

Krusovszky Dénes (Debrecen, 1982),
költő, író, kritikus.

Korábbi kötetei:

Az összes nevem (versek),
Széphalom Könyvműhely, 2006.

Elromlani milyen (versek),
Kalligram, 2009.

A felesleges part (versek),
Magvető, 2011.

Mindenhol ott vagyok
(gyerekversek),
Magvető, 2013.

A fiúk országa (novellák),
Magvető, 2014.

Kíméletlen szentimentalizmus
(esszék, kritikák),
L'Harmattan, 2014.

Elégiazaj (versek),
Magvető, 2015.

Akik már nem leszünk sosem
(regény),
Magvető, 2018.



műút
könyvek



2500 Ft

HEMINGWAY SZALVÉTÁJA

KRUSOVSZKY DÉNES

KRUSOVSZKY
DÉNES



HEMINGWAY
SZALVÉTÁJA

(ESSZÉK, KRITIKÁK)

„Krusovszky Dénes, mielőtt dicsérne vagy kritizálna, mindeneelőtt kérdez; kortársai közül talán a legjobb kérdező. Kérdései azonban nem retorikai jellegűek; elementárisan érdeklik a lehetséges válaszok. Személyes, eleven írásmódja élőbeszédként hat, mintha egy kávézóban ülnénk, mintha – egy ideális világban – kávé vagy sör mellett irodalomról beszélgetnénk, mintha létkérdésről. Mert számára nyilvánvaló, hogy az. Beszél róla, mintha nem holt, hanem élő anyag lenne, és ettől él is. Sőt, csak ettől, a kérdező olvasótól él. Krusovszky olykor izgatott, néha egyenesen indulatos vagy szenvedélyes, mint aki érintve van: az irodalom által érintett, *touché*, és így mi, az ő olvasói is azok vagyunk. Mindeneelőtt azonban nyitott; nyitott a jelen ajánlataira, és az együttgondolkodásra. Az alkotás és befogadás bonyolult szinkronúszása érdekli, a kontinensek egymásba illeszkedése, mielőtt tektonikusan szétsodródottak volna. Egymás mellé rendelve nézi, látja a magyar- és világirodalmat, a lírát és prózát, kritikát és memoárt úgy, hogy ő, mint kérdező, egyszerre kint is, bent is van. Megrázza az irodalom fáját, és érezzük, ahogy előítéleteink üres héjként a fejünkre hullanak.”

Bán Zsófia

KRUSOVSKY DÉNES
HEMINGWAY SZALVÉTÁJA

Műút-könyvek 043

KRUSOVSKY
DÉNES

HEMINGWAY SZALVÉTÁJA

(ESSZÉK, KRITIKÁK)

műt szépművelés

Miskolc, 2019

© Krusovszky Dénes, 2019

ISSN 2061-4314

ISBN 978-615-5355-32-5

Tartalomjegyzék

Transzrealista, poszt-posztmodern, igazság utáni (Minek nevezzük a kortárs irodalmat?)	9
---	---

BOLDOGTALAN MAGYAR IRODALOM

A mérhetetlen mérése (Arany János szókincse és a költészeti hatás)	17
Nem neki rossz (Erdély Miklós elfelejtett költészetéről)	22
A távozó én (Oravecz Imre: <i>Távozó fá</i>)	27
Árva vigasság (Sziij Ferenc: <i>Agyag és kátrány</i>)	34
Sérülékeny élet(anyag) (Marno János: <i>Hideghullám</i>)	40
Evidencia-lét (Tandori Dezső halála után)	45
Költő és kultusza (Petri Lukács Ádám: <i>Petri 75 Közelítés</i>)	50
Nagyhatalmi ábrándok (A magyar költészet elszigeteltségéről)	56
Kritikus olvasatok (Avagy miről beszélünk, amikor Réz Pál memoárjáról beszélünk?)	61
Memoár helyett (Lengyel Balázs: <i>Két Róma</i>)	66
A régi század (Egy évvel Kertész Imre halála után)	71
Nagyon-nagyon kicsi kritikavita (Online nyilvánosság és irodalomkritika)	76
Boldogtalan magyar irodalom (A hiányzó <i>middlebrow</i> nyomában)	81

