon az arkangyalok énekében felvillantott feszültség röviddel a vége előtt ott jut kifejezésre, ahol Lynkeus énekli dalát a kozmikus harmóniáról:

Nézni születve, Látni, ki hág Toronyemeletre: Így szép a világ!	

Aztán meg bumm... jön a tűz, a gyilkosság és a rombolás...

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

Márton László: És erre még ráerősít a reformáció kiretusálása a tragédiából. Egyetlen utalás van Lutherre, az sem valami jelentős. Annak ellenére, hogy a történeti Faustus Luther kortársa volt, és a régi *Faust-könyv* azt állítja, hogy Luther városában, Wittenbergben lakott. A vallási megosztottság hiányzik a tragédiából, amelynek második része már merőben középkori színezetű. A történeti Faustus a 16. század első felében élt, de Goethe műve mindinkább eltolódik a 15., aztán a 16., aztán leginkább a 13. századba, a keresztes háborúk korába. A Császár alakja, illetve a Császár és az Ellencsászár közti háború teljesen középkori fejlemény, gondoljunk Braunschweigi Ottó és Stauf

^[1] Uo., 267–270. sor.

^[2] Uo., 295–296. sor.

^[3] Uo., 350–353. sor.

^[4] Uo., 11769–11772, 11797–11800. sor.

^[5] Uo., 11832–11839. sor.

^[6] Uo., 11288–11291. sor.

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

Frigyes küzdelmeire. Azt hiszem, Goethe nem akarta beépíteni a tragédiába a történelmileg hiteles konfliktusokat, a reformációval járó ellentéteket, az augsburgi hitvallástól a schmalkaldeni szövetségig, a parasztháborúkról nem is beszélve, mert ezek nagyon beszűkítették volna a mozgásterét. Lehetetlenné tették volna az univerzalizmust, amely pedig számára mindennél fontosabb volt. Úgyhogy inkább lemondott a reformációról és a 16. század eszmetörténetéről. Ezt a nagyvonalúságot az irodalomtudósok ritkán veszik észre, pedig ezért is ajánlatos a művet a középkor felől olvasni, amikor a pápai hatalommal szembeni mégoly éles kritika még a katolikus egyházon belül fogalmazódott meg. Egyrészt a kereszténységen belüli világi hatalom felől, másrészt a népi vallásosság felől.

David Wellbery: Érdekes meglátás. Margaréta katolikus, ez világos.

Márton László: Az *Ős-Faust*ban még protestáns kislány volt, de az első rész végleges változatában már katolikus...

David Wellbery: ...és persze ott van még a fordításjelenet...

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

Márton László: ...bizony ám, a fordításjelenet, amelyben maga Faust lép fel műfordítóként. És amikor rátalál a legjobbnak látszó fordítói megoldásra, a kutyából előbújik az ördög.

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

MŰŰT: Ebben Faust teljesen magára volt hagyatva, senki nem látta el tanáccsal, mint például Wellbery urat a saját *Faust*-értelmezésének megjelentetésekor.

David Wellbery: Magának Goethének viszont voltak segítői, például Schiller.

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

Márton László: Eredeti művek esetében gyakran van így, műfordítások során ritkábban. A fordítás többnyire magányos munkafolyamat. Igaz, vannak fordítói munkacsoportok, de az megannyi osztódásnak indult magány. Így tehát a fordítói munkáim során, különösen az utóbbi évek nagy volumenű fordításai közben, egyedül kellett meghoznom fordítói döntéseimet. Svetlana Geier nevezte „öt elefántnak” a Dosztojevszkij-fordításait. Ez megtetszett, kölcsönveszem tőle. Az én öt elefantom: Sebastian Branttól *A Bolondok Hajója*, Gottfried von Strassburg *Tristanja*, Goethe *Faustja*, Walther von der Vogelweide teljes költői életműve és a *Nibelung-ének*.

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

David Wellbery: Szabad újfent kérdéssel előhozakodnom? Csak egyszer fordítottam, az is egy tudományos könyv volt, egy kis könyv Rilkéről, a szerzője Egon Schwarz. Fordítóként hamar azon kaptam magam, hogy nagyon jól ismerem a szerzőt. Olyan dolgokra gondolok, amelyeket az ember normális olvasás közben természetesen nem vesz észre. Egy idő után, úgymond, tudja az ember, milyen színű alsóneműt hord a szerző. Áttekintése

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

lesz, kiismeri a trükkjeit — hogy például mindig ugyanazt a szintaktikai formát használja —, megismeri a kis megszállottságait és sok mindent, amit a tartalmakban érdekelt olvasó vagy értelmező nem lát. Önnek nem volt hasonló tapasztalata?

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

Márton László: Hogyne, persze. De ezek az intimitások akkor szolgálják a szerző és a mű érdekét, ha hozzájárulnak az értelmezési keret kiépítéséhez. És ha már keret, akkor inkább erős legyen, mint gyenge. Az esetleges fordítói tévedésekkel együtt. A fordító természetesen sokszor téved, de ha ezek a tévedések következetesek, és valamiképp levezethetők a koncepcióból, akkor nem tekinthetők ostobaságnak vagy köznapi értelemben vett melléfogásnak. Csakhogy ehhez meg kell hozni az előbb említett döntéseket.

Walther von der Vogelweide esetében az egyes versek megértéséhez fel kell építeni a költői személyiség egészét. Egy-egy verset önmagából nem értelmezhetünk, mert a szöveghelyek nagy része a többi vers utalásaiból válik világossá. Ahhoz is az életmű egészét kell ismernünk, hogy eldönthessük, mely verseket sorolunk az ifjúkori költemények közé. Walther von der Vogelweide életrajzi értelemben vett fiatalkoráról semmit sem tudunk, és a legtöbb vers datálásához, keletkezésük időrendjéhez sincs fogódzónk. Ifjúkori költeménynek minősítem az olyan Walther-verset, amelyben több expanzív energiát érzek, mint élettapasztalatot vagy ítélőerőt. De ez inkább ízlésítélet, mint filológiai érv. A melankolikusnak, depresszívnek érződő, elmúlással szembenező versek az időskori költemények csoportjába kerülnek, holott semmi bizonyíték nincs rá, hogy Walther csak-ugyan időskorában írta őket. Még az is csupán autofikciókon alapuló feltételezés, nem pedig dokumentált tény, hogy viszonylag magas kort ért meg. Ráadásul nem minden versről állapítható meg teljes bizonyossággal, hogy hiteles-e, vagyis tényleg Walther-e a szerzője. Számomra merőben új fordítói tapasztalat volt, hogy adott esetben majdnem mindegy, Walther-e a vers szerzője, vagy más. Nem ez a fontos, nem így kell feltenni a kérdést. Ha a *Szebbnél szebb dalokban* kezdetű vers szerzője Heinrich von Morungen, akkor ez a Minnesang-líra jó minőségű munkadarabja, azon túlmenően semmi különös. Ha Walther írta azzal a céllal, hogy kigúnyolja a „küzdő szerelmes” pózban tetszelgő Heinrich von Morungent, akkor zseniális. Nem az a kérdés, hogy milyen filológiai érvek hozhatók fel, tudniillik semmilyenek, hanem hogy melyik esetben jár jól az olvasó. Vagyis szerintem nem kérdés, kit tekintünk a vers szerzőjének.

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

David Wellbery: Én inkább abba az irányba akartam elvinni, hogy fordítóként talán... Tegyük fel, hogy egy fordító belép egy étterembe. Látja, hogy az egyik asztalnál ott ül a szerzője. Választhat: ahhoz az asztalhoz ül, vagy másikhoz? Én úgy képzelem, hogy a fordító másik asztalhoz ül, mert elege van a szerzőjéből. Túl jól ismeri, túl közel áll hozzá. Talán ki kellene ebből a viszonyból szabadulnia. De ezzel persze eltérítem a beszélgetést...

A Faust című művet a 19. század első felében a német nyelvű színházakban és az angol nyelvű színházakban is előadták.

Kelemen Pál és Tóth-Czifra Júlia fordítása

KRUPP József

A Faust mint tragédia: a belső forma, avagy „az értelem önszerveződése”

(David E. Wellbery: *Goethes Faust I. Reflexion der tragischen Form*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 2016)

David Wellbery munkásságának magyarországi befogadása 2017-ben nagy és igen szerencsés fordulatot vett. A Chicagói Egyetem germanisztikaprofesszorától, aki tudományszakának határain messze túl is jelentős ismertséget és tudományos tekintélyt mondhat magáénak, már korábban is megjelent három tanulmány magyar fordításban. Ez év nyarán azonban Kelemen Pál és Tóth-Czifra Júlia szerkesztésében a *Kalligram* folyóirat egész összeállítást szentelt a szerzőnek, mely kitűnő bevezetést nyújt munkásságába, öt fontos írása és a blokk szerkesztőinek bevezetője révén. 2017 szeptemberében Wellbery mesterkurzust tartott az ELTE-n, s budapesti tartózkodása során közös interjút adott a *Faust*-fordító Márton Lászlóval; ebben a Goethe-kutató szót ejt a most bemutatandó, *Goethe: Faust I. A tragikus forma reflexiója* című könyvről is.¹

Ennek a rendkívül érdekes beszélgetésnek egy pontján Márton László azt mondja: „Goethe a művét tragédiának nevezi.” Márton ezt a megállapítást a mű színpadi szöveggént való felfogásával és azokkal a formai problémákkal kapcsolja össze, melyekkel a műfordítónak egy ilyen szöveg esetében szembe kell néznie. Wellbery szinte ugyanezeket a szavakat használja az interjúban, amikor saját könyvének első mondatát idézi: „Goethe a *Faustot* tragédiának nevezte.” Ez az alapmondat nála is a forma kérdésével függ össze, természetesen nem a műfordítás szempontjából fontos vonatkozásokban, hanem a belső forma értelmében. Wellbery önmagából kibomló formáról beszél, formaelvről, melynek ki kell bontakoznia, megfelelően annak, amit Goethe a maga tudományos elméletének, az átváltozástannak a taglalása során fejt ki. Ez a formafogalom, mint hamarosan látni

fogjuk, alapvetően értelmi meghatározottságú, ahogy Wellbery egy írásában megfogalmazza: egyenesen az „értelem önszerveződése”.²

Az elemzés tárgya a tragédia önreflexivitása, vagyis az, hogy Goethe műve miként reflektál saját formájára. Wellbery esszé-nek nevezi értelmezését, s bár pusztán terjedelmileg szinte túlzás volna ezt a százoldalas kiadványt könyvnek nevezni, valójában rendkívül sűrű szövegről van szó, melynek gondolatgazdagsága megannyi nagymonográfiáéval vetekszik. A *Műút*ban olvasható interjúban Wellbery nagyon elegánsan³ összefoglalja művének fő csomópontjait; az alábbiakban részletesebben igyekszem rekonstruálni gondolatmenetét, miközben természetesen arra kényszerülök, hogy izgalmas — például a *Faust* mágikus vonatkozásaiival kapcsolatos — részleteket említés nélkül hagyjak vagy csak futólag érintsek.

(Követés)

Wellbery tehát a *Faustot* mint tragédiát értelmezi, miközben a műfaj genetikus–dinamikus fogalmából indul ki. A műfaj e felfogásban a létrehozás/előállítás olyan elve, mely nem szabályok kánonjában lelhető fel, hanem példaszerű művekben jelenik meg: olyan formapotenciálról van szó, amely időre és változásra van utalva. A műfajelmélet eszerint — igazodva Goethe morfológiakoncepciójához — nem alaktan, hanem átváltozástan. A műfaj innovatív megvalósulásai nem egyszerűen a műfaj korábbi darabjaitól való eltérés(ek)e)t jelentenek, hanem a műfajban rejlő potenciál feltárulásaiként foghatók fel. Csak ez a produktív önexplicáció (mely egyszerre önkifejtés és önmagyarázat) teszi világossá, hogy a műfaj milyen értelmi tervezetek/felvázolások létrehozására képes.

Wellbery a formapotenciál fogalmának jelentőségét abban látja, hogy az nem kívülről, hanem a produktív tudat belső perspektívájából ragadja meg a műfajt. A szerzőt az a műfaj potenciálját érintő immanens tudás érdekli, melyet a mű kidolgoz. Célja egyrészt, hogy rekonstruálja a műben a műfaj reflexióját, másrészt pedig azokat az átváltozásokat, melyeken a tragikus műfaj elvének jelentős szerkezeti elemei keresztülmennek.

¹ A Kalligram Wellbery-blokkja: Kalligram, 2017/7–8, 11–93. Az említett bevezetés: KELEMEN Pál – TÓTH-CZIFRA Júlia: *Figyelem, elegancia és precizitás. David E. Wellbery írásai elé*, Kalligram, 2017/7–8, 12–21. Wellbery mesterkurzusáról lásd ÁDÁM Zsófia és SZEMES Botond beszámolóját: *A forma története*, Műút, 2017/063, 42–44. A Márton–Wellbery kettős interjú, melyet Kelemen Pál és Tóth-Czifra Júlia készített: *A Faust valószínű hidrogénbomba*, Műút, 2017/063, 45–57. Ebben Wellbery többek között arról is beszél, hogy miért ez az első publikációja a *Faust*ról, ami igencsak meglepheti az olvasót, figyelembe véve, hogy a szerző bibliográfiájában mintegy harminc munkát találunk Goethéről, köztük például az alpműnek számító *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism* című monográfiát (1996).

² David E. WELLBERY – CARSTEN DUTT: *A szabadság mint az irodalomtudomány eszméje? Sed Contra. Párbeszéd az irodalomtudomány alapkérdéseiről. 3. rész*, ford.: BOMBITZ Attila, Kalligram, 2017/7–8, 22–35, itt: 34.

³ Wellbery tudományos eljárásmodjainak eleganciájához lásd KELEMEN Pál és TÓTH-CZIFRA Júlia idézett tanulmányát.

Wellbery mindeközben a huszadik és huszonegyedik századi irodalomtudomány vonatkozó értelmezői kereteinél és fogalmainál (szöveggközöttiség, műfaj történet, műfaji horizontok és befogadástörténet stb.) messzebbre nyúl vissza, amikor ennek a folyamatnak a megértésére vállalkozik. A követés kérdése érdeklő, és *Az ítélőerő kritikája* az egyik kiindulási pontja. A követés feltétele, hogy akiket példának tekintünk, „eljárásaikkal rávezessenek másokat arra, hogy önmagukban keressék az elveket, s így a saját, gyakran helyesebb útjukat kövessék”. Ahhoz, hogy a követés sikeres legyen, a követőnek „ugyanazokból a forrásokból kell merítenie, amelyekből ama szerző maga is merített, és elődjétől csak az ennek során tanúsítandó magatartás mikéntjét kell eltanulnia”.⁴ Külsőleges jegyek megismétlése nem elég ahhoz, hogy követésről beszélhessünk. A normatív igény, mely a műfajfogalom immanens része, a belső logika síkján keresendő, a létrehozás/előállítás elvének értelmében. A követés szempontja bővíti a műfajról mint formapotenciálról való tudásunkat. Előfordul, hogy a formai elv kimerül, és már nem teszi lehetővé az általában vett emberi létezés megvilágító önértelmezések létrejöttét. A speciális vallási szemantikán nyugvó tragédia nem könnyíti meg a követés műveletét, a komédiával összehasonlítva csak igen ritkán éri el virágkorát.

(*Oidipusz 1.*)

A tragédia *A városkapu előtt*⁵ játszódo jelenete Szophoklész *Oedipus királyának*⁶ nyitó jelenetét idézi fel és alakítja át. Mindkét jelenet kapu/ajtó előtt játszódik, mindkettő a főszereplőnek a „néppel” való találkozását mondja el, meghatározó bennük az ünnepélyes hangulat, a nép szócsöve pedig mindkét esetben egy idős ember. Mind Oidipuszt, mind Faustot mint talánymegoldót dicsérik, és emelik isteni magaslatba, ami egyrészt magában hordozza e mozzanat visszajára fordulását, másrészt pedig táptalaja az önistenítésnek, mely a tragikus átlépés/áthágás paradigmája.

Mindkét műben fontos a főszereplő együttérzése a pestisben szenvedő néppel. Faust Wagnerhez intézett szavai így hangzanak: „Itt sokszor gondolkodtam egymagam, / S kínlódtam imádsággal, böjttel. / Gazdag volt reményem, hitem: / Hogy véget érne már a pestis, / Az istennél elérhetem / Sóhajjal, könnyel — hittem ezt is.” (1024–1029. sor)⁷ Ahogy Wellbery rámutat, nem keresztény *compassió*ról van itt szó. Oidipusz az együttérzést önmaga kitüntettségének tudatába fordítja, mintha benne az egész város szenvedése megismétlődne — itt olyan értelemösszefüggés jelenik meg, mely a mű végén majd valósággá válik. Bár Goethe a pestist a dráma idejéből a múltba vetíti, a tragédia szempontjából lényeges strukturális mozzanat, az önmaga fokozása iránti hajlam a *Faust*ban is fontos szerepet kap. S miközben ezen a szöveghelyen meghatározó a keresztény szemantika, az ifjú Faust imáiban megjelenik önmaga mások fölé helyezésének tragikus mozzanata.

Az, hogy Faust és apja a pestis során csak látszólagos megmentők — pontosabban egyszerre megmentők és tettesek —,

DAVID E. WELLBERY



Goethes *Faust I*
Reflexion der tragischen Form

⁴ Immanuel KANT: *Az ítélőerő kritikája*, 32. §, ford.: PAPP Zoltán, második kiadás, Osiris/Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003 [első kiadás: 1997], 197–198.

⁵ A *Faust* jeleneteinek idézése során, mintha címek volnának, kurzíváljuk a hely- illetve időmegadásokat. A *Faust* szövegét Márton László fordításában közlöm (Johann Wolfgang GOETHE: *Faust*, ford.: MÁRTON László, második kiadás, Kalligram, Budapest, 2016 [első kiadás: 2015]). Márton fordítását szinte mindenütt pontosabbnak és ezért alkalmasabbnak találtam arra, hogy Wellbery értelmezéseinek bemutatásakor segítségül hívjam az értelmezett szöveg magyarra ültetett változatát. Néhány helyen ettől eltértek, ilyenkor külön jelzem, hogy Jékely Zoltán fordítását közlöm (GOETHE: *Faust*, ford.: JÉKELY Zoltán, KÁLNOKY László, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986).