STRADIVARI A SIVATAGBAN

Boldog pokol (Megjegyzések James Wright verséhez)	91
Versék a hétköznapoknak (Frank O'Hara költészetéről)	97
Mitikus coming out (Anne Carson: <i>Vörös önéletrajza</i>)	105
Láthatatlan könyvek (A Janus Pannonius-díjasok kötetéről)	112
A rossz közérzet költészete (Eugenio Montale versei)	118
Üres ég alatt (Jichak Katzenelson: <i>Ének a kiirtott zsidó népről</i> – Halasi Zoltán: <i>Út az üres éghez</i>)	121
Rombolás és bánat (W. G. Sebald: <i>Légi háború és irodalom.</i> <i>A rombolás természetrajza</i>)	124
Hentesmunka (John Williams: <i>Butcher's Crossing</i>)	128
Olvasó limbóban (Philip Roth: <i>Isten veled, Columbus</i>)	132
Szülői máz (Jonathan Franzen: <i>Diszkomfortzóna</i>)	136
Torpedó alakú chips (Nathan Hill: <i>Nix</i>)	139
Stradivari a sivatagban (Mathias Énard: <i>Iránytű</i>)	146
Az önmagát író (Karl Ove Knausgård és a befejezhetetlen élet)	150
Híres író menni Oroszország (Karl Ove Knausgård útinaplója)	155
Stockholm-, Szöul-, Budapest-szindróma (Zaklatók és zaklatottak az irodalmi életben)	160
Meghalt a Nobel, éljen a Nobel! (Világjobbítók, könyvtárosok és a nem elitista elit)	165
Instant versek (Rupi Kaur és a közösségi oldalak költészete)	171
Hemingway szalvétája (Prózaformák a digitális korban)	176
Az írások eredeti megjelenési helyei	181

Transzrealista, poszt-posztmodern, igazság utáni

Minek nevezzük a kortárs irodalmat?

Időről időre felmerül a kérdés a legkülönbözőbb helyszíneken, szakmai konferenciáktól vidéki felolvasásokon át a romkocsmák félhomályában lefolytatott magánbeszélgetésekig, hogy mi lehet jelen időnk korstílusa, illetve ha nincs ilyen, miért nincs, és egyáltalán kell-e nekünk ilyesmi. Esetleg, ha a korstílus fogalma túl drabális, akkor mik a főbb tendenciák, és ki lehet-e ezekből olvasni bármit is?

Ha korstílusról beszélünk, mivel benne vagyunk, és nem kívülről nézünk rá, lényegében megválaszolhatatlan ez a kérdés. Másfelől azonban, éppen azért, mert benne vagyunk, valójában megkerülni sem tudjuk. De talán első lépésben érdemes azt végiggondolni, hogy miért is van igényünk az ilyen összefoglaló fogalmakra – merthogy igényünk van rá, azt már önmagában a kérdés létezése is mutatja. Azt hiszem, erre elsősorban az oktatási rendszer jellege lehet a magyarázat, legalábbis, ha a művészetekről, és közelebbről az irodalomról beszélünk. Történelmi értelemben is nagyon hasonló motivációk húzódnak meg a háttérben (jelenlétünk megfoghatóvá tétele, az értelemadás igénye, mely abban nyilvánul meg, hogy egy lineáris narratívába illesztjük a kortárs történéseket, és így tovább). A művészetekről beszélve ugyanakkor ez hamar megkérdőjeleződik, hiszen egy műalkotásnak mégsem az a célja elsősorban, hogy egy fejlődési (már ha fejlődésről lehet egyáltalán beszélni) ívben a maga pozícióját elfoglalja, hanem hogy hatással legyen a befogadójára, így vagy úgy. Egyszóval az a gyanúm, hogy amennyiben az irodalomoktatás kevésbé volna lineáris, és a történelmi időben elfoglalt helyzete (pl. „a kiegyezés irodalma”, „a két háború közti irodalom” vagy „a rendszerváltás utáni irodalom”) helyett inkább esztétikai fogalmakon és jelzőkön keresztül próbálnánk megközelíteni a műveket – egyáltalán a művekről és nem a művek keletkezési idejéről beszélnénk általában –, az az igény sem lenne ennyire általános, hogy korstílusokban gondoljuk el az irodalom mozgását (haladást mégse írjunk inkább).

Sokszor tűnhet úgy, hogy a korstílus (megnevezhetőségének) hiánya a művek befogadását vagy értelmezését is akadályozhatja. De ez is elsősorban inkább a belénk nevelt olvasói önbizalomhiány jele, mint valós probléma. Mivel úgy tanultuk, ahhoz, hogy megértsünk, sőt, jól értsünk egy irodalmi művet, ismernünk kell a szerző életrajzát, a mű keletkezési körülményeit, a történelmi-társadalmi kontextust, és ha még a szerző szerelmi életére is rálátunk, az hab a tortán; tehát mivel minden ilyen körülményre rá lettünk nevelve, ha egy levegőben lógó (értsd: kortárs) mű kerül a kezünkbe, rögtön légszomjunk támad. Az irodalomtudomány mindezzel foglalkozott már számtalanszor, és megvannak rá a maga kifinomult válaszai is, de ha nem tudományos értelemben közelítjük meg a kérdést, hanem a hétköznapi olvasói stratégiákra tekintve, azt látjuk, hogy a helyzet nagyrészt változatlan. De miért is változott volna, ha az oktatás általában ugyanúgy közelít a kérdéshez, mint száz éve?

Az osztályozás (mármint az egyes műalkotások ide-oda történő besorolásának) kényszere, ami elvileg segíteni lenne hivatott a művek megközelíthetőségét, sokszor kontraproduktív módon hat tehát, abban akadályoz épp, ami a befogadás lényege lehetne, vagyis a felszabadult olvasásban. Mindezzel mégsem azt akarom mondani, hogy felesleges a műveket összekötő (vagy épp elválasztó) általánosabb tendenciák mibenlétén törni a fejünket, épp csak azt akartam jelezni, hogy talán mégsem ez a legfontosabb kérdés egy autonóm művel történő első találkozásunkkor.

Ám most már, ha így felvezetem, nyilván nem lehet megkerülni, hogy mondjak is valamit a dolgok pillanatnyi állásáról. Hát tessék: korstílus nincs, eleve már maga a fogalom is végtelenül korszerűtlennek tűnik, és legfeljebb történeti értelemben használható (bár úgy is meglehetősen leegyszerűsítő). Ami van, az egy csomó egymásra épülő vagy egymással szemben álló tendencia, stílusirányzat, iskola és divat. Érthető, ha olvasók sokasága érzi magát elveszettnek közöttük, és még az is érthető, ha ez a stílus-kavalkád azt az érzést kelti a befogadók széles körében, hogy ma már „bármilyen irodalomnak számít”, „képtelenség megmondani, mi a jó, mi a rossz”, „bárki írónak hívhatja magát”, és egyéb negatív közhelyek fogalmazódnak meg.

Kicsit úgy van ez, mint a demokratikus értelemben vett személyes szabadsággal: ha az egyén nincs hozzászokva, és hirtelen úgy érzi, túl sok van belőle, tériszonya támad. Ha az irodalom túl sokféle, ha egymással

ellentétes jelenségek is irodalomként tudnak egymás mellett létezni, ha nincsenek előreadott, jól belátható keretek, csak a végtelen – és éppen ezért meddőnek tűnő – diskurzus, az inkább tűnik fenyegető káoszknak, mint a határok lebomlásából fakadó termékeny állapotnak.

A *The Times* irodalmi mellékletében 2017 júniusában megjelent *Postmodernism is dead. What comes next?*¹ című cikkében Alison Gibbons a posztmodern utáni lehetséges irányokat igyekszik számba venni. Ebből (nem csak az ő cikkéből persze, hanem abból az elterjedt kiindulási helyzetből, hogy a posztmodernnek vége), ha más nem is, annyi biztosan kiviláglik, hogy amennyire megfoghatatlan volt, hogy mégis mi az a posztmodern, most, hogy úgy tűnik, vége, mégis az utolsó viszonyítási pontként áll előttünk. Ez önmagában is elég jellegzetes szituációnak tűnik, de most nézzük valóban, hogy mi jön utána. Gibbons másokra hivatkozva azt mondja, hogy a posztmodern végpontját a berlini fal leomlása, a szeptember 11-i merénylet, a terror elleni háborúk, a gazdasági válság és az azt követő lázadások körvonalazta nagyobb mozgás, vagyis a hagyományos értelemben vett nyugati kapitalizmus válsága rajzolta körül – történelmi értelemben. Ez rendben is van, bár ez egyik sem irodalmi esemény, ráadásul mintha túl széles időszakot, túlságosan széttartó tendenciákat igyekezne könnyű kézzel összefogni. Emellett kihagyja a digitális korszak kiteljesedését mint lényeges mediális váltást, illetve a klímaváltozás diskurzusából kibomló általános válságélményt. De hát annyi mindent fel lehetne sorolni, ha tényleg azzal akarunk tovább kísérletezni, hogy történelmi fogalmakkal magyarazzunk irodalmi tendenciákat.