⁶ A címet Babits fordításának megfelelően közlöm.

⁷ A párhuzamos szöveghely Szophoklészénél: „Tudom, óh, hogyne tudnám, szegény fiaim, / mily epedéssel jöttök. Jól látom, hogyan / szenvedtek mind; de bár szenvedtek, senki sincs / köztetek, aki úgy szenvedne, ahogy én. / Mert mindenik gyötrelme csak egyé, csak az / övé magáé, senki másé; de az én / szívem egyként nyög rajtam, rajtad, s a hazán. / Nem is álomból ébreszt engem hangoztok, / mert tudjátok meg, már sok könnyet sírtam én, / sok útát róttam gondok útvesztői közt.” (58–67. sor, Babits Mihály fordítása.)

összefügg a tragikus vétség kérdésével. „Íme, a gyógyszer; a betegek halnak, / S nem kérdezik: ki az, aki felépül? / Pusztítottunk e pokoli sziruppal / Hegyen és völgyön, éjjel-nappal / Még cudarabbul, mint a járvány. / Magam is megmérgeztem ezeket; / Ők elhulltak, s most látom ezeket: / A pimasz gyilkost dicséri akárhány!” (1048–1055. sor)

Oidipusz a pestis forrása, Faust és apja a pestisnél „cudarabbul” pusztít. Oidipusz Laiosz gyilkosa, Faust és apja, miközben gyógyszerert osztanak, gyilkosok. Wellbery Goethe dilemmáját abban látja, hogy a mitikus ok–okozati viszony az anakronizmus miatt használhatatlan volt számára, a tragikus motiváltság miatt viszont nélkülözhetetlen. E dilemmát stilisztikai megoldással tudta megoldani, a „cudarabbul, mint a járvány” és a „pimasz gyilkosok” túlzásával: az átvitt értelmű nyelvhasználattal Oidipusz vést hozó voltát át tudta vinni hősére. Ez ugyanakkor nem jelenti a tragikus vétség felhígítását: a gyilkosságot, melyet Szophoklész a múltban helyez el, Goethe a drámai cselekmény jövő idejébe utalja.

(*Jammer*)

Wellbery a tragédia affektív dimenzióját Arisztotelész *Poétikája* felől közelíti meg. A *katharsziszt*, az indulatok megtisztítását vagy az indulatoktól való megszabadulást a tragédia az *eleosz* és a *phobosz* révén éri el — Wellbery, aki Wolfgang Schadewaldt felfogását és Manfred Fuhrmann fordítását követi, ezt a két fogalmat a *Jammer* és a *Schaudern*, vagyis a ’nyomorúság, jajgatás’ és a ’borzongás, iszonyodás’ szavakkal adja vissza. Ebben az értelmezésben Arisztotelész elméletének és az antik tragédiának nem az időben kiterjedt, összetett tudattartalmakon alapuló kedélyállapotokra, hanem az elemi indulatokra irányulna a figyelem: az *eleosz* és a *phobosz* ezért nem *Mitleid* és *Furcht*, vagyis nem *részvét* és *félelem*.⁸ Ez azért fontos, mert Lessing *Hamburgi Dramaturgiája* ebben az auflérisa–filantrópikus értelemben tompította a tragikus elemi indulatokat. A Gretchen-tragédiát többnyire a polgári szomorújátékkal hozták kapcsolatba, melynek elméletét Lessing idézett művében alkotta meg. Mint Wellbery rámutat, Goethe nem a részvét, hanem a nyomorúság/jajgatás értelmében mutatja be Gitta⁹ *eleoszt* ébresztő sorsát. Ezért a dráma végét az indulat műfajnak megfelelő funkciójára vonatkozó reflexióként értelmezhetjük.

Wellbery két jelenetnek tulajdonít különösen nagy jelentőséget, melyekben fontos a *Jammer* szó használata. A *Borús nappal, mező* helyszínmegadással jelölt, prózai részben olvassuk Faust szavait, melyekkel arra reflektál, hogy Mephistopheles szerint nem Gitta az első, aki elbukott: „Még hogy nem ő az első! — *Siralom! Siralom!* Nincs emberi lélek, aki felfogná, hogy egynél több teremtnének is lehet e nyomorúságban elsülyednie, miután az első teremtmény nem bűnhődte meg az összes többinek vétkét az ő vergődő halálkeserveivel az Örökké Megbocsátónak szemei előtt! Nekem velömet és lelkeket szaggatja nyomorúsága az egyetlen lénynek; bezzeg te hideg fejfejjel vigyorgod ezek végzetét!”¹⁰

A *Jammer* szempontjából kulcsfontosságúak továbbá a tragédia zárlatát megnyitó sorok, melyekben Faust belép a börtönbe: „Lelkem feledni vélt borzongástól nyögött: / Az emberszív minden *keservét* érzem.” (4405–4406. sor — kiemelés: K. J. Goethénél nem „emberszív”, hanem *Menschheit* [’emberiség’] szerepel az adott helyen.) Wellbery további Goethe-művekből vett szöveghelyekkel megmutatja, hogy a szerzőnél a *Jammer* szónak fontos szerep jut a tragikus indulat bemutatásában — ugyanakkor Goethe számára ez a kifejezés mégsem elsősorban elemi indulat, nem a heves izgatottság megjelölése, hanem realitást tár fel. Az imént idézett sorok szerint a következő szöveghelyre adott tragikus–ironikus válasznak tekinthetők: „S ami az egész ember-létbe tódult, / Önmagam legmélyéhez beeresztem”. (1770–1771. sor) Faust a második dolgozószoba-jelenetben mondta ezeket a szavakat, mire Mephistopheles azt válaszolta, hogy „az egész” nem embernek, hanem csak egy istennek való. Tehát mindkét helyen az „ember” és az „egész” figurációját láthatjuk, a zárlatban pedig fontos a *Jammer* szó is, mégpedig azért, mert Faust itt szembesül az emberlét határaival.

S ha mindez nem volna elég: a mű prologusának egy pontján Mephistopheles azt mondja az Úrnak, hogy sajnálja az embereket, mert életük keserves napokból, a nyomorúság/jajgatás napjaiból [*Jammertage*] áll. (297. sor)¹¹ Ezáltal pedig újabb gondolati ív rajzolódik ki a tragédiában.

(*Cezúra*)

Wellbery önálló fejezetet szentel a cezúra fogalmának. Ez a Hölderlin által meghatározott kifejezés rokon az arisztotelészi *peripeteiával* (’váratlan fordulat’), de — mint Wellbery megállapítja — nagyrészt tartalmi vonatkozással bír, és így nem jut benne központi szerephez az időérzékelés mozzanata.¹² Amikor az irodalomtudós egy verstani eredetű kifejezést aktualizál értelmezésében, természetesen nem arról van szó, hogy egy elméletet akarna rávetíteni Goethe tragédiájára. Sokkal inkább arról, hogy figyelembe veszi azt a felismerést is, melyre Hölderlin jutott a tragédia belső törvényeiről.

E gondolatmenet kiindulópontja, hogy a költészet a ritmus révén hozza létre részeinek egységét. A ritmus meghatározó a

⁸ Szemben a legtöbb kurrens fordítással, beleértve a magyarokat is.

⁹ Margaréta/Gitta nevéről lásd Márton Lászlónak a 2813. sorhoz fűzött jegyzetét (fordításkötetének 109. oldalán).

¹⁰ Kiemelés: K. J. A prózában írt, verssorjelölés nélküli passzus a Márton László-féle fordítás 170. oldalán található. Jékely szóhasználata („Irtózatos! Irtózatos!”) is megfelel Wellbery értelmezésének (az idézett kiadás 194. oldalán).

¹¹ Ezen a helyen mind Jékely, mind Márton meglehetősen szabadon fordítja a szöveget, ezért a Wellbery által tárgyalt összefüggés nem válik náluk láthatóvá (Jékely: „Az emberek jaja szíven üt néha szörnyen” — Márton: „Az embert számom én, látva vesződni, törni”). Az eredeti próza fordításban hozzátétőlegesen így adhatnánk vissza: „Sajnálom az embereket az ő keserves (stb.) napjaikban”.

¹² Wellbery Christoph Menke *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel* (Suhrkamp, Frankfurt, 2005) című művével párbeszédet folytatva írja le a hölderlini fogalmat.

drámai alkotások recepciójában is. A drámai műnem esetében az előadás és a befogadás közötti viszonyt a *transzport* fogalma írja le, mely arra utal, hogy a néző benne van az előadott mű jelen idejében, az események magukkal ragadják. A transzport azonban önmagában nem elégséges ahhoz, hogy létrejöjjön a tragikus forma és a tragikum megtapasztalása: ehhez a cselekmény nézőket magával ragadó alakulásának meg kell szakadnia, a ritmusban szünetnek, cezúrának kell következnie. Ez perspektívaváltást eredményez, és lehetőséget ad a nézőnek, hogy kivonja magát az alakuló tartalommal való azonosulásból. A cezúra láthatóvá teszi a szünet előtti és a szünet utáni részek egyensúlyát: így jön létre itt az esztétikai tudat, mely képes reflektálni bemutatás és bemutatott viszonyára; a tragédia tapasztalatában előtérbe kerül a tragédia művészi jellege.

Hölderlin a tragikus cselekménymenetet úgy írja le, hogy a határtalan egyesülés (ahogy isten és ember egyesül) határtalan elválás révén tisztul meg. A tragikus cselekmény ugyanúgy az azonosulás és elválásztás struktúráján alapul, mint a cezúra által meghatározott befogadási folyamat. A drámai folyamat és a néző tapasztalata közötti homológia pedig érthetővé teszi a *katharsziszt* folyamatát.

A *Faust* első részének cezúráját Wellbery szerint az *Erdő és barlang* jelenet alkotja; szerkezeti elemzésében az irodalomtudós rámutat e rész központi jelentőségére. Értelmezése során Wellbery figyelembe veszi Karl Philipp Moritz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (’A szép alkotó utánzásáról’, 1788) című értekezését, melynek szerzőségében Goethének is része volt. Moritz műve szerint az egész iránti vágyakozás emberi alapmotivációnak tekinthető: mivel a véges lét érzés szerint homályosan az egészre vonatkozik, de nem azonos az egészszel, nyugtalan tevékenység/működés, romboló tetterő keletkezik. Az *Erdő és barlang* az ennek megfelelő, rombolásra kifutó cselekménymenetet töri meg azáltal, hogy a megfigyelés, szemlélődés révén kontemplatív alternatíváját kínálja a közvetlenség iránti kielégíthetetlen vágynak, és a lét egészéhez esztétikai, építő viszonyt enged felderengeni.

Az ezután következő cselekménymenet azonban, mely a katasztrófához vezet, az esztétikai tudat vonakodásán alapszik. Ez a vonakodás a jelenet második felében teljesedik ki, ahol Mephistopheles Faust esztétikai tudatát szarkasztikus megjegyzésekkel semmisíti meg. Ennek oka pedig az, hogy — Moritz szerint — az ártatlan megfigyelés nem helyettesítheti az embereknek a kiterjedt tényleges lét¹³ iránti szomját. Az egész iránti vágyakozás, mely az esztétikai–természettudományos szemlélődésben nem nyer kielégülést, egy véges lény megragadásával próbál kielégülni — ebben pedig tragikus potenciál rejlik.

A cezúra idejében, ahogy fentebb bemutattuk, a nézőt nem viszik magukkal az események, ezért az esztétikai tudat távlatából látja meg a közelgő pusztulás elkerülhetetlenségét. Pontosan ez igaz az *Erdő és barlang* jelenetre — azzal a különbséggel, hogy maga Faust artikulálja a tragikus tudatot (3348–3355. sor), vagyis az esztétikai tudatnak és a tragikus törtetésnek egyetlen

tudat (Faust tudata) ad teret. Az ebből fakadó feszültség konstitutív eleme a mű tragikus formájának. A *Faust* magas reflexiós foka eszerint úgy is összefoglalható volna, hogy a szereplő tudatában van saját cselekedete tragikus voltának: „Ó, pokol, ez az áldozat neked kell! / Ördög, legyen rövid a gyáva pillanat! / Rögtön legyen, ha meg kell lennie! / Azt sem bánom, ha sorsa rám szakad, / S velem kell kárhozatra mennie!” (3361–3365. sor)

(*Oidipusz* 2.)

A *Faust* első részének végén, a kivégzés előtt álló Margaréta szavai révén (4580–4595. sor) a tragikus történés a maga teljes kiterjedésében betör Faust tudatába. Wellbery szerint nemcsak Margaréta rettenetes helyzetének, hanem saját vétkének felismeréséről is szó van, amikor Faust ezeket a szavakat mondja: „Ó, jobb lett volna nem születnem!” (4596. sor) Az *anagnorisziszt* jelentése itt nem egy rég nem látott hozzátartozóval való találkozás, hanem egy tette való ráismerés. Goethe itt megint csak Szophoklészhez, az *Oedipus Kolonosban*¹⁴ sokat idézett részletéhez nyúl vissza: „Nem születni a legnagyobb boldogság.” (1226. sor, Babits Mihály fordítása) A tragikus negativitás szélső pontjáról van itt szó, műfaji szignálról, mely a drámai pillanat tragikus jellegének a jelzésére szolgál.

Wellbery három jelentős 19. századi filozófus gondolatait vezeti be, melyek ezt a szentenciát járják körül. Az első Schopenhauer pesszimizisztikus felfogása az önmeghasonlás által meghatározott életről. A második Paul Yorck von Wartenburg értelmezése, mely szerint Szophoklésznél történelmileg meghatározott tudatformát figyelhetünk meg: az embereknek e tudatformában az isteni hatalom a sors alakjában jelenik meg. A harmadik szerző Nietzsche, aki *A tragédia születésében* Schopenhauer értelmezéséhez kapcsolódik, de túl is lép azon, amennyiben az esztétikaiban talál rá arra a folyamatra, mely során a lét elutasítása a lét értékének megerősítéséhez vezet, mondván, a zene és a tragikus mítosz a legrosszabb világ létezését is igazolják. Fontos, hogy Wellbery nem *A tragédia születése* felől szeretné értelmezni a *Faustot*, hanem azt akarja megmutatni, hogy Nietzsche felfogása a tragédiáról mint a világ és a lét igazolásáról előfeltételezi a *Faust* formai–szemantikai újító teljesítményét. A teremtés mephistophelesi tagadása¹⁵ és a tragikus forma közötti szoros kapcsolatot jelzi, hogy a tragikus cselekmény „a nyomorúság napjával” [*Jammertag*] végződik,

¹³ Az *ausgedehnt* (’kiterjedt’) jelző a *res extensa* fogalmával, az anyagi dolgok szférájával függ össze.

¹⁴ Vö. a 6. lábjegyzettel.

¹⁵ „Az a szellem vagyok, aki folyton tagad, / S joggal: mert ami létrejön, tenyészik, / Mást nem érdemel, mint hogy elenyésszik [...]” (1338–1340. sor)

mely Faustot az imént idézett „tragikus mondat” (4596. sor) kimondására készteni; Faust sorsában nem látjuk a teremtés igazolását.¹⁶

(*Streben*)

A következő fogalom, melynek Wellbery kitüntetett figyelmet szentel, a *Streben* (törekvés, küzdés). A mennybéli prologusban az Úr használja ezt az ígét kitüntetett helyen: „Az ember téved, míg remél [*strebt*].” (317. sor)¹⁷ Mephistopheles kérésére ezután ezekkel a szavakkal engedi át neki Faustot: „Forrása mellől vond el szellemét”. (324. sor) A *Streben* Wellbery bemutatásában teonóm, tartalma az odafordulás a teremtés mint a lét ősforrása felé — felfüggesztése pedig, vagyis a teremtéstől való elfordulás, az emberi létezés kitüntetett lehetősége. Mephistopheles számára az, hogy Faustot elvonja az ősforrástól, a negativitás bizonyítását jelentené.

Az ősforrás irányába való törekvés nem nyújt közvetlen kielégülést, Faust pedig rossz irányt is ad ennek, amennyiben — Phaethón mintáját követve — a Nappal való közvetlen azonosulásra vágyik: „Ó, miért nem tud fölemelni szárny, / Hogy őt és mindig őt [a Napot] kövessem!” (1074–1075. sor; a „kövessem” az eredetiben: „streben”). Ahogy Wellbery írja, itt nem egyszerűen elbizakodottságról és önistenítésről van szó, hanem arról az imaginációról, melynek tárgya az ősforrásnak a szubjektum általi elsajátítása/megszerzése, a saját élet eredetének birtokbavétele — nem véletlen, hogy ez az a pont, ahol Mephistopheles megkörnyékezi Faustot.

Azt, hogy Faust nem tartja eléggé szem előtt az emberi lét határait, nem lehet holmi elkerülhető hibának tekinteni. A tragikus forma lényegéhez tartozik, hogy a katasztrófához vezető lépés nem pusztán tévedés: a tragikus hős határlény, léte lehatárolás és átlépés dinamikájában bomlik ki. Ezt Fichtének *A teljes tudománytan alapvetése* (1794) című műve világíthatja meg, melyben a filozófus az emberi lény végességét abban a dinamikában értelmezi, melyben a végtelenre támasztott igény és a lehatárolás kölcsönösen hajtják előre egymást. Az én végtelen, de csak törekvése [*Streben*] tekintetében — a *Streben* fogalma ugyanakkor már magában foglalja a végesség mozzanatát. A *Streben* nem az emberi cselekvés egyik formája, hanem egyáltalán az emberi cselekvés struktúráját jelenti, mely alapvetően transzgresszív: a megvalósításban nem, csak az átlépésben talál kielégülést. Ezért lezárt tapasztalati tereket hoz létre, melyek a végesben hozzáférhetővé teszik a végtelent (ilyen például a természettudományos megfigyelés az *Erdő és barlang* jelenetben). De az ember előtt ott áll egy másik lehetőség is, a mértéktelenbe és a szörnyűségbe/borzadályba való átlépés.