Inkább engedjük el ezt egy pillanatra, és nézzük, hogy az irodalom belső tendenciái mit mutatnak. Az elmúlt tizenöt-húsz évben mintha a posztmodern jelenségként felfogott játékosság, nyelvkritikus elbeszélői attitűd és mediális értelemben vett szerzői én után erősen visszatért volna az autobiografikusság, a társadalmi történésekre való érzékenység, a történeti szemléletmód, és a nyelv leíró erejébe vetett hit. Az autobiografikus próza jelentős teljesítményei – Karl Ove Knausgård regényfolyama, a fiatal francia Édouard Louis önéletrajzi regényei, Celeste Ng könyvei, vagy a magyar

¹ Alison GIBBONS: *Postmodernism is dead. What comes next?*, The Times Literary Supplement, 2017. június 12.; elérhető: <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/postmodernism-dead-comes-next/>.

irodalomban például Nádas Péter memoár-prózája – nem nélkülözik a nyelvi megformálás fikcionalizáló hatásának posztmodern tapasztalatát, de nem is állítják már, hogy ne lenne a regénybeli Knausgård, Nádas Péter vagy Eddy azonos a mű szerzőjeként feltüntetett valós személlyel. És akkor nyugodtan e vonulat mellé állíthatjuk a 2015-ös Nobel-díjas Svetlana Alekszijejevics riportprózáját, ahol a tényirodalom vesz föl szépirodalmi igényű megfogalmazást és szerkesztettséget.

Hasonló tendenciának tűnik a megegyezésem valóság (consensual truth) és a fiktív, sokszor a fantasztikumba hajló elemek keverése, amit Rudy Rucker 1983-as esszéje (*A Transrealist Manifesto*²) nyomán transzrealistának szokás nevezni. Rucker a minőségi tudományos-fantasztikus irodalomra használta a fogalmat, illetve annak érdekében dolgozta ki, de harminc évvel később a kortárs irodalomnak egy egészen széles vonulata vonatkoztatja már a kritika, annál is inkább, mert a kevert műfajú próza teljesen megszokottá vált idő közben. Olyan művek tartoznak ide, mint mondjuk Margaret Atwood újrafelfedezett disztópikus regényei, David Foster Wallace, Roberto Bolaño és Don DeLillo művei, vagy a friss kortársak közül például Ben Lerner sokat elemzett *10:04-e*, valamint a már magyarul is olvasható Colson Whitehead-regény, *A föld alatti vasút*. De hasonlóképpen keveri a történelmi eseményeket fiktív, misztikus elemekkel a legutóbbi Man Booker-díjas *Lincoln in the Bardo* is George Saunderstól. Ha pedig magyar példa kell, Dragomán György *Máglyája* vagy Horváth Viktor *Tankomja* juthat eszünkbe.

És akkor csak a prózáról beszélünk, a költészet még ingoványosabb terület, arról nem is szólva, hogy nincs olyan nemzetközi fluktuáció benne (hiszen jóval nehezebb fordítani, kiadni, egyszóval közvetíteni), mint a prózában. Alison Gibbons idézett cikke a kortárs kontextus egyik legkézenfekvőbb jelzőjének az „igazság utáni” látja, amelyben éppen az „utániség” erősíti fel az „igazság” iránti igényt. Az igazság és a valóság (realitás) kerül tehát az új irodalom vizsgálódásainak homlokterébe. A posztmodern a valósággal való leszámolásban tűnt érdekeltnek, a valóság utáni irodalom a valóság újrafelfedezésébe, komolyan vételébe, és vizsgálataiba látszik nagyobb energiát fektetni (bizonyos fajta elkeseredéssel, ezt is

² Rudy RUCKER: *A Transrealist Manifesto* = *The Bulletin of the Science Fiction Writers of America*, #82, Winter, 1983; elérhető: <http://www.rudyrucker.com/pdf/transrealistmanifesto.pdf>.

hozzá lehet talán tenni). Mindezt kiáltványszerűen fogalmazta meg David Shields 2010-es kollázs-esszé-kötetében, az árulkodó című *Reality Hunger: A Manifesto*ban.³

Van tehát autobiografikusság, társadalmi elkötelezettség, fiktív és fantasztikus elemek keverése, erős valóságigény, politikum és leíró nyelv. Nem könnyű mindezt egyben látni, de nem is lehetetlen. És ha arra van igény, ebben biztosak lehetünk, előbb-utóbb lesz neki valamilyen neve is.