A tragikus tévedés Wellbery érvelése szerint teremtésteológiai alapokon nyugszik. Ami az alkotó tevékenységet illeti, az ember nem határok közé szorított, de teremtményként igen, mert egy másik (az istenség) a feltétele a lényének. Ahogy Goethe a *Költészet és valóságban* megjegyzi, Lucifer, aki angyalokat teremt,

megfelelkezik saját felsőbb eredetéről (azt hiszi, az benne van), saját teremtett lényének feltételhez kötöttségéről. A tragikus határátlépés az önteremtés fantáziájából indul ki, mert az önteremtést tekinti céljának. A *Faust* tragédiafogalmának innovatív volta ebben a mozzanatban gyökerezik.

(*Létesülés és átlépés*)

Értelmezése záró, nagy fejezetében a szerző Harold Jantz téziséből indul ki, mely szerint az *Éjszaka* (354–807. sor) egységes monodrámája, és a *Faust* egészére nézve modellként szolgál.¹⁸ Wellbery osztja Schelling nézetét is, hogy a véges–végtelen szubjektum kísérlete arra, hogy létének kettősségét a végtelenség irányában túllépje, kudarcra van itt ítélve. Faust öngyilkosságra szánva el magát — melytől aztán a húsvéti színjáték angyalának kórusa tántorítja el —, a méreggel teli serleghez beszélve barlanghoz¹⁹ hasonlítja azt (733. sor), ezzel pedig megidézi az öröklét barlangjának toposzát. Faustnak — így Wellbery — nem jut osztályrészül az öröklét és az idő szintézise a beteljesült pillanatban.

Itt tisztáznunk kell, mit is jelent az öröklét fogalma. Ennek formája nem az időből való kilépés, hanem a létesülés tiszta kiadás; a teremtés nem egyszeri isteni tett, hanem önmagát előhozó elevenesség. A monodrámája az öngyilkosság gondolatában csúcsonyul ki. Faust vágya, hogy a „tisztá ténykedés” révén Isten helyzetébe kerüljön, saját eredetének létrehozásában tapasztalja meg önmagát.

A tanítványok húsvéti kórusa, ahogy Wellbery írja, alig felfogható szemantikai sűrűséggel bír. Jékely Zoltán fordítása ezen a ponton közelebb áll az eredetihez: „új lét karolja már, / új alkotás-öröm”. Márton Lászlónál ezt olvassuk: „Ím, a feltámadás / Új teremtést jelent.” (789–790. sor) Az eredeti „Ist er in Werdelust / Schaffender Freude nah” szó szerinti, prózai fordítása így hangozhatna: „Ő [ti. Jézus] a létesülés gyönyörében, a teremtő öröm közelében van.” A tanítványok Isten távolsága miatti szenvedésüket fejezik itt ki, melyet Wellbery úgy ír le, hogy az idő és az örökkévalóság kettéhasadt — ez összevethető azzal a helyzettel, amelyben a dráma kezdetén találjuk Faustot. Az ezután következő angyalok kórusában megoldás kínálkozik erre a problémára: ez pedig a teremtés örömeinek az a közvetített jelene, mely a szeretettelen elvégzett földi tettekben valósul meg. Faust közvetlen megvalósításra irányuló törekvésének az ellenképe az istenihez való szerető odafordulás. „Bilincset, zárat / Hagyjatok el, / Neki segédkezők, / Sohasem vétkezők, / Testvérként étkezők, / Zarándok-érkezők, / Hozzá ígérkezők, /

¹⁷ Jékely Zoltán is a *remél* ígét használja a *streben* fordítására. Valójában valami felé való törekvéstről van szó, aminek csupán egyik aspektusát képezi a remény.

¹⁸ Ahogy Márton László kiadásának jegyzeteiből (a 23. oldalon) megtudhatjuk, a jelenet első fele (354–605) már az „*Ős-Faust*”-ban is megvolt, és később csak csekély mértékben módosult, a 606–807. sorok pedig az 1790-es évek végén születtek.

¹⁹ Márton László fordításában az üreg, Jékelynél az öböl szó szerepel ezen a helyen.

A Mester már közel, / Nektek jön el!” (799–807. sor)²⁰ Az istenszeretet jegyében véghezvitt tettekben létrejöhet idő és öröklét szintézise — ez az, amit Faust, akit meggondolatlan lényének ördöngössége [*Dämonie*] tragikus határátlépésre sarkall, elhibáz. Ezért játszik drámája megértésében fontos szerepet a vétek, a bűn fogalma.

Az *Éjszaka* monodrámája, ahogy említettem, Wellbery szerint modelljét képezi a drámának. Az elemzés két jelenetre tér ki még részletesen, ezek összefüggenek az említett modellel. Az egyik az *Este*, melyben azt figyelhetjük meg, hogy a Gittával való testi egyesülésben „a teremtés dinamikus egészével való legfelsőbb egység” lebeg Faust szemei előtt. Szexuális fantáziájában tehát Faust saját magát helyezi az eredet helyére, és ezáltal a luciferi hálátlanság egy változata jön létre. Így függ össze a teremtés teológiája és a szexualitás problémája.

Igen fontos tétele Wellbery esszéjének, hogy Faust tragédiája nem a polgári szexuális erkölcs, hanem a szentség terében gyökeresedik. Az irodalomtudós részletesen elemzi a *Wonne* (gyönyör) és a *Graus* (borzadály) összefüggését, melynek leglátványosabb megjelenése, amikor Faust, félrevonván Gitta ágyának függönyét, *Wonnegrausról* beszél: „Borzongató gyönyör hevít!” (2709. sor, Jékely Zoltán fordítása)²¹ Ezen a ponton már megjelenik a mű tragikus végkifejlete — a borzadály Faust tettének már akkor is alkotóeleme, amikor az még csak a vágy szakaszában tart. Faust már ezen a ponton bűnről beszél: „S ha most találna beállítani [ti. Gitta], / A gázságodért [*Frevel*] hű de meglakolnál!” (2725–2726. sor) A valláshoz való viszonyát firtató kérdésre (ez a sokat emlegetett *Gretchenfrage*: „Voltaképpen a vallással hogy állsz?” — 3415. sor) adott hosszú válaszában Faust azt sugallja, hogy a lány életének igazodási pontját jelentő vallásgyakorlás helyét betölthetné a szerelmi aktus. Ennek megvalósulásával a bűn kiteljesedik.

Az utolsó jelenet, melynek Wellbery kitüntetett figyelmet szentel, a tragédia zárlatát jelentő *Börtön*. Faust bűnös kísérlete, hogy a véges révén részesüljön a végtelenben, Gittának is a sajátjává válik. A lányon szerelmi örület lesz úrrá, mellyel Faust nem tud mit kezdeni: végül ez emeli ki Gittát állapotából. A darab végén Wellbery szerint nem azért mondogatja Faust nevét („Henrik! Henrik!” — 4614. sor), hogy a férfi odamenjen hozzá, hanem azért, hogy a szerelem megtisztított formájába emelje. Ezt a megállapítást Wellbery — véleményem szerint — nem támasztja alá meggyőzően. Mephistopheles szava, „Ő pokolba kerül!” (4611. sor), nem csak Gittára, hanem az egész teremtésre vonatkozik. A „Hozzám!” (4613. sor) felszólítással Mephistopheles végleg el akarja Faustot távolítani az ősforrástól.

Előtte azonban még megszólal „fentről” egy hang: „Ő megmenekül!” (4612. sor) Ennek értelmezését az irodalomtudós meglepően rövidre zárja. Ahogy írja, ez a mondat nem a transzcendencia beleavatkozása a darabba, hanem a tragikus folyamat immanens értelmezése. Gitta helyzete hasonlít Jóbéhoz, a fentről szóló hang pedig ilyen értelemben megfogalmazza a lány sorsának értelmét. Nem transzcendens istenség szözeata ez

(ebben az esetben a megszólalás kivezetne a tragédia közegeből), hanem a tragédia hangja. Erről a kulcsfontosságú mondatról, mely alapvetően meghatározza a *Faust* első részének zárlatát,²² Wellbery erős értelmezést ad, mégpedig olyat, mely — szemben esszéjének legtöbb részletével — nem a megmutatás és az érvelés, hanem a felmutatás és a kijelentés eszközeivel dolgozik. Bizonyosan lesznek, akiket ez az értelmezés nem győz meg; e sorok írója nem tartozik közéjük. Wellbery szerint a tragédia a léttagadás szélső határára vezet, hogy a szerelemnek mint teremtető elemnek az erejét bemutassa. Ezáltal a tragédiában esztétikai teodícea teljesedik be, s a dráma végének hangdiszsonanciája ezt szolgálja.

Ha az érvelés módjában nem is, tartalmilag, és ami az irodalomról megmutatott és következetesen képviselt alapállását illeti, Wellbery értelmezésének lezárása teljesen összhangban áll könyve egészével. Az írásom elején említett interjúban a szerző „bizonyos források aktualizálását” említi mint munkájának fontos mozzanatát. Ez, mint láttuk, nem jelenti azt, hogy ezekből a nagy éleslátással megtalált és rendkívüli pontossággal feldolgozott, Wellbery bemutatásában kulcsfontosságúként megmutatkozó szövegekből próbálná levezetni a dráma értelmezését. A szerző mindvégig a *Faust* belső formájára összpontosít, melynek rendkívüli összetettsége többek között az említett forrásokból is táplálkozik. Ezért is olyan meggyőző, amikor értelmezése végén a tragédia első részének zárlatában az említett megszólalást a dráma belső hangjaként azonosítja.

²⁰ Ez a megfogalmazás ellentétét képezi a teremtés megcélzott közvetlenségének, mely a Földszellemmel való találkozáskor volt fontos (a Szellem a 489. sorban reflektál is saját jelenlétére).

²¹ Márton László megoldása („Milyen gyönyör ragad meg!”) nem tartalmazza a *Wonnegraus* összetétel második tagjának fordítását.

²² Vö. Márton László jegyzetével, mely figyelembe veszi a sor keletkezéstörténetét is (fordításkötetének 180. oldalán).

MOHÁCSI Balázs

Csalogányt boncolni

(Parti Nagy Lajos: Létbüfé — Őszológiai gyakorlatok, Magvető, 2017)

Kezdődjék ez az írás egy evidens kijelentéssel: Parti Nagy Lajos költő. Most pedig hadd túlozzak: pedig lassan több prózát, publicisztikát írt, több színdarabot „fordított le”, írt át (stb.), mint ahány verse összesen van. De költő, hiszen ha PNL-re gondolunk, alighanem a nyelvére, *nyelvhiús*ára gondolunk — amit pedig a költészetében kezdett kidolgozni. Új verseskötete az *Angyalstop* (1982), a *Csuklógyakorlat* (1986), a *Szódalovaglás* (1990) és a *Grafitnesz* (2003) után viszont bizony még csak az ötödik (nem számolom tehát az 1995-ös, az első kötet anyagát megválogató, a második és a harmadik kötetet egészben tartalmazó, és a néhány újabb, később részben átdolgozva a *Grafitnesz*be bekerülő verset összegyűjtő *Esti krétát*). Bár a szerzőnek folyamatosan jelentek meg különböző, általában alkalmi versei, sokan talán nem is számítottak már rá, hogy lesz még PNL-verseskötet, hiszen a *Létbüfé* tizennégy (14!) év (kihagyás? várakozás? készülődés?) után jelent meg.

Rögtön tegyünk egy kitérőt is: úgy tűnik, 2017 a nagy költői visszatérések éve, lásd még Peer Krisztián *42*-jét. Erről eszembe jut, amit Ben Lerner ír *A költészet utálata* [*The Hatred of Poetry*] című esszéjében a versírást örökre feladó Arthur Rimbaud-ról, illetve a huszonöt évig szüneteltető George Oppenről. „Hallgatásuk, akárcsak alkotásaik — vagy hallgatásuk mint konceptuális alkotások — hősökké tette őket az általam ismert feltörekvő költők szemében.”¹ Esszéjében Lerner ugyanis két fontos (Allen Grossmantól kölcsönzött) fogalommal operál: a *virtuális* és az *aktuális* költeménnyel. Előbbi a *valódi* (tehát még az ihlet vagy ötlet forrásvidékén található) költészet (*a Költészet*) volna, utóbbi pedig a *tényleges* (tehát a megírt, létrejött) költészet. Lerner előcítálja Oppen egy hatvanas évekbeli, a nagy hallgatás utáni naplójegyzetét is: „Mivel nem hallgatok, rosszak a verseim.” Természetesen szó sincs rossz versekről — pusztán a hallgatás virtuális lírája nagy elvárásokat szül, miközben a virtuálisról aktuálisra váltani a költészetet, áteresztteni a nyelv magasfeszültségű távvezetékén járulékos veszteséggel jár. Csalódásra azért nincs ok. De ezért van az, hogy Peer Krisztián a 2017. augusztusi szigligeti JAK-táborban arról beszélhetett, hogy a *42* — az ő számára legalábbis — kudarc: ő elhunyt kedvesének akart emléket állítani, erre a vége az lett, hogy ő, pontosabban

a lírai egója teljesen kitakarja a kedvest, s hogy ez az — eddig a recepció szerint jól, a szerző szerint kevésbé sikerült — emlékmű nem más, mint a takarás, a hiány. És ezért van az is, hogy PNL némely nyilatkozatában² a készülő — és azt hiszem, le nem zárható, csak abbahagyható — *Őszológiai gyakorlatok* egyféle lírai főműként tételeződik, aztán kérdés — például jelen írásnak a kérdése —, hogy ebből a virtuális tételezésből mi aktualizálódik.

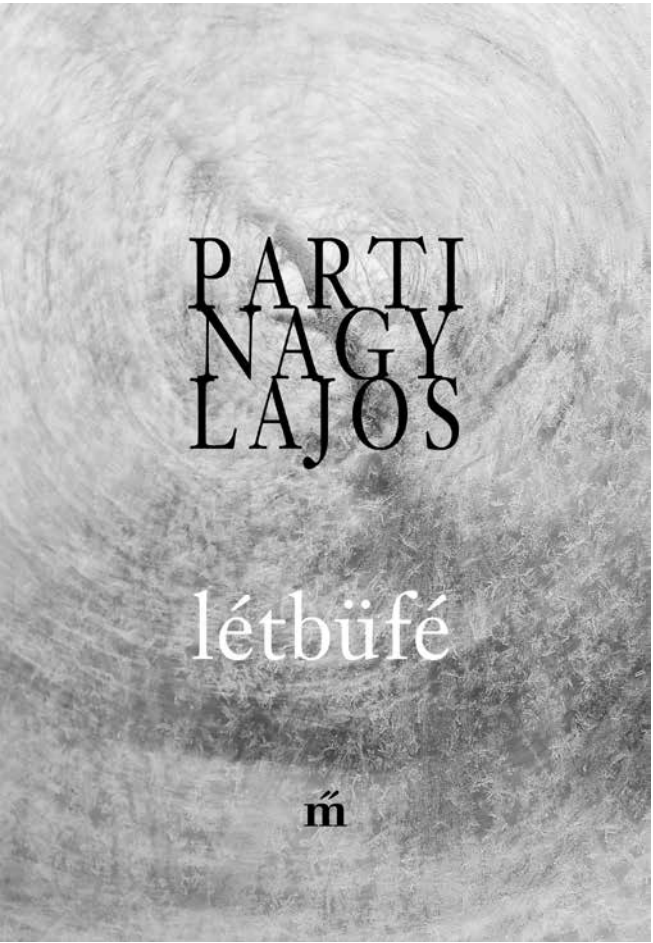
*

Ez a visszatérés megfelelő apropó, hogy röviden áttekintsük a lírai életművet és annak recepcióját. A ’82-es *Angyalstop* kötet óta PNL poétikai értelemben meglehetősen nagy utat tett meg. Ez a *Tükördara* című kötetben³ összegyűjtött recepció javának is gyakran reflektált témája. Monográfiájában Németh Zoltán⁴ pedig kifejezetten azt mondja, hogy az első kötet versanyaga kevésbé előlegezi a *Szódalovaglás*t vagy a *Grafitnesz*t. Mészáros Sándor az *Angyalstop* versanyagát „közérzet-tárgyasító, vallomásos átlaglírát”-nak mondja.⁵ Borbély Szilárd a *Csuklógyakorlat* kötetre (és áttételesen persze Sárbogárdi Jolánra is) célozva állítja: „A Parti Nagy-vers fedezte fel és emelte be az irodalomba azt a valamit, ami a dilettánsok nyelvi vakmerése.”⁶ Konszenzus, hogy a lírai életmű első csúcsa a *Szódalovaglás* „sokszólamú, érett” költészete (Mészáros), a *Grafitnesz* pedig a második: „[a]z elmúlt és elkövetkező évek egyik legfontosabb verskötete jelent meg”. (Borbély)

Érdekes megfigyelni, hogy az írások kivétel nélkül hivatkoznak arra, hogy e líra forrásvidéke a hetvenes évek klasszikus és neoavantgárd ihletettséggű költészete, vagy valamilyen módon avantgárd irányzati poétikák, például a szürrealizmus és/vagy a dadaizmus párhuzamában értelmezik a vizsgált korpuszt. Payer Imre írása a leginkább kiemelkedő ebben a tekintetben, ő egy ponton ezt a tömör meghatározást adja: „Parti Nagy pedig mintha a neo- és klasszikus avantgárd szemléletét »oltaná« be poszt-nyugatos metrikával, akusztikával. A posztmodern az ő esetében [...] posztavantgárd is egyben”.⁷ Ez kinek-kinek lehet többé vagy kevésbé meglepő. Azok számára, akik ismerik a korabeli líra ilyen irányait vagy például a *Fél korsó hiány* antológia⁸ többi szerzője (Csordás Gábor, Meliorisz Béla, Pálinkás György) életművének (főleg az első

kötetek⁹ anyagának), esetleg a *Ver(s)ziók* antológia¹⁰ kontextusában szemléli a PNL-lírárt, ez szinte magától értetődő: a különböző formanyelvi eljárások mellett az Apollinaire-hez, Kassákhoz vagy Nagy Lászlóhoz írt hommage-versek is egyértelművé teszik ezt. De ez egyszersmind meglepő is lehet, mivel nem gondolom, hogy az avantgárd párhuzamok kellőképpen tudatosodtak volna az elmúlt évtizedek lírája kapcsán — míg a nyugatos-újholdas utalások kanonikus pozíciójuk okán könnyebben nyernek figyelmet. Amikor tehát Kukorelly Endre a *Porcelánbolt*-¹¹ írásaiban arra figyelmeztet, hogy elhallgatták a posztmodern irodalmunk (neo)avantgárd gyökereit, az csak részben jogos: sokan tudnak és beszélnek erről, a gond e párhuzamok tudatosításával van — abban persze igaza van Kukorellynek, hogy sokat segítene, ha a neoavantgárd történetét feldolgoznák és beillesztenék az uralkodó irodalomtörténeti narratívába. (Tegyük még ehhez hozzá, hogy a legelső lépés az életművek (újra)kiadása vagy legalább egy reprezentatív antológia összeállítása lehetne: az érdeklődő szinte egyáltalán nem fér hozzá a magyar neoavantgárd irodalmi szövegkorpuszához, a kiadványok — már ami rendesen ki van adva — többnyire beszerezhetetlenek.)

Payer Imre azt mondja: „[a] Parti Nagy-verseknek jellegadó, avantgárd eredetű komponense: a neologizálás”. Margócsy István erről a jelenségről részletesebben is szól. „Parti Nagy [a Juhász Ferenc-féle jelentésdúsító, -halmozó szóteremtéssel] szemben tulajdonképpen nem is egyszerűen neologizál, hiszen a szavaknak nemcsak jelentéséhez, hanem *minden* grammatikus kötöttségéhez hozzányúl, szabad száguldozásában eltörli a szófajok közti határokat, eltörli a (grammatikailag kötött) mondatrészek esetleges meghatározottságait. Az ő lexikális újításai, minden szócsavarási trükk mellett vagy dacára is, alighanem inkább a mondattani szabadság *következményei* — Parti Nagy, úgy látszik, jó pár jeles mai költőtársával együtt, elsősorban a versbéli *mondatoknak* grammatikális és poétikai hagyományát kezdte ki.”¹² Borbély Szilárd a *Grafitnesz* kapcsán (a teljesség igénye nélkül) felállította a PNL-líra eszköztárának tipológiáját, amelyet itt hosszú és körülményes volna idézni. Azt mindenesetre el kell róla mondani, hogy azok az alakzatok, amelyeket ő mindenk előtt a klasszikus retorika eszközeiként határoz meg, gyakran az avantgárd formanyelvi eszközeiként is azonosíthatók. Így például a konjunkció (összekapcsolás), a diszjunkció (szétszalazás), a kontamináció (összeecsúsztatás), a szerialitás (a sorozatok szülte elvárások és azok kijátszása) mind értelmezhetők az avantgárd szövegek elemzésében széleskörűen használt *szerezés* fogalmával, amely egyszersmind az avantgárd szövegek általánosan tételezett szervetlenségének képzetét is kellőképpen támogatja. A neologizmusok és hapax legomenonok hasonlóképpen ide tartoznak: a grammatikai keretek átszerelése történik meg — ahogyan egyébként Kassák előszeretettel ragozott nem tárgyias igéket tárgyasan, cserélte le a szokásosan használt igekötőket, képzett névszókból igét, stb. (Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy ezeket a nyelvi eljárásokat helytelen agrammatikusnak tekinteni, hiszen



azzal egy nyelvi normát emelünk e költői nyelv fölé. Valójában arról van szó, hogy a grammatikában elvileg adott, de a gyakorlatban ki nem használt lehetőségeket aknázza ki: a létező, de nem járt utakat járja.)

„Boldogok a nyelvi szegények” — mondja Keresztesi József, miután a PNL-féle dilettánsokat is elemzésébe vonva azt az (elsőre talán különösnek ható) állítást tette a *Napszállat* (*Nyugat*) című versről, hogy „[a] zárósort képzavara valamilyen módon átbillen egy új minőségbe, és szürreális költői képpé alakul”. Később más példák kapcsán pedig azt olvassuk: „a metaforából éppen a két elem közös vonása vagy hasonlósága hiányzik, s így a kapcsolat illogikus, szürreális vagy nonszensz mivolta kölcsönöz a képeknek meglepő és erőteljes jelleget”.¹³ Domonkosi Ágnes

⁹ CSORDÁS Gábor: *A nevelő nevelése*, Kozmosz, Budapest, 1980; PÁLINKÁS György: *Rendezzünk sügdöső partit*, Kozmosz, Budapest, 1981; MELIORISZ Béla: *Ma sem jön senki*, Kozmosz, Budapest, 1985.

¹⁰ *Ver(s)ziók. Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában*, szerk. és vál.: KULCSÁR SZABÓ Ernő és ZALÁN Tibor, Magvető–JAK, Budapest, 1982.

¹¹ KUKORELLY Endre: *Porcelánbolt. Kedvenxcsekről. Olvasókönyv*, Jelenkor, Budapest, 2016.

¹² MARGÓCSY István: *Parti Nagy Lajos: Esti kréta = Tükördara*, 18–26.

¹³ KERESZTESI József: *Precíz tükördara = Tükördara*, 84–97.

tam meg, 2010 táján kezdtem felmérni. Erről a változásról PNL is tud, egyik legutóbbi interjújában maga mondja: „Nagyszerű fiatal kollégáim vannak, azt hiszem. Az üdítően sokféleből azért eléggé látszik, hogy merre sok, hogy főleg egy elvontabb, tárgyi-asabb költészetet művelnek mostanság. A nyelvre látszólag kevesebbet bíznak, mint amennyit az én nemzedékemből rábíztunk. Jó költészetet persze nyelvteremtés nélkül nem lehet csinálni, de konszenzus kérdése, hogyan definiáljuk a nyelvteremtést. Most egy már-már minimalista, okos, visszafogottan szenvedélyes nyelv látszik érdekesebbnek, sőt termékenyebbnek Krusovszky Dénestől Závada Péterig. Komoly, végiggondolt szövegvilágok ezek, mintegy mögé mennek az elődök nyelveinek. Ezt egyfajta paradigmaváltásnak is felfoghatjuk. [...] Kétségtelen, hogy az iróniának, valamint a szövegörömnnek, a hagyományban való nyelvi mancsolásnak, habzásnak nagyobb volt az ázsíója Esterházytól Szilágyi Ákosig, Kovács András Ferencről Varró Dánielig. A posztmodernnek ez a szegmense ma kevésbé van előtérben, inkább a kilencvenes évek szövegalkotását határozta meg.”²² Helyzetfelmérése (viszonylag) pontosnak mondható. Ez viszont azt is jelenti, hogy a *Létbüfé* olyan — jegyezzük meg: legalább tizenöt évvel ezelőtt kurrens — versbeszédet képviselve, működtetve jelent meg, amelynek egyáltalán nem kedvez a mostani közeg. (Hogy egy gondolat erejéig visszakössek az avantgárd kérdésköréhez: úgy tűnik, manapság inkább a *kiáltás*, nem pedig a *jel* fontos.²³)

Nem igazán arról van szó, hogy azért uralkodik napjainkban az antropológiai posztmodern,²⁴ mert eljárt az idő a nyelvkritikai/afereenciális posztmodern szövegalkotási stratégiák felett.²⁵ A kétezres évek második felében zajlott kánonátrendeződés kapcsán általában az affirmatív gesztusokat szokták kiemelni, a „nyerteseket”: hogy mely költők és poétikák váltak hangsúlyossá. Az a jelenség azonban, amelyet szokás új komolyságnak nevezni, már nevében is határozottan szembehelyezkedett és -helyezkedik az afeenciális posztmodern játékos és így komolytalannak ítélt gesztusaival. Az utóbbi évek újabb költői fejleményeiről (a személyesség, a párkapcsolati, családi, testi intimitás ismételt és/vagy hangsúlyos megjelenéséről) szólva írja Nemes Z. Márió (ne feledjük: a Telep-csoport és az új komolyság prominenseként saját magát is pozicionálva ezzel a költészettörténeti folyamatban), hogy „a testiség»elemi tényeire« való koncentráció a lírai beszédmód elementarizálására törekszik, és az »új komolyság« (Pollágh Péter) azon programját támogatja, mely a testbe vetett emberi létező morális-egzisztenciális drámáját próbálja újratematizálni az afeenciális posztmodern iróniakultuszával és a metafizikus-patetikus gicscel való többfrontos küzdelemben”.²⁶ A PNL-nyilatkozat és a NZM-idézet jól mutatja a két költészettelfogás közötti eltérést: amíg PNL a nyelvről (a *jel*ről, sőt, ha úgy tetszik, a formáról) beszél, addig NZM tematikáról (tartalomról, a *kiáltás*ról). Ez azért is érdekes, mert, mint láttuk, az afeenciális posztmodern kapcsán felmerülnek avantgárd párhuzamok, s az új komolyság bizonyos alkotói, főleg az egykori telepesek újabb

költői irányai, mégpedig Krusovszky és NZM újabb kötetei kapcsán én vontam be az értelmezésbe a neoszürrealizmus fogalmát.²⁷ Ez azonban kiterjeszthető volna a nemzedék más tagjaira is, például Bajtai Andrásra, Deres Kornéliára, Sirokai Mátyásra,²⁸ Szabó Marcellre, Szöcs Petrára, míg Tóth Kinga művészetét a futurizmus, a bruitizmus vagy a dada felől lehetne talán értelmezni.²⁹ Sőt, a legújabb Závada-kötet, a *Roncs szélárnyékban* elvontabb, tárgyasnak mondott katakretikus képhasználata kapcsán is felvethetők avantgárd párhuzamok.

Azt írtam feljebb, nincs arról (feltétlenül) szó, hogy eljárt volna az idő az afeenciális posztmodern fölött. Tény, hogy ez a stratégia csúcsra járt — éppen PNL keze alatt —, ami miatt talán nem tűnik folytathatónak, applikálhatónak jelenleg. Költői pályája elején Závada Pétert például azért érte bírálat, mert csupán alkalmazta, de nem gondolta tovább (mások mellett) a PNL-i hagyományt,³⁰ többek között ennek is lett köszönhető Závada poétikai váltása, a könnyed, játékos, rájátszós szövegalkotástól való tudatos távolodás, illetve a fiatalabb nemzedékek, valamint a külföldi hermetikus, gondolati költészetek irányába történő tájékozódás, amely az első és a második kötete között történt.³¹ De ha csak az iménti felsorolást vesszük alapul, Deres, NZM, Szabó, Sirokai, Tóth költészete, s mellettük például Bognár Péteré, Mezei Gáboré, Pollágh Péteré nagyon is érdekeltek a nyelvteremtésben, amihez a kiindulópontot ezek esetében is a hagyomány fel- és kiforgatása jelenti, sőt, NZM vagy Bognár ezt kifejezetten karneváli, humoros módon teszi, így akár az afeenciális posztmodern parodisztikus szövegalko-

tási stratégiájával is vonható (halvány) párhuzam. A különbség tehát, ahogyan már utaltam rá, elsősorban nem nyelvi, hanem tematikus (ebből a szempontból nem értek egyet azzal, amikor Németh Zoltán az afeenciális stratégiához sorolja NZM és Pollágh líráját,³² végső soron azok ugyanis éppúgy „identitásköltészetek”, ahogyan a Németh által az antropológiai posztmodern címkéje alatt értelmezett költészetek). Illetve nyelvi is abban a tekintetben, hogy az vagy önműködő entitásként hozza létre a szöveget (*jel*), vagy „üzenetet” is hordoz (*kiáltás*).

De mi mondható a *Létbüfé*ről a tematika tekintetében? Farkas Zsolt a *Szódalovaglás* kapcsán fogalmazta meg affirmatívan a következőket, ugyanakkor az *Őszológiai gyakorlatokra* vonatkoztatva is megállja a helyét a megállapítás: „olyan mozaik, amelynek darabjai közelről nézve tökéletesre csiszolt drágakövek, viszont távolról nézve semmilyen képet, nagyobb összefüggést, világos formát nem pillanthatunk meg bennük”.³³ Az egyes részleteket tényleg remekbe szabott daraboknak láthatjuk (a fent kiemelték mellett például igen szép elégia a következő: „már odafönn a szorgos ősz kaszálgat / sétám rovom a vörös kórházkertben / egy jovialis néhány lábú állat / égi skutellák kissé összeverten / vad szputnyikocsák távolsági pillék / mind azt suhogják immár messze szálljak / olaszba ámbár nyíregyháza is szép / csak az embert ne hagyja a reménység / fogytán mi nő mint gránátalma fákon / s fanyar korom lesz fönn a barna ágon / amit leráz a puffanó sötétség” — 24). Sőt, ha nagyon akarom, az általam bírált darabok is elemezhetők és értelmezhetők, tudatosságról, megszerkesztettségéről árulkodnak. Távolról nézve azonban a *Létbüfé* sajnos játékos, céltalan-téttelen szövegtörmelék. Nem a törmelékesség okoz gondot. Ha Domonkos István legendás *Kormányeltörésben* című költeményét veszem például, mely egyik archetípusa a töredékes, dadogó versnyelv kialakításának, ott sem a nyelvi vívmány tűnik fontosnak: a költemény téje számomra az identitás megingása, elvesztése, amelyet a nyelvi törmelék jelez csupán. Ha, mondjuk, Tolnai Ottó költészetére gondolok, az igencsak szegmentált, mind grammatikailag, mind versképileg darabos (bár nem annyira töredékes, mint inkább mozaikos) versnyelv identitásköltészeté áll össze — arról nem beszélve, hogy minduntalan közöl, be-, fel-, megmutat, tanít stb. Vagy a *Szódalovaglás* példájára térve: a nyelvi és verstörmeléket adekvát és működő formának látom, amely módot teremtett, hogy közvetítsen a lírai én szerelmi-egzisztenciális drámájáról. Nem tudom azonban az *Őszológiát* (komolyan vehető) elmúlásköltészetként olvasni, a Dumpf Endre-i fikció ugyanis minduntalan arra emlékeztet, hogy ez elsősorban nyelvi játék, s csak másodsorban létköltészet. Ha némelyik töredék esetében figyelmen kívül is hagyható volna, a kötet kontextusában az is idézőjelbe kerül.

Ez azért különös, mert amikor viszont PNL hasonló (volta-képpen azonos) költői eszközökkel ír „egyesben” az elmúlásról Pálincás György halálára nekrológverset, megrendít; a *Leág, emlékkalkony* című költeménye szerintem az elmúlt évek magyar verstermésének egyik legemlékezetesebb darabja: „hogy és mivé

pláne mivégre töröl / az emlékezet telefonja lapelefánt / csak ülök itt kérlekszépén / e sorok ingatag reszelőjét tapogatom / százköbméterszám húznak el seregélyek / a felgyűrt földabrosz felett / kisiklanak ahogy a megviccelt vasreszelék / kacagó síró fekete borosta / ez egy ekkora resti [...] hogy írnam meg ha rólad is / immár a sem / homályos körül- és leág / ha elvezet én egyhovám / tová a vers is próza is / e művegész / hogy végül mint a tág ég / emlékkalkonyatába / minden kicsi ágvég / belevész”.³⁴

Nem a nyelvvel, nem a töredékességgel — és szeretném azt gondolni —, nem is a játékkal, a paródiával, a humorral van gondom. Sokkal inkább a Dumpf Endre-i fikció önellentmondásával, és ellenérzésem — úgy tűnik — morális jellegű. Mi szükség van egy chaplini karakterű, nem is alteregóra, hanem pusztá névre? (Tegyük hozzá, beszélő név, a *dumpf* jelentései a németben: sötét, áporodott, tompa, buta; és áthallatszik a *Dummkopf* szó is: tökfaj, ostoba.) Miért emlékszik rosszul az idézetekre, miért nem szándékosan rontja el? Nem is az alprőbb humorral — a néhol kifejezetten frappáns káromkodással, a fosós, baszós zsigeri poénokkal — van gondom. A baj, azt hiszem Dumpf Endrével van, a névvel és a ráépített fikcióval, a létéből következő (igazságtalan?) játékszabályokkal, amelyek preformálják az értelmezést — ott van a szerző, PNL és a szöveg között. A blödlit rá lehet fogni, hiszen buta, dilettáns, ha a kitörő nyelvi erőért dicsérik, ki lehet mögüle bújni. Erre mi szükség van?

*

Zárásként még érdekes megjegyezni, hogy a *Magyar mesék* (meg a *Szívlapát* etc.) szerzőjétől a *Létbüfé* 220 oldalára egyetlen hangsúlyosabban közérzeti darab jutott: „mér is tüntem viccelni én? / mer a halál oly illatos / mer a szarszag bús tengerén / jött a blahán jött a hatos / vakokkal és süketekkel / magyarország csókolatos / bohózat és ravatalmi / ó jaj megkel”. (140) Ezt nem valamiféle nem-létező normatíva vagy elvárás kapcsán rovom fel hiányként, pusztán regisztrálok. Ugyanakkor el kell mondanom, hogy a lírai életmű újraolvasása során kénytelen voltam átértékelni az egyes kötetek és szövegek helyét is az életműben. Számomra sokáig a *Grafitnesz* jelentette a csúcsot: mint említettem, azzal a kötetel kezdődött a PNL-olvasásom, illetve akkoriban az a fajta líra számított egyfajta költői köznyelvnek. Természetesen az olyan versek, mint *A Csorba-kert*, a *Rókatárgy alkonyatkor*, az *Europink*, a *Lövölde tér* vagy a *Szívlapát* változatlanul a legjobb PNL-darabok között vannak. Most azonban inkább a *Szódalovaglás* tűnik számomra a lírai főműnek, s ha az volna a kérdés, mi tűnik folytathatónak az életműből, valószínűleg az *Angyalstop* versanyagát mondanám, éppen azért, amiért a recepció kevésbé lelkesedett: közérzet-tárgyasító nyelvéeért.

³² NÉMETH: *A posztmodern...*, 34.

³³ FARKAS Zsolt: *Ki beszél? Kukorelly, Szijj, Parti Nagy, Garaczi bizonyos szövegeiről* = *Csipesszel a lángot*, 252.