3 David SHIELDS: *Reality Hunger: A Manifesto*, Knopf, Vintage, New York, 2010.

BOLDOGTALAN MAGYAR IRODALOM

A mérhetetlen mérése

Arany János szókincse és a költészeti hatás

Van valami irritáló az irodalomban és általában a művészetekben. Pontosabban sok minden lehet bennük irritáló, akár termékeny, akár terméketlen módon, ami azonban egészen biztosan gyakori émelygést okoz befogadói oldalon, az a teljesítmény, a hatás mérhetetlensége. Régi siráma ez az olvasói közösségeknek: egyszerűen nincsen egy általánosan használható mércerendszer a kezünkben, amellyel meg tudnánk állapítani egy könyvről, hogy jó-e vagy sem. Ha költészetről beszélünk, még lehetetlenebb a helyzet: képtelenség megmondani, hogy *általában* mitől jó egy vers, de ha nem általánosságban próbálkozunk, hanem egy egyedi szöveggel, akkor sem vagyunk sokkal könnyebb helyzetben.

A popkultúrában ábrázolt költészet-értelmezési probléma ikonikus pillanata volt, amikor a *Holt költők társasága* című filmben a Robin Williams alakította irodalomtanár arra buzdította diákjait, hogy tépiék ki, semmisítsék meg a tankönyvükben szereplő úgynevezett Pritchard-skálát. A háttérben megszólalt valami lelkesítő zene is, a srácok téptek, a tanár büszkén somolygott, Pritchard szakadt helyére meg mi került; valami impresszionisztikus-romantikus beleérző líraértelmezési elv, *carpe diem*, satöbbi. Ha magáról az olvasásról beszélünk, feltétlenül üdvözlendő ez a tépés, kamaszok számára kifejezetten ajánlott technika ma is; a kérdés ugyanakkor kérdés marad: mi áll az irodalmi hatás hátterében?

A mérhetetlen teljesítmény és a megmagyarázhatatlan hatás kifejezetten rémisztő. A sport világos szabályaival gyökeresen ellentétes, inkább a kábítószeres kínálta élményhez van köze: mintha kívülről néznénk magunkat, érzékileg felfogva, mi történik, de intellektuálisan abszolút tanács-talanul. Utólag persze így-úgy igyekszünk magyarázni, mit éltünk át, de a maga konkrétságában nem vagyunk képesek megragadni a hatás mibenlétét. Miért küzdök a könnyeimmel, miért rándul görcsbe a gyomrom, miért romlik el, vagy épp ellenkezőleg, javul meg a kedvem néhány sornyi

szövegecske olvasásától, egyáltalán, mi történik velem ilyenkor? Mondhatjuk, hogy a kritikusok hivatottak kifejezni helyettünk mindazt, amit mi nem tudunk megmagyarázni, de hát mi van, ha olyat mond egy kritikus, amivel nem értünk egyet, ha velünk más történt, mint amit ő leírt? Nem hiszünk nekik, nem bízunk bennük, sőt, azt gondoljuk, hogy az irodalmi élmény elrontói ők, akik parazitaként rászívják magukat a művekre, és úgy okoskodnak.

Kell, hogy legyenek objektív módon megragadható jelei és jellemzői az irodalmi nagyságnak, halljuk és mondjuk az igényt nap mint nap, és mivel ennek az akaratnak az intenzitása nem látszik csökkenni, valamilyen módon az igény ki is termeli a maga magyarázatait. Amik persze olyanok, amilyenek.

A napokban ért véget az úgynevezett Arany-év, tehát az Arany János születésének 200. évfordulóját megünnepelni hivatott rendezvénysorozat, amely rengeteg nagyszerű programból, és nem kevés blódliből állt össze (ahogy ilyenkor lenni szokott, ha már benne volt valamiben az „arany” szó, jött rá a pályázati pénz). Persze ahhoz képest, hogy Németh Szilárd volt az évad egyik fővédnöke, nem is sikerült rosszul az egész, bár például a kíméletlenül átszellemülő Kovács Ákos Arany-magánszámát így is jó idő lesz, mire ki bírjuk heverni. De nem erről akartam beszélni, hanem hogy az emlékév tanulságait levonni igyekvő egyik rádiós beszélgetésben hangzott el többször is Arany nagysága mellett az az érv, hogy ő a legnagyobb szókincsű „költőnk”. Azért hangzott el rövid időn belül többször is, mert a műsorvezető ez irányú felvetésére elsőre és talán másodikra sem reagáltak a meghívott irodalmárok, így szerencsétlen konferansziének harmadszor is neki kellett futnia.