³⁴ PARTI NAGY Lajos: *Leág, emlékkalkony*, Jelenkor, 2016/11, 1097–1098.

VISY Beatrix

„nincsekből él a nincstelen”

(Schein
Gábor:
Üdvözet
a kontinens
belsejéből,
Jelenkor,
2017)

Az *Üdvözet a kontinens belsejéből* olyan kötetcím, ami nem hagy nyugodni. Első mondatom megfogalmazásáig napról napra, óráról órára viaskodtam, hogy a cím melyik komponensével nyissam írásomat, melyik vezethet be a legeredményesebben a kötet belsejébe. Mert mind a kettő lényegesnek mutatkozik, az értelmezés alapjának, sorvezetőjének, noha a címadó vers csak az első ciklus utolsó darabjaként kapott megemelt pozíciót, amikor már bőven bent vagyunk a belsejében, a kordonokon belül, kísértetházánk, Magyarország határain belül, onnan szól a hang, az üzenet, a költemény. És mire az *Üdvözet*... verséhez érünk, ott érezzük ajkunkon a só ízét, a sós vér ízét, a könnyek, a veríték, a megkeseredett nyál ízét, amely egyre gyűlik. Az időtlen sötétség, a mozdulatlan, láthatatlan lerakódás állapota a lob, a betegség kitörését eredményezi („Begyullad / a szem, mert látni akar”), a test öngyulladásáa olyan erős szembenézést, felszínre, levegőre bukást követel, amely több és komolyabb, mint a múlt sós könnyeinek ízlelgetése, nyalogatása. A *só íze* csak a kezdet, az alap, ahonnan indulni lehet, a kötetben is, hisz az első ciklus címe is ez. Honnan is érkezik tehát, és miféle üdvözet?

A verseskönyv címének mindkét eleme — az üdvözet és a zárt térforma — tehát már az első ciklusban markáns reflexiót, poétikai- és versteret nyer, már csak (és nem csak) az ide sorolt címadó költemény miatt is. De a mű címe — jó esetben — az egész kötetre vonatkozik, így Schein Gábornál is újabb értelmezési lehetőségekkel, jelentésekkel bővül a négy ciklusba rendezett anyag olvasása folyamán. A nagyvonalúan közéletinek nevezhető, Magyarország (köz)állapotát, történelmi, társadalmi folyamatok eredményeként mozdulatlaná merevedett, egyfajta álló jelenné kérgesedett helyzetét tematizáló versek sorát a második, *Zuhanás*-ciklusban már a beszélő ént és egyéni léthelyzetét is aktívabban játékba hozó, az állapotokra ebből a szemszögből reflektáló, a személyes és kollektív ügyeket egymásra dolgozó, az egyén lehetőségeit felmérő költemények görgetik tovább.

A versciklusok legtöbbször tematikus, beszédmód- vagy hangvételbeli váltást jelölnek. Így van ez Schein Gábor kötetében is, a harmadik egység az előző kettőhöz viszonyítva egészen új témát és megszólalásmódot hoz, ugyanis a *Kórházi reggelek*

versei nyíltan, közvetlenül tárják fel a versbeszélő (szerencsére nem mindig) halálos kórral szembeni küzdelmét. Ez a legalapnyibb megszólalásmód és verscsoport azonban nem válik sem zárvánnyá, sem szerkezeti-poétikai tetőponttá a kötetben, és a záróciklus (*Ismeretlen vendég*) sem lesz a betegség, a gyógyulás utáni élethelyzet köz-helye, hanem mintegy szintézisként dolgozza el a korábbi három rész sok szempontból eltérő, ám sok szempontból összefüggéseket, áthatásokat sejtető, mutató verseit. És ennek nemcsak az az oka, hogy a megverselt témák, a megszólalásmód, az én megalkotottságának, nézőpontjának eltérései ellenére mégiscsak egy alkotói szubjektumnak a műveiről van szó, és nem is csak azért — ahogy a szerző is kiemelte a vele készült interjúkban —, mert magán- és közügyeink nem választhatók el egymástól, a dolgok megtapasztalása, megélése csakis egyéni, egyénién átszűrhet, hanem mert Schein ciklusrendje a zenei szerkesztés gyakorlatát is követi. Gondolhatunk akár a négytétéles szimfóniára mint zenei műfajra is, távoli hasonlatként mindenképpen. Az mindenesetre jól látszik, ha lineárisan olvassuk a kötetet, hogy a különböző hangvételű, tempójú, témájú, de a motívumaiban, képalkotásában, versépítkezésében mégis visszatérő elemekkel jellemezhető verscsoportok a negyedik ciklusban kapnak összegzést, olyan csendes finálé-jelleget, amelyik felmutatja a korábbi ciklusok témáit, gondolatköreit, különféle megszólalásmódjait: magán- és közélet, a megélt események, a megtapasztalt világ itt talál elrendezésre, itt érkezik a számvetéshez, létösszegzéshez: „Sorra veszem dolgaimat, / amit magaménak képzelek.” De nemcsak a múlt eseményeinek és jelen állapotának összegzése zajlik ezekben a versekben, a súlyos belátások mentén („Tudom, hogy nincs feloldozás. / Hogy elfogyasztjuk magunkat, s hogy minden öröm szomorú, mert a láthatatlant hívjuk.”) a jövőbeli lehetőségek, a „hogyan tovább” felmérése is hangsúlyossá válik. A rezignációtól korábban sem mentes, de mégis inkább leíró, a látványokat, az érzeteket pásztázó, rögzítő hang itt szélesedik ki, Kosztolányi (és Babits) kései költészetének számvetését vagy az újhirdasok komolyságát megidézve, ezt már önmagában az *Ismeretlen vendég* cikluscím (majd maga a vers is) vagy a *Néma lombok, Októberi reggel, A törékenységről, Elmenni* versek is jelzik. A vendéglét, az én és a világ közti teljesen sosem felszámolható idegenségérzet, a lét ideiglenességének tudata ebben az egységben az eddigieknél is erősebb metafizikai dimenziót, elhelyezést nyer, s mindez a létösszegző attitűd sokszor a felülnézet, letekintés (távlati) képeiben artikulálódik (*Mielőtt földet ér, Októberi reggel, Ismeretlen vendég*), hogy legvégül mégis a két ember közti szeretet, intimitás helyzetébe (kertjébe) toppanjon vissza (a fenyegető rideg külvilágban az egyéni boldogság menedéke mint zárlat egészen *Csongor és Tündére* hangolt), kiteve ezzel, mint a felmérés, összegzés költői-nyelvi tevékenységének végső belátását, az élet élhetőségének egyetlen mondatvégi írásjelét — „Ülünk egy padon. / Fogom a kezét” —, a pontot.

A felülnézettel és a kerttel, mint a magánélet, intimitás terével sikerült visszatérnem a kötetnek ahhoz az alapvető vo-

násához, amelynek segítségével betörni, behatolni igyekeztem (volna) Schein kontinensébe, de amelybe már rég beléptünk, javában benne vagyunk. A kötet térképzetei, térkezelése, ezek jelentései, továbbá a térhez kapcsolódó mozgások, a tér (fizikai vagy pásztázó) bejárása meghatározó tehát, amint ezt a „kontinens belsejéből” kifejezés is jelezheti. A tér és a mozgás nem ismeretlen Schein lírájában, hiszen az előző kötete, az *Éjszaka, utazás* (2011) is a tér bejárását, átszelését, az utazás átmenetiségét, a változás, a mozgás tapasztalásmódjait helyezte a versek középpontjába. Az *Üdvözet*ben azonban a tér jóval szűkebb (és ez természetesen az idővel is összefüggésbe kerül), a bezártság, a beszorítottság válik a megszólalók élményévé, aminek elsődleges közéleti, politikai, társadalmi okai, összefüggései rögtön az első ciklusban nyilvánvalóvá válnak. A múltat rétegző város, a sorsokat, történelmet bújató vagy éppen sebként mutogató kövek épületek látványa a mindennapi gyaloglás, séta vagy az ablakból (fentről) szemlélődés tevékenységei során kerül megjelenítésre, s ezeknek a hétköznapi cselekvéseknek természetes velejárója a töprengés, a gondolatok, az összefüggések, a jelentések előtolulása. A versek feszültségét az adja, hogy ez a bezártság, a szorongatott léthelyzet kitörési pontot keres magának, a „kontinens belsejéből” szólás, az üdvözet épp ennek a kifelé igyekvő beszélésnek, a helyzetről, a közállapotokról, az elkeseredésről való híradásnak a jelzése, próbálkozása, amelynek sikertelenségét érzékelteti ennek a kollokvialis kommunikációs formának (levelezőlap-műfajnak) a személytelensége (formai, tartalmi) konvencionálisága. Jelzi azt, hogy ebből a mozdulatlan — mégis folyton mozgó, járkáló, pásztázó — léthelyzetből csak kiszólni, üzenni lehet, valamennyire beszámolni, ismertetni a helyzetet; mintha képtelenség lenne ennél többet tenni. A szerző eljárásai, eszközei, az üdvözet távolságtartó (kötetcímmé emelt) gesztusa ezt az áthatolhatatlan, lényegében közvetíthetetlen állapotot érzékelteti, tehát egyfelől tudatos, végiggondolt alkotói ábrázolásnak tűnik. Ugyanakkor a költői vízió képei és a hozzájuk társuló komor, aggódó metafizikai súlyt kapó gondolatok, a lehangoló, kilátástalan állapotok, a történelem kísértő nyomainak városablói, tehát a „nincsen remény”, a hiábavalóság — „Mögöttem rakva a könyvespolc. Mi ér?” — gondolatainak közvetítése azt eredményezi, hogy a versek időnként mégis benne maradnak a közéleti líra romantikus, posztromantikus szólamaiban, attitűdjében, és ez, úgy vélem, már nem a szerzői intencióból fakad. Az első ciklus verseinek múltba nézése, múlt felé fordulása természetesen egyáltalán nem nosztalgikus, nem is értékszembesítő, inkább mementószerű, az örök kilátástalanság, változtatásra való képtelenség, az „itt élned-halnod” fortyogása ez, amelynek darabjait, felmutatásként, rendre felszínre hozza, a jelenbe emeli az összefüggéseket látó és láttató, ezáltal a jelent ugyanolyan múlttá pároló igyekezet. A „kísértethaza” történelmi nyomokat viselő kísértethomlokzatai, a múltat és emberöltőket, sorsokat tartó romos városi hermák, atlaszszobrok ennek az elkeseredett érzelmi viszonyulásnak a hordozói és viselői („Démonaid némák és mozdulatlanok”), a (járda nyomorgóira is vetett) költői te-



kintet (mű)tárgyasított alakmásai (*Annyi föld, Karácsony másnapján*, 2011). A versekben megmutatkozó érzelmi viszonyulás azonban megköt, leláncol, behatárol, persze tudjuk, nehéz másfajta viszonyulásmódot működtetni, érvényre juttatni, főleg, ha a — kulturális, a költői és a város köveiben, épületeiben húzódó — hagyomány ennyire kötik a költőt, s aki épp e hagyományba, történelembe, értékrendbe, az itt élő népek keverékébe építette, növelte és nevelte bele identitását. Hogyan is tudna, hogyan is akarhatna ellépni mindettől, más módon viszonyulni mindahoz, amelyben ennyire érintett, ami a tárgyas(ító) költői eszközök mellett és annak ellenére is ennyire elevenen személyes. Minden, ami az ő tekintete előtt, alatt zajlik, őhózzá jut be, őt érinti, nap mint nap, ő szűri át érzelmei és nyelve membránjain, sejtőfalain.

Mert ugyan nehéz betörni ezekbe a sűrű szövésű, különböző képzet- és motívumköröket, utalásrendszereket összedolgozó versekbe — mint ahogyan az érzéseknek, gondolatoknak is ne-

héz kitörni a körülhatárolt, szorongatott létből, a „belsejéből” —, ám az én jelenléte, mint például az (ön)megszólítás, a tanító-moralizáló gesztusok, az egyénből, testből induló vagy oda érkező érzetek, észleletek, személyes reflexiók — végül — mégis segítenek ebben. A megragadás, a körvonalazás, a behatolás ráadásul azért sem egyszerű — s ezzel már a második ciklus, a *Zuhanás* verseinél járunk —, mert számtalan költemény ennek lehetetlenségét is tematizálja, mint például a *Nyári eső, áttetsző tudatok* ciklusnyitó darab („A határok befelé éppoly láthatatlanok, mint kívül, abban a városban, / amelynek stílusa a zseniális össze nem illés”). Ezáltal tehát nemcsak a befogadó küzd a (mindig csak részleges) megértésért, a vers érzéki-értelmi felfogásáért, hanem a versek megszólalói is. Az építés és pusztulás „Déva vára” több szinten is érvényes a kötetre, a társadalmi folyamatok, történelmi események, az emlékezés és felejtés párharca, a város, az egyén élete, a dolgok reprezentálhatóságának, műalkotássá formálásának kérdései mind az „áttetsző határokhoz”, a zuhanás, elveszés szintén körvonalatlan tapasztalatához juttatható. Mert minden jel, korábbi tapasztalat arra int, hogy semmi sem bizonyos vagy végleg kiismerhető, nem jelenthetünk ki semmi véglegeset, minden önnön paradoxonjába fordul/fordítható, az ember pedig végtelenül kiszolgáltatott a rossz, kényszeres, megszokott mechanizmusok és a véletlenek ismétlésrendjének. S valóban, mintha az lenne a kérdés, hogy különbözik-e — egyáltalán — ez a léttapasztalat a Vörösmarty-féle romantikus történelem- és emberiségvíziótól, Babits gyötrő kérdéseitől, ahogy Jánossy Lajos is firtatja *Rendkívüli állapot* című kritikájában.¹ Ám az ugyanúgy kérdés, hogy Vörösmarty(ék) tapasztalata, diagnózisa mennyire saját, szuverén, helytálló, s helytállósága mellett, ellenére milyen korábbi — európai és magyar — hagyományokat görget tovább, s mindez így, később és a kortárs költészetben lehet-e rendkívül hasonló (ugyanolyan) léttapasztalat, vagy csupán a történelem, mentalitástörténet és/vagy költői hagyomány „kényszeres” foglyai vagyunk, s egyébként is, mit és hogyan lehet másként tenni, mondani, írni. Vagy lehet-e kapitulálni: országból, hazából, múltból, hagyományból, önmagunkból? Már az eddigiekbe belegondolni is — a kérdések pedig könnyűszerrel szaporíthatók — szédítő, elveszejtő és kétségbeejtő, tulajdonképpen csoda, hogy bármilyen üzenet, távolságtartó, ironikus üdvözet egyáltalán képes megfogalmazódni.

Végül a fentebb említett kettős, közös küzdelem által tudtak Schein Gábor versei életre kelni, átérezhetővé és átélhetővé válni számomra. Ámbár az is lehet, hogy a hagyomány, a múlt, a mentalitás mintái valóban jóval erősebben fogva tartanak, mint azt gondolnánk. Az egyén sorslehetőségei, közérzetének, énjének „önző” kérdései az életidő rövidségének és végességének tudatában is egyre gyakrabban kap hangot, reflexiót a második ciklusban. A változtatás lehetetlenségének felismerései, a tett- és alkotásvágy és ezzel szemben az emberi mivoltból is fakadó „te-remtő” eszköztelenség, gyengeség, tehetetlenség, a mindezekkel kapcsolatos tépelődés és kételkedés kelti életre a személyes felelősség, a büntudat érzéseit, amely Scheinnél valójában nemigen

tud újat mutatni a József Attila-i büntelen bűnösség gondolatkörénél, a „csalás nélkül szétnézni” és a „Megcsaltak, úgy szerettek, / csaltál s így nem szerethetsz” megismétlésénél: „csalsz és csalod magad”. Bár a kételyek igen, de az ehhez kapcsolódó büntudat (talán szerencsére) nem gyakran visszatérő gondolata a kötetnek, viszont a ciklusnyitó *Nyári eső, áttetsző határok* című külön tömbökből épülő hosszú versben — amilyenek Schein polifonikus gondolati költeményei „újabban” — mégis hangsúlyos felvetés, főleg, hogy a határok feszegetésének, átjárásának e kulcsverse, a „nyári eső gyors átvonulása” már átvezet a *Zuhanás*-ciklusban szép számban helyet kapó szonettekhez, melyek a hétköznapi helyzeteiből, a reggel és a nappal fényeiből, éles körvonalából bontják ki tartalmaikat, nem egyszer az idő múlására, vagy éppen a sötétségre, éjszakára reflektálnak. Az egek, a különféle fények, napszakok, ellentétes hőérzetek, az áttűnések (tűnődések) ciklusa ez. A komor, baljós versek mellett (*Zuhanás*) a magánélet e szép zárványai, pillanatai adják azt a „kettős hullámmást”, ami egyébként a kötet egészét is jellemzi, és amely a szó leghagyományosabb, „széptani” értelmében a leglíraibb költeményeket szüli. „Az ágy ilyenkor ingó, könnyű / csónakká változik, egyszerre szántja az álom és az ébrenlét vizét. A lélek nehezen // adja át magát a kettős hullámmás egyforma / ritmusának. Mindig marad benne olyan vágy, amely ellene tart, folyton szemből // vagy oldalról éri a lökés.”

Ennek a közös küzdelemnek és gyötrődésnek élménye, az átérezhetőség (befogadói) tapasztalata kitarzott a harmadik, betegség tematizáló ciklusban is, és az ő élet-halál harca, a sokszor már felfoghatatlan erőkre hagyatkozó életakarat küzdelme, felülírva a privátot, egyénit, így válhatott nem(csak) elborzadó kukkolássá, a *másik* szenvedésének szemlélésévé, de közös sors-sá, közös tapasztalattá. A *Kórházi reggelek* darabjainak olvastán egy percig nem lehet kételyünk, mivel is kell szembenéznie a versek alanyának. A ciklus baljóslatú felütését, *Készülődés a varjak ünnepére*, a „betegségversek” hol fájdalmas, elkeseredett, hol távolsággal, öniróniával kezelt leírásai, helyzetei követik. A tér ugyan tovább szűkül, kórházi folyosókra, kórtermekre, gyakran mindössze egy ablak látványára, „Napok óta egy épület repkény-nyel benőtt / sarkát és egy nyárfa csenevész ágait látom”, s bár a műtőasztalok hidege, az izzadt, kiszolgáltatott testek, a félelem átvirrasztott éjszakái is jelen vannak, valahogy mégsem itt éreztem a kötet érzelmi-gondolati mélypontját, ahogy talán kellett vagy illett volna. A jóval kevesebb eszközzel, utalással, bonyolult képpel szerveződő szövegek helyett ezeket a verseket a legkövetlenebb, legalányibb megszólalások jellemzik, s valahogy épp ettől, szembehelyezve e szempontból is a többi ciklus verseivel, megalkotottságával, komplexitásával, a keresetlenség póré csillogásától kaptak számomra hitelt és különös szépséget, amit a ciklusban visszatérő kavics-motívum is kifejezhet. A semmibe veszés, a megsemmisülés tapasztalatának súlytalan szépsége, „láng nélküli fénye”, s az onnan (honnan? a „belsejéből”?) való

¹ Jánossy Lajos: *Rendkívüli állapot*, ÉS, 2017/29. július 21.

SEBESI Viktória

Young prisoners — Spenót, Snoopy, Lópata és Toll (majdnem) lázadása

(Orcsik Roland: *Fantom-kommandó. Kalligram, 2016*)

A címben felbukkanó nevek alapján akár egy mesekönyv szereplőit is magunk elé képzelhetnénk. Ám ha elkötelezzük magunkat Orcsik Roland első regényének olvasása mellett, éppen az ehhez hasonló preconcepciókról és az olvasói elvárásainkkal megegyező narratív sémákról kell lemondanunk. Ennek okát a regény egészét átható nosztalgiában kell keresnünk: a megjelenített délszláv kisváros történelmi emlékezetét (mind az orális, mind pedig az írásos aspektusait tekintve) fojtogató és — a *Fantomkommandó* állítása szerint — tovább már folytathatatlan múltidézés járja át. Így a heterogén elemekből¹ összeálló elbeszélés tagadhatatlanul a délszláv háborút feldolgozó irodalmak hagyományos narratívájával való szakítást sürgeti. A *Fantomkommandó* főbb karakterjegyei tehát ebben a mozaikszerű struktúrában ragadhatók meg: a balkáni térségben lejátszódott történelmi esemény és a történet elbeszélésének különböző módjai közti feszültségben.

A *Fantomkommandó* kétféle, egymástól olykor nehezen elkülöníthető tapasztalati módot ütköztet egymással; a háború tárgykörét egyrészt a hagyomány (ide értve a történelmi/kollektív emlékezetet és a nagy, átfogó narratívákat) másrészt pedig az egyes ember, az egyéni sorsok (személyes traumák és történet-fragmentumok) kapcsolatának keresztmetszetében problematizálja. Orcsik jó érzékkel közelít a két tapasztalat közti disszonáns viszonyhoz, amikor mindezt a medialitás felől próbálja megragadni. Már a címben felbukkanó ’fantom’ is egy fizikailag jelen-nemlévő, azonban fenomenálisan mindvégig érzékelhető jelenléter

¹ A regény hol mesei hatásokból, hol filmes megoldásokból (pl. a történet road movie-jellege), popkulturális utalásokból és lírainak tetsző monológokból építkezik.

jelöl. A regényben ezt a jelenléte pedig a különböző médiumok alkotják meg. Itt gondolhatunk McLuhan híres tézisére, miszerint a médiumok változatos formái az emberi test és/vagy érzékszervek kiterjesztéseiként, helyettesítőiként jelennek meg, de eszünkbe juthat Kittler elmélete is, aki miként minden tudományos fejlesztést, az optikai médiumok fejlesztését is mindvégig a háborúhoz és a hadászati célokhoz kapcsolta. A *Fantomkommandó* délszláv kisvárosának lakói, így Spenót és barátai, családtagjai számára a tévéhíradó hírei, a rádióadások, az újságcikkek úgy alkotják meg a háborút, hogy a mindennapjaikban nem kapcsolódik hozzá semmilyen testi tapasztalatuk („A híradók tele voltak égő falvakkal, utcákon szétszórt hullákkal, menekültekkel. Ám a mi városunkra nem csapott le senki sem. [...] Állandósult a félelem a láthatatlan, közeledő veszélytől” — 20).

A hírek megszűnése után tehát nem a háború tapasztalatának hiánya lesz meghatározó, hiszen a regény szereplőinek sosem volt közvetlen hozzáférése a kirobbant háborúhoz, kizárólag a különböző médiumok révén kapcsolódtak hozzá. Azokat a fantom-tapasztalatokat tehát, melyeknek fizikai és szellemi tüneteit elszenvedik a kisváros lakói, valójában a mediális hozzáférés hiánya váltja ki. Ennek következménye az is, hogy a háború kirobbanása nem azért jelent veszélyt a helyiek számára, mert bevonul a hadsereg a településre, sokkal inkább azért, mert az ott lakók félelmükben egymást fosztják ki („A paranoia úgy működött, mint a rákos sejt: egyre makacsabbul terjedt. Végül alig mertünk kimenni a házakból, nemcsak a képzelt orvlövészek, hanem a kiszámíthatatlanná vált szomszédok miatt is. [...] Egy idő után teljesen világossá vált: a legnagyobb veszély nem a hírekben látható előre nyomuló hadsereg.” — 20). Jóllehet a szereplők közül senki nem vonul be katonának, és a front sem éri el a kisvárost, a hírzárlatból fakadó félelem- és tehetetlenségérzet hatása minden szereplő életében megjelenik. Spenót barangolási sorra szembesítenek a személyes élettörténetekkel: elsőként a legjobb barátja édesanyjának öngyilkosságáról értesülünk, majd édesapja, Bobo és Pajo gyakori alkoholfogyasztásáról, valamint a fiú szüleinek egymástól való elhidegüléséről. De a nőket sem kerüli el a fantom-hadiállapot hatása, Vera, Bobo felesége gyógyszerfüggő lesz, Spenót anyja pedig furcsa érzelmi viszonyba keveredik fia barátjával, Lópátával.

A háborúhoz való mediális hozzáférés igénye azonban ebben a fantom-állapotban is megmarad, ezt igazolhatja az a rövid jelenet is, amelyben Spenót és Lópata elmenniük apjuk régi barátjához, Bobóhoz, és az esti beszélgetés során a krimifilm narratívája alapján értelmezik helyzetüket: „Próbáltam másra terelni a szót, a háború is előkerült. Kémfilmes összeesküvés-elméleteket gyártottunk, ám a végén mindig hiányzott valami. Hiányzott a háború. Ahhoz látni kellett volna, hogy pontosan mi zajlik. Hírzárlat volt, a média csak a háború előkészítésében játszott szerepet. Azóta semmi konkrétum nem derült ki.” (50) Ezt a jelenetet tovább árnyalhatja a regény történelmi kontextusának és a szereplők életkorának viszonya. Spenót, Lópata és Anikó már ahhoz a generációhoz tartozik, amely a ’90-es években éli meg a kamaszkorát, tehát a korábbi történelmi események tapasztalata

elsődlegesen mediális közvetítéssel ért el hozzájuk (szülők, nagyszülők történetei, háborús filmek, történetek).

A tapasztalatszerzésnek ez a közvetett módja azonban nem a fiatalok sajátja, sokkal inkább a térségé, ugyanakkor a főszereplő kamaszok történeteiben jelenik meg a legérzékletesebben. Gyakori, hogy Lópata vagy Spenót a felnőttekhez hasonló nosztalgiával gondol vissza régi, személyesen meg nem tapasztalt történetekre. Ennek egyik példaként említhető az a fejezetrés, amelyben Lópata visszatér a szülői házhoz, és az út során apja történeteit idézi fel. De ami ebben a szövegrészben is hangsúlyossá válik, az az apai imperatívusz: továbbvinni a történetet. A regény során mindhárom kamasz-szereplő ezzel küzd: hogyan kezdhetnek új életet, ha saját történeteiket is szüleik fojtogató nosztalgiája járja át. A felmenők történeteinek és emlékeinek ez a már-már erőszakos belsővé tétele az, ami a tehetetlenségérzetet a fiatalokban mindvégig növeli. Nem véletlen, hogy bandájuk neve is innen válik értelmezhetővé, hiszen azért nevezik el bandájukat Kómának, mert zenéjükkel egy tetszhalott test hangjait kívánják eljátszani.

A kamaszok vonzalma a testiséghez nem pusztán az életkorukból fakadó érdeklődés (bár Lópata folyton erotikus metaforákban beszél a háborúról: „Ez a háború leginkább egy baszatlan kurvára hasonlított: bárkinek széttárná a lábát, csak nincs, aki jól megrakja” — 97), hanem annak vágya, hogy valós élményeket szerezzenek és leküzdjék a tehetetlenséget. A vágy pedig, hogy visszavegyék az uralmat a városban tanyázó hadseregtől, valójában annak eszközeként funkcionál, hogy saját sorsuk alakítóit legyenek és cselekvővé váljanak. (35, 58, 87) A kollektív emlékezetben azonban egy, a generációkon át öröklődő explicit testi tapasztalat lesz a háború és a hozzá kapcsolódó bénultság („Senki sem robbantotta ki ezt a háborút, rákos sejtként öröktől fogva alattomosan dolgozik, s hol az őseinkben, hol bennünk, hol az utódainkban támad fel” — 218). A délszláv térség éppúgy vegetál, mint az a tetszhalott, melyet a fiatalok megszólaltatni próbálnak.

Másképp pedig ez az azonosítás megmagyarázhatja, hogy miért okozhat nehézséget a fejlődésregény narratívájának azonosítása a *Fantomkommandó*-ban: a térséget átható múltidéző gyakorlat az, amely a térség lakóit házaikba zárja, amely bunkerként, továbbá a megöröklött tárgyak rezervátumaként szolgál. A személyes tereket is áthatja a nosztalgia, a tárgyaknak is ez ad kizárólag értelmet: „Közben azon filóztam, hogy mennyire megváltozott a szekrény jelentősége a mostani helyzetben. Egyedül az számított, hogy a nagyszülőktől örököltük. A tárgyak története fontosabbá vált maguknál a tárgyaknál.”² (155) A továbblépés

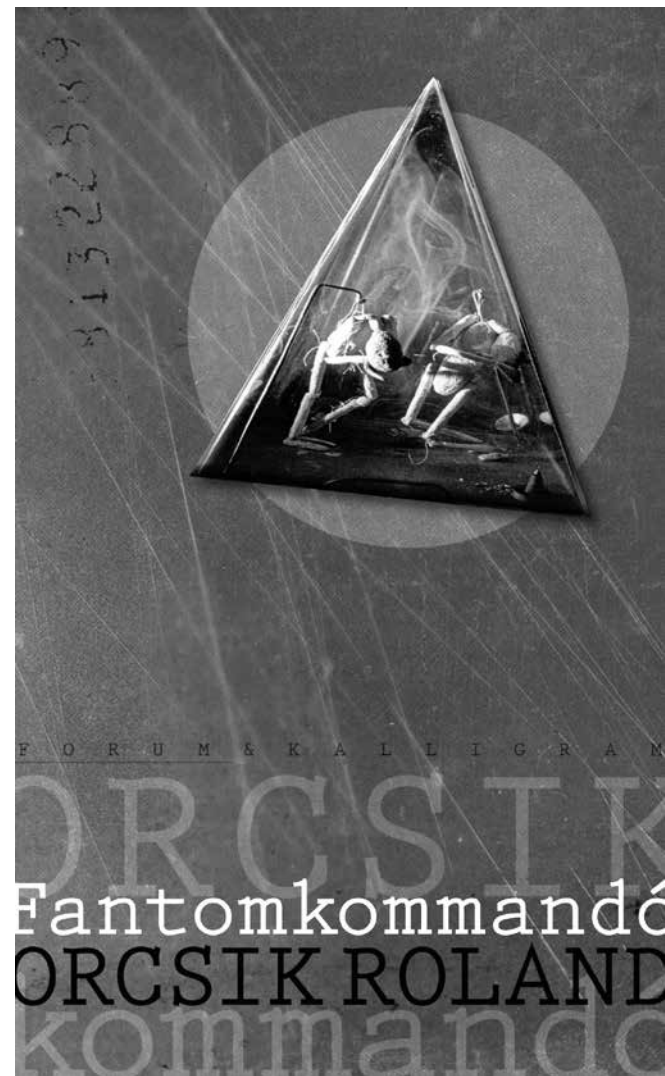
² A nosztalgia hangulatának ez a gyakran fojtogató aspektusa Orcsik egyik korábbi versében is megjelenik: „Idegen városban — orthon. / A házak szétlőtt falai közt / kővé csupaszodsz. / A repedések égyűrűkként vesznek körül. / Kopott századok színezik a hangokat. / Hátizsákban cipeled e vidéket, / mint csiga a házát, / ahol »én« az »te«: / versről versre vándorló / láthatatlan kiindulópont, / melyben — akár Eszék/ kiürült hajnali központjában — / egy pillanatra magadra lelsz. / (Vagy csak szemétben kurkásztam.) / Mozaikból áll össze az arcod, / ha túlsikálod, / vonásait eltörli kudarcod. / Idő-darabokból összefércele / visszapillant a kirakatüvegéből, / lopakodik mögöttes fájdalom, / nyomában a nosztalgia fantomja, / sunyin megszólal, / turkál a résekben. / [...]” (ORCSIK Roland: *Holdnak, Arccal*, Tiszatáj, Szeged, 2007, 30–31.)

lehetőségét a szülők generációjában már hiába keresi az olvasó, mert annak ellenére, hogy Spenót anyja a történet során állapotos, semmi jelét nem látjuk annak, hogy ez bármiféle változást idézhet meg a család vagy a kis közösség dinamikáján belül. A narrátori pozíció pedig azt is megkérdőjelezi, hogy magának Spenótnak sikerült-e elhagynia a térséget és annak múltidéző, emlékeket gyűjtögető narratíváját.

A *Fantomkommandó* narrációjának fő szözlama Spenót egyes szám első személyű elbeszélésére van felfűzve, ebbe ékelődik barátainak és szüleinek a szintén egyes szám első személyű szözlama. Vagyis a regény mindvégig egyéni hangokban és sorsokban próbálja felmutatni a háború tapasztalatát, s mindennek fő célja az omnipotens narrátorral dolgozó elbeszélői hagyomány megkérdőjelezése. A háború tematikájának ez a vállaltan nem nagyszabású, inkább a miniatűrakra fókuszáló elbeszéléstechnikája felkínálja az egyéni történetek, perspektívák és hangok részletesebb kidolgozottságát. Orcsik új regényében azonban kevésbé beszélhetünk többszólamúságról, akár a narráció, akár a történetvezetés tekintetében, sokkal inkább egy heterogén elemekből, és gyakran meglepő ötletekből felépülő, fragmentált elbeszélésről.

Az elbeszéléstechnika a regény egyik gyenge pontja: hiszen a különböző szereplők monológjai az esetek többségében nem kínálnak új perspektívát a háború vagy a (fantom)-hadiállapot értelmezésére. A családtagok és az összegyűjtött barátok, kísérők megszólalásai inkább töredezzé teszik a regényt, hangjuk pedig gyakran bántóan homogénnek és kidolgozatlannak tűnik. Mindez a regény struktúráját tekintve is problematikus, hiszen a megszólaltatott hangok a hozzájuk rendelhető karakterleírással vagy személyiséggel gyakran nem köthetők össze. Miközben Spenót retrospektív, narrátori pozícióból beszéli el a történetet, melyet minden bizonnyal a térség elhagyása után kezd el, mintegy feldolgozva a vele történt eseményeket, addig a regény többi szereplője idegen hangként szó monológokat ebbe a visszatekintésbe. Vagyis Spenót megszólalásai motiválnak hatnak, mert elbeszélése éppen azt a munkát végzi el, amelyet már a gyűjtögető útjai során is célul tűz ki magának a regény elején: „Amióta elköltöztem, magam mögött hagytam a gyűjtögetőmániát is. Úgy tűnik, volt valami erő a szülővárosomban, ami arra hajtott, mentsem meg a hulladékból azt, amit más észre sem vesz.” (11) Ugyanakkor éppen az elbeszélésmód megválasztása és Spenótnak az első kijelentései alapján mindvégig kérdéses, hogy a fiú kilépése a közösség életéből valóban kilépést jelent(ett)-e. Elhagyható-e végleg az a hely, ahonnan a regény végén elment, hiszen elbeszélése ismét gyűjtőmunkának tűnik: megmenteni a hulladékból azt, amit mások nem vesznek észre.

Az apa személyén érzékelhető leginkább, hogy Orcsik bizonytalanul mozog a szereplők kidolgozásának módjában, a külső és a belső karakterjegyek megalkotásában. Spenót elbeszélésében apja egy durva, antiszemita és homofób alakként tűnik fel, azonban ehhez az egyoldalú ábrázolásához hozzátartozik, hogy először a fia tekintetén keresztül látjuk őt, aki mindvégig



különbözni szeretne tőle. (69–70) Azonban amikor az apa szólama kerül előtérbe, nem komplexebb karaktert kapunk, hanem karakterjegyeivel stilisztikailag összeegyeztethetetlen kijelentéseket: „A fiam kiállta a próbát, lányt hozott haza, nem kell többé aggódnom, nem faszszopó péder.” (122) Amikor nem Spenót beszél, a különböző szereplők az apához hasonló állandósult szókapcsolatokat használnak, amelyek minden egyéni vonást mellőznek (pl. kiállta a próbát, útnak indult, kicsírázhat a szerelem, diadalt arattam, stb.). Továbbá azt sem lehet tudni, hogy ezek a szereplők kihez is beszélnek, hiszen éppúgy értelmezik a történetet, mint Spenót, ugyanakkor szözlamaik Spenót visszaemlékezéseibe ékelődnek be. Úgy tűnik, mintha maga Spenót gyűjtötte volna össze ezeket a hang-, és a hozzájuk kapcsolódó történet-fragmentumokat, hogy saját elbeszélését kiegészítse velük. Minderre azonban semmilyen utalást nem találunk a regényben, ennek következtében motiváltságuk is megkérdőjeleződik.