Arról van szó tehát, hogy az irodalmár vendégek hosszas elemzése Arany irodalmi teljesítményét és jelentőségét illetően nem volt elég, kellett valami kézzelfoghatóbb bizonyíték is arra, miért nagy költő az ünnepeelt. Valami, amit mindenki ért, mint, mondjuk, három olimpiai arany, négy Guinness Rekord, a valaha készített legnagyobb lángos, leghosszabb hot-dog. Hát tessék: ő írta le a legtöbb szót. Ez ugyanakkor nem egy friss probléma, más szerzőkkel már évtizedek óta megy a hasonló érvelés (és nem magyar jelenségről van szó csupán, félreértés ne essék, más irodalmakban is elő-előjön a mennyiségi érv), Petőfi, Jókai, Zrínyi, sőt Radnóti és mások szavai is megszámoztattak már. Régebben ez egy nagyon komoly

melő volt, tényleg végig kellett nyalni a könyveket, ma már segít a számítástechnika is, ha kell, de a régi iskola is működik mellette azért.

2015-ben az Origo Techbázisa írta meg, hogy megvan a bizonyíték: Arany a legnagyobb szókincsű magyar költő.¹ Mester Tamás adatelemző, a cikk szerzője a big data-technológiát segítségül hívva készített részletes elemzést különböző magyar költői életművekről. Betáplálták Aranyt, Petőfit, Vörösmartyt, Adyt, Babitsot és József Attilát a gépbe, az pedig kidobta, hogy a rekorder Arany 287 425 szót írt le lírikusi életművében, ebből 59 697 volt egyedi szó, egyedi szótó pedig nagyjából 16 000, ez pedig 20,77%-os arányt jelent a leírt és az egyedi szavak használatában. Petőfi ehhez képest 154 721 szót írt le, amiből 32 855 volt egyedi és nagyjából 9600 az egyedi szótó, vagyis ő kicsit jobb arányban (21,23%) dolgozott. Ha csak a százalékos teljesítményt nézzük, ugyanakkor József Attila a befutó, nála 31,26% az egyedi és a leírt szavak aránya.

De mi következik mindebből a költészet értelmezésére/értelmezhetőségére nézve? Az a gyanúm, hogy semmi.

Most a bicentenárium tiszteletére megjelent három vaskos kötetben (869, 964 és 1177 oldalon) *Arany János költői nyelvének szótára* Beke József gyűjtésében. Beke, akiről a Balázs Géza által jegyzett előszóból megtudjuk, hogy „Nagykőrösön Arany János-kultuszban nevelkedett”,² már tapasztalt szótárszerző: összeállított korábban *Bánk bán*-szótárát (2882 címszó), *Zrínyi*-szótárát (6882 címszó) és *Radnóti*-szótárát is (5153 címszó). Az Arany-szótár, amely tehát csak a lírikusi életművet gyűjtötte fel, 22 423 szócikket tartalmaz, vagyis Beke analóg technikával ennyit szedett össze a verses munkákból, ami a Mester Tamás féle 59 697 szóhoz viszonyítva reálisnak is tűnik, mert a Mester-féle mérés a verses műveken kívül a többi (cikkek, naplók, levelek etcetera) is számba vette. Beke nyolc évig dolgozott, a big data, gondolom, öt nanoszekundumig, amiből szintén nem következik semmi. Tegyük hozzá, Beke szócikkeket írt idézetekkel és magyarázatokkal (ez indokolja a terjedelmet), a Mester-féle mérés ehhez képest pusztán számszerűsítette a költői oeuvre-t.

¹ MESTER Tamás: *Legenda bizonyítva: megszámloltuk Arany szavait*, Origo, 2015. március 30.; elérhető: <https://www.origo.hu/techbazis/20150329-legenda-bizonyitva-raengedtuk-a-szupertechnologia-t-a-verses-kotetekre.html>.

² Vö. BALÁZS Géza: *Arany János szókincese, költői szótára*, E-nyelv, 2017. február 28.; elérhető: <https://e-nyelvmagazin.hu/2017/02/28/arany-janos-szokincse-koltoi-szotara/>.

Balázs, aki szerzőként korábban a Jókai-szótár összeállításában maga is részt vett, említett előszavában azt írja: „Ameddig nem született meg a Petőfi-szótár, fogalmunk sem volt, hogy Petőfi Sándor költői-írói életművében hány szót használt. A négykötetes szótár megszületett (szerk.: J. Soltesz Katalin, Szabó Dénes, Wacha Imre, Gáldi László, 1973–1987), s azóta tudjuk, pontosan: 22.719 szót.”