A beékelt monológoknak mint pusztá hangoknak a jelenléte magyarázható Orcsik korábbi írói tevékenységével, hiszen az írónak eddig csak verseskötetei jelentek meg. Orcsik lírájára jellemző, hogy gyakran disszonáns elemekből dolgozik. Verseiben a zene hatása éppoly fontos szerepet kap, mint a *Fantomkommandó*ban, nem véletlen, hogy a regény egyik legkidolgozottabb jelenete az, amelyben Spenóték elmennek Pajóhoz és hosszú leírásban olvashatunk arról, hogy milyen hatással van rájuk a *Dear Prudence*. De további motivikus, nyelvi és tematikus hasonlatosságokra is figyelmesek lehetünk az új regény és a korábbi verseskötetek viszonylatában. A *Fantomkommandó* tagadhatatlanul sok szálon kapcsolódik az író korábbi munkáihoz, sőt gyakran úgy tűnik, mintha az eddigi témák nagyobb, komplexebb kibontására törekedne az első regény. Legutóbbi, *Harmadolás*³ című kötetében számos versben felbukkan például egy tacsókó, aki a lírai beszélőt kíséri (*Boszorkánysziget, Dezső orra*), de szintén fontos tematikus egyezésként említhető a térség történelmi tapasztalatának problémaköre, vagy a múlthoz való hozzáférés és a személyes traumák feldolgozásának lehetséges módjai. A *Holdnak, Arccal* című kötet *Munkaakció* című verse pedig mintha a regény első pár oldalának rövid összefoglalása lenne: „Gyűlik a talicskában az ócskavas, / innen-onnan szedtük, a kutyának se kellett. / Hurcoljuk a telepre a mások avas / világát, magunkéval együtt. Ez lett // abból, amire szavaztunk: turkálhatok / a hulladékban reggeltől estig, mint hangya / a morzsában, hol betűből áll a »vagyok«, / maradványból a történetek magva. // [...]”⁴

A humánium megkérdőjeleződése a háború idején nem újszerű tematikus elem, azonban Orcsik írása kimondottan az ember és az állat közötti viszonyra és annak alakulására koncentrál. Spenót a háború kirobbanása után, amikor a családi ház már bunkerként szolgál a számukra, első kalandozásakor egy kis tacsókóval találkozik, akit el is nevez Snoopynak. Valójában Snoopy az első, aki társaként szegődik a főszereplőhöz, és ő lesz az, aki a szelíd, az ostromállapotban is csak a szabadságot kutató Spenótban is megkérdőjelezi saját emberiességét. Spenót az egyik jelenetben Snoopyval játszik, a fiú négykézlábra ereszkedik, átadva magát a helyzetnek, amiben éppen kutyája zavarja meg, amikor megharapja a kezét. A jelenet érdekessége, hogy Spenót emberi volta nem akkor kérdőjeleződik meg, amikor négykézlábra ereszkedik, hanem akkor, amikor a harapás után nekiesik Snoopynak.

A szereplők közül azonban Anikó az, akit nem csak Spenót, de a többi szereplő is kezdettől fogva állatias jegyekkel ír le: „Egy sudár fa gazdag lombozatából susogást hallottunk. Nő volt, pillanatok alatt leszállt a fáról. Arca maszatos, ruhája szakadt, vörös, hosszú a haja. Lépésről lépésre közeledett felénk. Snoopy morogni kezdett, csitítottam. A lány körbejárt, alaposan végignézett minket. Testszaga nyers volt, de nem bűdös.” (60) Persze mindez azzal is magyarázható lenne, hogy Anikó a háború kitörése után a lehető legtöbb árván maradt állatot egy rendelőbe gyűjtötte, velük élt, és ott gondoskodott róluk, te-

hát viselkedése hasonlatossá vált az állatokéhoz. A lány gyakran úgy is jelenik meg, mint akinek több állati vonása van, mint emberi. Ugyanakkor természetközelsége olykor közhelyes normatív sémákat jelent (nő = természet), amely személyének idealizálásához vezet. Ennek kapcsán említhető, hogy míg az első találkozáskor Spenót tekintetén keresztül az állatias jegyek kerülnek előtérbe, később az azonosulás, az empátia és a gondoskodás jellemzi a lányt saját megszólalásaiban is: „A csimpánz odajött hozzám, míg a szalmán feküdtem, beletúrt a hajamba, tervészett. Utánoztam a hangjukat, de úgy vettem észre, jobban értjük egymást, ha néma maradok.” (119)

Orcsik Roland első regényének minden kísérletezőkedve és izgalmas, a történetvezetést színesítő újításai ellenére is fel lehet róni, hogy a karakterek megalkotása nem erőssége. A korábban említett apa mellett az utolsó náci az, akinek sem szólamával, sem pedig a narratívában betöltött szerepével nem tud mit kezdeni az olvasó. Az utolsó náci olyan, mint egy mesei figura, sőt mint egy fricska, hiszen nem kapcsolódnak hozzá sem a főbb konfliktusok, de még csak humorforrásként sem lehet értelmezni. Bár Orcsiktól nem áll távol az ilyen groteszk karakterek szövegbe applikálása (pl. a *Harmadolás*-kötet *Garfield-ciklusa*) a regényben ez egyáltalán nem működik.

Ugyanakkor még ha nem is elég kidolgozottak olykor a szólamok a *Fantomkommandó*ban, mindenképpen izgalmas felvétele a kötetnek, hogy ha a háború egyéni tapasztalatként nem hozzáférhető, milyen lehetőségei vannak a későbbi, fiatalabb generációknak a múlt feldolgozására, milyen felelősség terheli őket a történelmi emlékezet gondozásában. Továbbá a regény, bár talán kevésbé expliciten, de mindvégig azt a kérdést kerülgeti, hogy hozzáférhető-e a háború egyáltalán mediális közvetítés nélkül. A nyelv médiuma, a nyelvi kettősség, a tévé, a rádió, az újságok hogyan alkotják meg azt a fantom-érzetet, mely valóságként tűnik fel a szereplők számára. Talán itt lehetne megragadni a szöveg tétjét: a médiumok sajátos narratívái miként torzítják a múlthoz való hozzáférésünket. Annak kérdése, hogy mindez mennyire újszerű felvetés, talán nem is olyan fontos, és a *Fantomkommandó* valóban el is feledteti velünk olykor ezeket a kérdéseket, mert a történet és a mesélőkedv megvan, már csak az elbeszélésmód egyenlenségei várnak kiküszöbölésre.

³ ORCSIK Roland: *Harmadolás*, Kalligram, Budapest, 2015.

⁴ Uő.: *Holdnak, Arccal*, 89. Hasonló jelenettel indul a regény is: „Akkoriban sokat csavarogtam. Felszedegtettem a járdáról a szétszórta üveggolyó-szilánkokat, apró fémpénzeket, csavarokat. [...] Tavasszal munkaakciókat szerveztek az iskolánkban. Talicskában hordtuk a limlomot a vaspalotára, amit szerbül sokszor otpadnak hívtunk.” (11–12)

LAPIS József

Közelítések a magányhoz

(Bedecs László: *Egy lehetséges változat. Kritikák, tanulmányok a kortárs magyar költészetről, Parnasszus Könyvek, 2016*)

Bedecs László kritikusai érdemei elvitathatatlanok. Mindenekelőtt azt kell említenünk, hogy sokat és megbízhatóan dolgozik — ez önmagában sem lebecsülendő akkor, amikor lasszóval kell fogni az érthetően író, erőteljes ízléssel, valamint az ízlést megalapozó olvasottsággal és műveltséggel rendelkező, a nagy lözöngöket kerülő, ám a határozott vélemény előadását nem hanyagoló *líra*-kritikust. Bedecs megteszi nekünk azt a szívességet, hogy helyettünk is végigolvassa keresztbe-kasul a kortárs költészetet Bertók Lászlótól Varró Dánielig, Takács Zsuzsától Simon Mártonig, és tudósít minderről, mégpedig úgy, hogy a töltelékbeszéd eszközeitől érzékelhetően ódzkodó stílusban megírt, olvasmányos és szakszerű szemléi egyaránt szolgálnak ajánlásokként (sajátos módon negatív bírálatok is olyanok, hogy nem veszik el a kedvet kötettől, inkább utánajárára biztatják az olvasót), orientációs pontokként (nem csak azt mondja meg, hogy mi izgalmas, mi pedig kevésbé, hanem azt is, hogy miért), tematikus és poétikai leírásokként, a közelmúlt költészettörténetének Ariadnéfonalaként. S ha bármelyik területen téved, ha hibázik, nem érdektelenül teszi.

Az elmúlt nyolc évben két kortárs költészeti tanulmány- és kritikagyűjteményt adott ki: 2009-ben a *Nyelvek a végtelenhez* címűt (Napkút), 2016-ban pedig a Parnasszus Könyvek sorozatban jelent meg az *Egy lehetséges változat*. Recenzióival azóta is folyamatosan találkozunk különféle folyóiratok hasábjain: a kötet megjelenésekor még Szófiából, azóta pedig már Bakuból tartja szemét a honi líra fejleményein. S bár vendégtanári pozíciójából fakadóan is szükséges jó kapcsolatot ápolnia a kortárs írók jelentős részével, Bedecs László kritikáin mindez, mondhatni, nem érződik: az intaktsága nem abból áll, hogy remetei magányban határolódik el az alkotóktól, hanem abból, hogy amikor véleményét formál, a mondandó lényegi részének előadásakor láthatóan túl van a barátságon, s a bírálat vagy dicséret egyenes, a kinyilvánított előfeltevésekből következő megfogalmazása kriti-

kusi hitelességének egyik záloga. Elenyészően csekély rosszhiszeműség fedezhető csak fel némely mellékmondatában.

Ugyanis kritikai észrevételei (néhány, jelen kötetbe föl sem vett kivételt leszámítva) valóban megértésalapúnak látszanak (szemben azzal a típusú bírálattal, amely látványosan az adott kötet logikájára és szándékaira rá nem csatlakozva kér számon dolgokat), logikailag jól beágyazottak, több oldalról körbejártak. Példának okáért, bár a szerzőt „korszakos, nagy költőnek” nevezi, Térey János ritka prózai elcsábulásainak egyikét mégis ekképp kommentálja: „Ezért nem jár dicséret.” (151 — Az már a kortárs kritikus keresztje, hogy levezetése hamar más megvilágításba kerülhet a költő legújabb, *Káli holtak* című izgalmasnak ígérkező regénye által.) Bírálja továbbá Térey egyik szöveztárgyát („buckalakó”) annak kétes értékű, szociálisan érzéketlen aktuális mellékjelentései miatt (egyben nem először nyíltan megjelenítve saját etikai elveit is), ám azonnal két-három ellenérvet is csatol saját ítélete ellen, megmutatva, hogy bár ő ragaszkodna a megfogalmazott belátáshoz, van az éremnek más oldala is (akár nem is egy). Az eset példa Bedecs azon módszerére is, mely szerint bravúrosan szivárogtatja át a dicséretet bírálatba, és vice versa. Balázs Imre József *Fogak nyoma* című kötetéről fogalmazza meg talán a legerősebb mondatokat — a szerző vidra-univerzumáról írja: „a vidra-téma láthatóan identitásmeghatározó elem lett Balázs költészetében, egy olyan szó, mely már messze túlnőtt eredeti jelentésein, és úgyszólván e versvilág brandje, jelképe, csomópontja, sőt a versek egy lehetséges interpretációjának kulcsszava is lett. Ez számomra kicsit meglepő: én nem érzem ezt a szót ennyire teherbírónak, nem látok benne ennyi lehetőséget, ekkora teret. [...] Hiszen most már az a játéktér is kezd kiürülni, mely az első vidrás verseket még érdekessé, újszerűvé, meglepővé tették.” (161–162) A kötet egy másik ciklusának erős méltánylása után (erre még visszatérek) a „buszvezető”-versekről is azt olvassuk, hogy „[a] mítosz csak kínos mítosz tud lenni, a kiválasztott alany ugyanis semmitmondó, átlagos, érdektelen. *Kicsit furcsállom is, hogy ezt Balázs nem látta, vagy csak későn vette észre*”. (166, kiemelés tőlem) Látjuk tehát a módszert: az alaposan (kb. háromnegyed oldalon) megérvelt bírálat a szövegé marad, nem tevődik át a szerzőre, nem lesz ad hominem érv, nem kérdőjelezi meg annak kompetenciáját — sőt, némiképp szellemesen szinte egyszerű félreértésként jelöli meg az egyébként (az érvvezetés felől nézve) gyengébben sikerült ciklust. S ezek után még hozzáteszi, hogy tulajdonképpen ez is tovább gazdagítja Balázs Imre József kötetének tablóyszerű költői vállalkozását — ami valóban így is van. Retorikai igényesség kérdése is, hogy mindez nem viszonylagosításként, a bírálat elkenéseként jelenik meg, hanem — meglátásom szerint — igazságosságra törekvésként; ez jellemzően olyankor jelentkezik, amikor az általánosan magas színvonalú költői teljesítmény igényli az efféle gesztusokat.

Természetesen mindez nem azt jelenti, hogy a Bedecs-féle kritika ne volna kételyekkel illelhető. Tudományos fölvértettségére remekül mutatkozik meg működésében olyankor, amikor

az nem tolakszik előtérbe, hiszen a szemléletet meglapozó elméleti, illetve irodalomtörténeti műveltség az ítéletek és értelmezések stabil háttérét jelentik. Ám a nyíltabb teoretizálás nem áll jól a szövegeinek, egyszerűen nem ebben teljesít hatékonyan — ilyen például a költészet és filozófia viszonyáról szóló eszmefuttatás az egyik Tözsér Árpád-dolgozatban, amelyben internetes szócikkeket megszágyonító sommássággal von össze kontextusokat és vázol föl történeti íveket. Mindebben az az érdekes, hogy a vonatkozó kitérő elhagyásával a Tözsér-költészet lételméleti fogékonyságát elemző írás semmivel sem lett volna kevesebb — kicsit furcsállom is, hogy ezt Bedecs nem látta, vagy csak később vette észre. Ennél jelentősen nagyobb tanulságokkal bír a másik Tözsér-esszé (*Vidékről a városba. Tözsér Árpád példája*) szintén nagyívű áttekintése az „úgynevezett népies költészet” felől induló, majd attól valamelyest eltávolodó, a költői világot más irányokba kiterjesztő művészekről — bár itt is nagy léptékeket fog át (a(z) ahhoz képes viszonylag rövid) gondolatmenet, ám ennek jelzett anekdotikussága, néhány mélyfúrása árnyalja a képet. Továbbá a koncepció végiggondoltságát jelzi, hogy a Tözsér-példát kiegészíti még kettővel (Aczél Géza, Bertók László), majd a kötetben még egyszer fölbukkan a Bertók László–Ágh István–Tözsér Árpád–Buda Ferenc sor: „az azonos háttérrel, hasonló ars poeticával induló költők később hogyan távolodtak el egymástól, hogyan keresték és találták meg saját hangjukat, melyben esetenként már nyoma sincs az első versek forma- és metaforavilágának”. (93) Ehelyütt hasznos megjegyezni, hogy a négy Tözsér-írás a könyv legfontosabb részeinek egyike, hiszen sokáig (a közelmúltban megrendezett konferenciáig) a felvidéki szerző recepcióját nem lehetett túlzóan bőségesnek nevezni, s a *Metafizikus közérzet* című szövegben Bedecs alaposan föl is térképezi, valamint tovább is gondolja e recepció legfontosabb toposzait, a műveltséganyag versbéli szerepétől kezdve („versben is esszéigényű költészet”, 66) a sokat emlegetett közép-európai-ságig („mittenség”-ig).

Főntebb említettem, hogy Balázs Imre József kötetéből a kritikus kiemeli az egyik fejezetet: „Egészen másfajta verseket olvashatunk *A szél meséi Valdemar Daa lányairól* című ciklusban. Az ide tartozó öt verset érzem a kötet legfontosabb, leginkább előremutató részének, ezt az öt verset olvasom a legszívesebben újra.” (164) S persze nem csak az az érdekes, hogy melyik verscsoportot tartja nagyobbra Bedecs (valóban igazán remek költeményekről van szó), hanem a személyes előnyben részesítés indoklását követően a beszédes témamegjelölés: „A reményteli, mégis szomorúságot rejtő, állandóan fenyegetett szerelem ennek az öt versnek a témája. Az üresség, az elhagyatottság, a külső, kiszámíthatatlan hatásoktól való félelem lengi be a szövegeket, melyekben a kisebb nyelvi játékok ellenére is a visszafogottság, a bizonytalan várakozás az uralkodó hangulat.” (164–165) A könyv kritikáit végigolvasva halványul a kijelentéseknek, ítéleteknek, érveknek az adott művekre tartozó egyedi vonatkozása, és kirajzolnak egy olyan mintázatot is, amely mindenekelőtt a kritikus egyéniségének, gondolkodás- és olvasásmódjának, von-

zalmainak, ízléspreferenciáinak lenyomata (s csak óvatosan utalok arra, hogy alighanem a lelkialkatot sem volna tévedés szóba hozni). A „szomorúság” a kötet gyakran előforduló szava, mint ahogyan — hatványozottan — a magány s a halál is az — nem véletlen, hogy ezek a tematikák rendre központi elemként bukkannak föl a kritikusi elbeszélésben, s kivétel nélkül pozitív szövegkörnyezetbe kerülnek. Amikor Bedecs verset olvas, a gyászt és a magányt is olvassa. S bár egyfelől elmondható, hogy a kritika reflektív műfaj, azaz csapásirányait, hangsúlyait, beszédköröit az adott mű határozza meg, azonban mind a recenziált köteteknek, mind az ahhoz forduló szempontoknak a szelekciója nagyobb mintákba rendeződik. A beszédmódra vonatkozóan észrevehető, hogy a visszafogottabb, közvetlenebb, sallangmentesebb, kevésbé nyelvjátékos és metaforikus megszólalásmód nyeri el leginkább a kritikus tetszését. Előbb ezt illusztrálom néhány példával: Takács Zsuzsa költői nyelvének jellemzésekor pozitív előjellel mutatkozik meg az, hogy a versek „egyre inkább levetkőzték azt a hermetikus, titokzatos, metaforikus nyelvet, ami nehezen megközelíthetővé, alig érthetővé tette őket, és a korábbi nyelv egy sokkal nyitottabb, konkrétabb és ezáltal erősebb beszédmódnak adta át a helyét”. (5) Kántor Péter esetében becslendőnek tartja, hogy bizonyos kifejezések „közvetlenséget és mindennapiságot kölcsönöznek a szövegeknek, és épp azt jelzik, hogy a filozófiainak és épp ezért távolinak látszó probléma nagyon is húsba vágó, mindenkit érintő, ráadásul hétköznapi nyelven is megtárgyalható” (14) — ehhez kapcsolódik, hogy Rakovszky Zsuzsa költészetéről írva filozófia és elmélet, valamint élet és gyakorlat nagyon is kétséges (és némiképp banális) módon kerül szembe egymással az irodalmi szövegek tapasztalatának vonatkozásában. Zalán Tibor lírájának fontos jellemzője „a zsigeri indulat”, „az egyenes, nyers, költői pózoktól mentes kifakadás” (134), s Szászi Zoltán esetében is kiemeltté válik, hogy „nem tetszeleg a költő pózaiban”. (144) Az egyébként egyik legjobb írás, a hosszú fölvezetéssel élő Csehy Zoltán-kritika (a nyolcoldalas dolgozat felénél olvassuk azt, hogy: „[úgy] érzem, ez az a kontextus, amelyben az új, *Homokvihar* című kötetet olvasnunk érdemes”, 157) is többek között „a metaforikus költészeteszmény leépítését” hangsúlyozza már az első bekezdésben (153), és (a gondolatiság mellett) a „szikár, sallangoktól mentes költői nyelv” méltánylásával zárul. (160) A példák folytathatóak volnának, s olybá tűnik, hogy Bedecshez közelebb áll a kevésbé artisztikus, a közvetlenség, a letisztultság, a kemény személyesség retorikájával erősebben élő líranyelv, azzal együtt, hogy ez a legkevésbé sem jelenti azt, hogy az ettől eltérő formákat ne volna képes becsléni.

A művekbe szőtt tapasztalatok föltárásakor pedig, mint említettem, előnyt élveznek az olyan tematikák, mint az elmúlás, az öregség, a betegség, a bizonytalanság, a kétség, az egzisztenciális mélység. Nem arról van szó, hogy ezeket a témákat tartaná méltóbbnak a költői kifejezésre, s emiatt az őket megszólaltató műveket értékelné föl, hanem arról, hogy ezekre van inkább szeme, s ezekről van inkább mondandója. A Bedecs-féle keresztmetszet ugyanakkor — a Kukorelly Endre-idézetből ki-

alakított kötet címre utalva — a kortárs líra mezőnyének valóban „egy lehetséges változatát” mutatja meg, azaz a kétségbeesés, a halál, a gyász, a betegség, a társadalmi mélyrétegek helyzete jól érzékelhetően a minőségi költészet vezető gondjaivá és tárgyköreivé váltak. Zalán Tibor verseinek beszélőjéről olvassuk, hogy nála „[a]lligha találunk a mai magyar költészetben szomorúbb, magányosabb és halálra váltabb figurát” (129), s ebben az idézetben — a boldogság–boldogtalanság fogalom-párjával kiegészülve — Bedecs László kulcsszavait találjuk meg. A fiatalabb nemzedékek költészetéből arról a Simon Mártonról ír, akinek *Dalok a magasföldszintről* című kötetében „nagyon mély, szinte vigasztalhatatlan a szomorúság” (181), s Nemes Z. Márió művészetéről szólva azt jegyzi meg, hogy „a versek, érzésem szerint, azt mondják, hogy ezeknek a zavaroknak az alapja az, hogy valójában mindenki egyedül szeretne lenni”. (186) Az „érzésem szerint” betoldás öszinteségét hitelesnek és fontosnak tartom, s valóban úgy tűnik, hogy a szomorúság és a magány Bedecs László számára több kötet kiemelt jelentőségű értelmezőivé válnak. Aczél Géza „verseiben minden a magány felé mutat” (48), illetve nála „csak egyetlen érzés állandó: a magány” (62) — a (*búcsú*)*galoppról* szóló recenzió címe pedig, a József Attila-vers részletét kölcsönvéve, *Nézz a magányba!* lett. Takács Zsuzsa szép kötetéről szóló szép kritikában ezt írja: „a szeretet és a valakihez tartozás végtelenül sebezhetővé és kiszolgáltatottá tesz, az üressé vált kórházi ágy mellett állva pedig csak az iszonyatos magány vár mindenkire” (9); Kántor Péter könyvének pedig egyik tanulsága, hogy „a kötetben tehát minden a halál felől nézve fontos, még az élet tanulása is a halál tanulását jelenti”. (111) Ám az utóbbi analógia meg is fordítható: a halál iskolája az élet iskolája is, s Bedecset legfőképpen az érdekli, hogy miképpen lehet, s érdemes „megtanulni élni” (Kántor Péter); a különböző lírai világok tanúsága szerint „hogyan kéne élni, mit kéne fontosnak tekinteni, mit kéne megőrizni, mire érdemes emlékezni” (116), hogy a Kukorellyről szóló gondolatmenetből idézzek. Beszédes, hogy nagyon hasonlóan végződik két, egymást követő, Tözsér Árpádról szóró írás is: „filozofál, verset ír, de van annyi öniróniája, hogy tudja, se a filozófia, se a költészet által nem megy előrebb a világ” (76); „filozofál, verset ír, de mintha most már azt a tudását is megosztaná velünk, hogy sem a filozófia, sem a költészet nem oldja meg a legsúlyosabb emberi problémát: a halált”. (87) A — talán nem is tudatosított — elmozdulás nyomán úgy tűnik, hogy a világ helyére egyre inkább a halál kerül.

Az említett hasonlóság ugyanakkor minden jelentésséggel mellett is redundanciaként, anyagelrendezési anomáliaként olvasható, s sajnálatos módon nem ez az egyetlen szerkesztési hiányosság a kötetben. Ezúttal sem lehet üdvözlőni a névmutató hiányát, hiszen e munka megspórolása gyengíti a kézikönyvként történő hasznosíthatóságot, pedig mi más lehet egy efféle kritikagyűjtemény funkciója, ha nem az, hogy minél hatékonyabban segítsen eligazodni a jelenkori költészet korpuszában, adjon támpontokat és szempontokat az adott szerzőkhöz, mu-

BEDECS LÁSZLÓ Egy lehetséges változat

*Kritikák, tanulmányok
a kortárs magyar költészetéről*

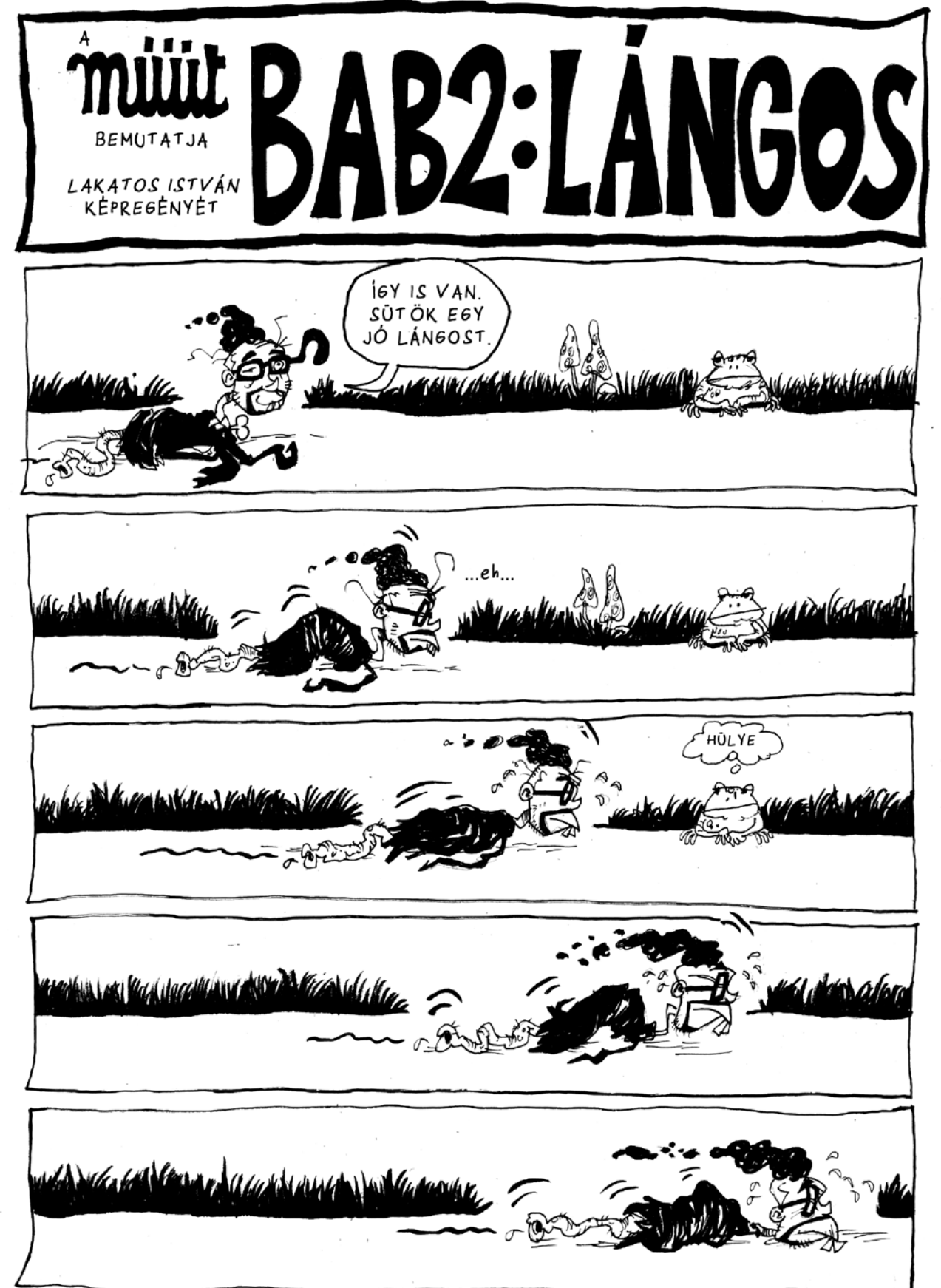


tassa meg a kapcsolódásokat, vezérfonalakat, párbeszédfelületeket? A névmutató nyilvánvalóan segítené ezeket a célokat. Más szempontból lett volna tanulságos, ha megkapjuk az írá sok eredeti megjelenési helyét, de fogadjuk el ezt koncepciózus döntésnek. Az eredeti kontextusból való kiragadás és az önállóan olvashatóság szempontjának azonban ellentmond az, hogy nincsenek eldolgozva a föntihez hasonló átfedések, rétegződések, ismétlések. Kétszer szerepel például Radnóti Sándornak a korábbi Kántor Péter-recenziójára hivatkozó mondat (13, 110), de a kritikusi szótár időnkénti végességére is rámutat az, hogy kísértetiesen hasonló leírást olvasunk két különböző költői életműről: „Németh szívesen, vagy fogalmazunk úgy, nagy élvezettel beszél az ilyen-olyan kinövésekről, a szuvasodó fogakról, a leszakadó bőrdarabkákról, az üvegkeménységű vagy épp fonnyadozó nemi szervekről, a mély sebeket ejteni képes körömről, a hajról, a tüdőről és a minden oldalán véres fejről,

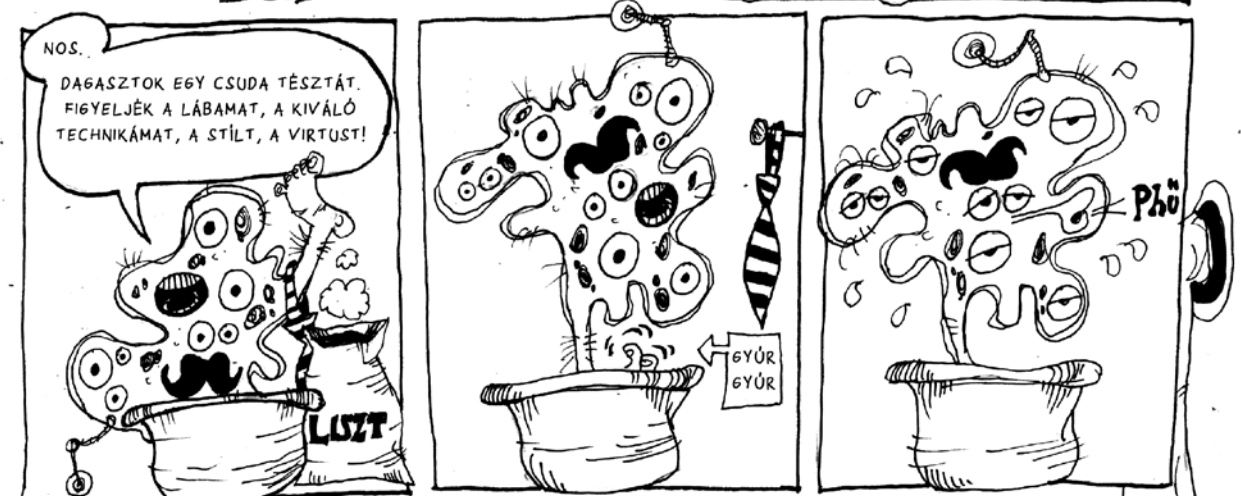
de sokszor említi a test nedveit, a könnycseppeket, az ondót, a nyálat vagy ezek elegyét is, és gyakran látunk egy-egy testrészt önállóan, elszabadulva vagy levágva: kéz, láb, ujjak, fülek, fejek szaladnak, repülnek és beszélnek a legváratlanabb helyeken és pillanatokban.” (177) „Nemes szívesen beszél a kinövésekről, a körömről, a hajról, a fogakról, a nemi szervekről, sőt a daganatokról is, sokszor említi a test nedveit, a könnycseppeket, az ondót, a nyálat, és gyakran jelenít meg egy-egy testrészt hiányként, vagy önállóan, levágva: kéz, láb, ujjak, fülek, fej.” (188) Németh Zoltán és Nemes Z. Márió szubverzív kötetét ismerve nem állíthatjuk, hogy ne volna igaz egyikre vagy másikra az, ami elhangzik, sőt: mindenekelőtt azt jelzi, hogy mennyire egy irányba mutatnak bizonyos kortárs tendenciák és kérdésfeltevések. Bedecs Lászlót ismerve még némi fricskát is beleérthetünk az egyébként találó és pontos jellemzésekbe, ám egy tudatosabb-figyelmesebb szerkesztéssel e hatáseffektusok és önidézetek funkciója egyértelműbbé válhatott volna, s a rokonság ugyanazon szavakkal történő megjelenítése nem mosta volna el a különbözőséget.

Bedecs László mára napjaink egyik legfontosabb lírakritikusává nőtte ki magát, akinek az írásából, könyveiből nemcsak sokat lehet tanulni, ám egyben érdekesítő olvasmányokat is jelentenek: a lehetséges mértékig közérthetőek, informatívak, nem idegen tőlük az irónia és a szellemesség (a Kukorelly-kritikában például az alábbiakat olvassuk: „Kukorelly felismerte, hogy — bocsánat — lehet más a poétika”, 115), s képesek meglepésekkel szolgálni: bár Bedecs ízlése határozott és hosszú szavatosságú, nem válik unalmassá, mert nem kalkulálható pontosan, mire jut majd az adott kötettel kapcsolatban. Hiába dolgozik egyedül otthon (Bulgáriában vagy Azerbajdzsánban), a kritikus mégsem magányos — vele van a könyv. Nem lehet nem komolyan venni.











AJJAJ, EZ AZ UTOLSÓ OLDAL.

MIUTÁN SZÉP NAGYRA KELT A TÉSZA, OLAJOS KÉZZEL SZAGGASS KI BELŐLE EGY ZSÖMLÉNYI DARABOT. FOGD KÉT KÉZBE, ÉS FORGASD ÚGY, AKÁR A KORMÁNYKEREKET. KÖZBEN DOLGOZD KI A TÉSztÁT A KÖZEPÉTŐL A SZÉLE FELÉ. HA MÁR FORRÓ AZ OLAJ, SÜTHETED IS. AZÉRT IS ÉRDEMES OLAJOS KÉZZEL FORMÁZNI A LÁNGOSOKAT, MERT HA LISZTTTEL TENNÉD, AZ HAMAR TÖNKRE TENNÉ AZ OLAJAT.

AKKOR LESZ JÓ A LÁNGOS, HA SÜLÉS KÖZBEN KICSIT FELPÚPOSODIK, FELHÓLYAGZIK. FIGYELJ RÁ, MERT GYORSAN MEGSÜL! HA KÉSZ VAGY, KEND MEG OLAJJAL ÖSSZEKEVERT FOKHAGYMÁVAL, TEJFÖLLEL, ÉS SZÓRJ RÁ RENGETEG SAJTOT. VAGY AMIT AKARSZ. DE INKÁBB SAJTOT. SOKAT. NAGYON SOKAT.

A TÉSZA EGY-KÉT NAPIG ELÁLL A HŰTŐBEN, DE AKÁR LE IS FAGYASZTHATOD. ÉN NEM SZOKTAM, MERT INKÁBB MEGESZEM.

MERT NAGYON FINOM.



HA JÓL SZÁMOLOM, EZ A HETEDIK KÉPREGÉNYEM A MŰVTBÁN.

BÁR EZ AZ UTOLSÓ TALÁN LEHETETT VOLNA JOBB IS.

ÉS EZ AZ UTOLSÓ LAPSZÁM, AMIT KABAI LÓRI SZERKESZTETT.

SZÓVAL...



LÓRI, EZ A TE LÁNGOSOD.

KÖSZÖNÖK
MINDENT.

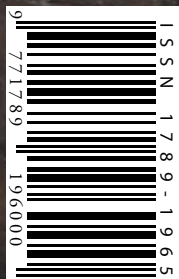




mm



www.muut.hu



ISSN 1789-1965
9 771789 196000



17064

890 Ft

nka