Rendben, tehát akiknek álmatlan éjszakáik lettek volna, mert nem tudták, hogy Petőfinek pontosan mekkora volt a felhasznált szóincse, azok 1987 óta jól alhatnak, mert itt van, feketén fehéren: huszonkétezer-hétszáztizentkilenc. Akik Arany miatt forgolódtak pislogva éjszakánként, végre szintén elnyugodhatnak: huszonkétezer-négyszázhuszonhárom. Majdnem ugyanannyi, de ne dőljünk be, Petőfitől ez a teljes életműre vonatkozik, Aranytól, még egyszer mondom, csak a versekre; vagyis Arany Petőfire is köröket ver, ergo tényleg ő a legnagyobb király. Tegyük hozzá rögtön, a *király* Arany nyolcadik legtöbbet használt szava (748 előfordulással) – Beke ugyanis gyakorisági listákat is mellékel a könyvében.

„Azt mondják, a költő megnevező. Igaz. Ebből az következne, hogy a szóincse és a megnevezés ténye szorosan összefügg. Minél nagyobb szóincse, annál több megnevezési lehetőség, annál nagyobb költő. Nem egészen így van. A tudomány is megnevez, méghozzá pontosan. Azt mondja például: alifás halogénvegyületek. Vagy azt mondja: odvas keltike. Vagy azt mondja: parerga és paralipomena. De valahogy a versben mégsem erről van szó. A szóincse ajánlatos, de nem döntő költői tulajdonság. Úgy látszik, a versben nem megismertetni kell, hanem ráismertetni.”³

Ezt már Nemes Nagy Ágnes írta *Szó és szótlanság* című könyvében, amelynek idecitolásával véletlenül sem abbéli véleményemet akarom alátámasztani, hogy Arany ne lenne nagyon-nagy költő, mint hogy azt gondolom, nagyon is az. Inkább csak azt szeretném Nemes Nagy szavain keresztül még egyszer aláhúzni, hogy a költészet hatása független mindenféle objektíven mérhető adattól. Ha pusztán a megnevezés lenne a kulcs, valóban a tudomány nyelve lenne a leggazdagabb, s ezt nem csak Nemes Nagy, de Esterházy is így gondolja: „mi legyen a szakszókkal, hisz a biológia minden élőlényt meg tud nevezni, és az van vagy hatmillió”.⁴ Nemigen

3 NEMES NAGY Ágnes: *Megnevezés = Uő: Szó és szótlanság*, Magvető, Budapest, 1989, 536.

4 ESTERHÁZY Péter: „*Kelj föl, te szemét, itt a kibontakozás...*” = Uő: *Az elefáncsonttoronyból*, Magvető, Budapest, 1991, 56.

kell bizonygatni, hogy a száraznak elkönyvelt szaknyelv és a gazdagnak gondolt költői nyelv viszonyában milyen alapvető módon cáfolódik meg a mennyiségi mutató komolyan vehetősége.

Amikor tehát a rádiós műsorvezető harmadszorra is elmondta, hogy Arany szókincse a legnagyobb, irodalmár vendégei azért hallgattak el zavartan néhány másodpercre, mert ennek vajmi kevés köze van Arany jelentőségéhez. Nem véletlen talán az sem, hogy a szerzői szótárak összeállítói között elvétve sem találunk irodalmárokat. Egyszerűen nincsen az irodalmi életműre vonatkozatható relevanciája annak, hogy pontosan hány szót használt egy-egy szerző, és abból hány volt szótő-előfordulás, illetve milyen volt az arány az összes leírt szó és az egyedi szóhasználatok között. Attól még, hogy megszámolom az *Őszikék* szavait, nem fogok megtudni semmit az elmúlásról, hogy ilyen bornírtan összegezzem a mondandómat.

Mindezzel együtt is azt gondolom, hogy nem felesleges egészen az Arany-szótár kiadása, sőt, valószínűleg egy magára valamit is adó kultúrában kell, hogy helye legyen az ilyen jellegű munkáknak. Csak ne felejtjük el, miközben önfeledten hivatkozunk az általuk feltárt mennyiségi adatokra, hogy ezek az égedta világon semmit sem mondanak el az adott életmű jelentőségéről; így a költészet-olvasás okozta irritációkra sem jelenthetnek hatékony gyógyírt (szerencsére). A viszketés, ha tovább olvasunk, előbb-utóbb újult erővel vissza fog térni.

Nem neki rossz

Erdély Miklós elfelejtett költészetéről

Amikor harminc évvel ezelőtt, 1986-ban, elhunyt a költő, akcióművész, festő, filmkészítő Erdély Miklós, a magyar neoavantgárd emblematikus alakja, úgy zárult le egy művészettörténeti korszak, hogy tulajdonképpen nem is akadt lehetősége arra, hogy valójában kibontakozzon. Erdély első önálló gyűjteményes kiállítására is épp abban az évben kerülhetett sor az Óbuda Galériában, de ő maga ennek a megnyitóján súlyosbodó betegsége miatt már nem vehetett részt. Ahhoz pedig, hogy az 1974-ben Párizsban kiadott *Kollapszus orv.*-ot követően szépirodalmi munkái itthon is megjelenhessenek, újabb öt évre, na meg a rendszerváltásra volt szükség. Az irodalmi környezet mindeközben alaposan megváltozott, a prózafordulat a líráról, a posztmodern előretörése az avantgárd hagyományról terelte el nagyrészt a figyelmet. Erdély szövegei, mondhatni, úrbe érkeztek, így az *Idő-mőbiusz* címmel 1991-ben kiadott dupla kötet nem is váltott ki katartikus figyelmet. Annak ellenére, hogy egy szűk réteg számára a mai napig kultikus jelentőségű Erdély költői munkássága, a huszadik század második felének kanonikus névsorolvasásaiból továbbra is rendre kimarad. Halálának harmincadik, az *Idő-mőbiusz* kiadásának huszonötödik évfordulóját az idén éppúgy nem kísérték megemlékezések (hacsak nem számítjuk ide az egyetlen, igaz, üdítő kivételként megjelent tanulmánykötetet Müllner Andrásról¹), mint két évvel ezelőtt a *Kollapszus orv.* megjelenésének negyvenedik jubileumát. De hiányzik-e ma még – kérdezhetjük mindezek után – a költő Erdély valakinek, s ha igen, kinek és miért?

Habár egy generációval, tíz-tizenöt évvel idősebb volt, mint a hatvanas évek végének és a hetvenes évek elejének új magyar lírájával előlépő triumvirátus, Tandori Dezső, Petri György és Oravecz Imre, mégiscsak hozzájuk volt több köze, mint mondjuk a *Versben bujdosó*t író Nagy Lászlóhoz

¹ MÜLLNER András: *Tükör a sötétséghez. Erdély Miklós kollapszus orv. című kötetéről*, Ráció, Budapest, 2016.

vagy *A megváltó aranykardot* kiadó Juhász Ferenchez. A *Héj* Oravectől 1973-ban jelent meg, s a celani lírából inspirálódó lecsupasztatott versnyelve nem lett volna idegen az egy évvel később kiadott *Kollapszus orv.* versvilágától, mint ahogy Petri 1974-es *Körülrít zuhanásának* keserű ironiája is kapcsolható lett volna hozzá, ha ezek a szövegek valaha is egy térbe kerülnek. Egyedül Tandori legendás sárga kötete, a '73-ban megjelent *Egy talált tárgy megtisztítása* állítható oda végső soron a magyar irodalom kanonizált művei közül Erdély könyve mellé, hiszen egyfelől a líra nyelvéhez való viszonyuk és a vele végrehajtott kísérleteik látványosan összekötik őket, másfelől a két szerző gyakorlatilag is megjelent ugyanabban a térben, s egymásra tett hatásuknak maradt írásbeli nyoma, ha nem is sok.

Mindezt azért érdemes talán jelezni, hogy lássuk, egy éppen átalakuló félben lévő költészeti játéktér szélén bukkant fel Erdély a maga lírai ajánlatával, s úgy maradt javarészt visszhangtalan, hogy közben az övéhez hasonló poétikák jóval sikeresebben tudták definiálni a saját pozícióikat; ami még Petrre is igaz, hiszen a második nyilvánosságba ő is majd csak harmadik kötetével, az *Örökhétfővel* lép át, már ismert és elismert szerzőként. Persze lehetne sorolni még, hogy ki mindenki kísérletezett hasonló poétikával azokban az években, és nem is lenne terméketlen ma összeolvasni Tolnai Ottó vagy a *Kormányeltörésbent* író Domonkos István szövegeit Erdély *kategorikus költészetével*, csak hát az az igazság, hogy az ő műveikkel sem került egy porondra a *Kollapszus orv.*, többek között azért, mert a szerző maga nem, csak a kötete volt határon túli.

A '70-es évek elején Erdély megpróbált kiadót találni Magyarországon a verseinek, de hamar nyilvánvalóvá válhatott számára, hogy nem járhat sikerrel, mert '74-ben, a párizsi Magyar Műhelytől kapott Kassák-díjára hivatkozva, és az elutasító levelekkel felszerelve – amint erről később Nagy Pál beszámolt – bement a Szerzői Jogvédő Hivatalba, hogy a külföldi kiadás körülményeit tisztázza. Elővigyázatossága nem volt véletlen, Weöres kínos *Tűzkút*-ügye lebeghetett a szeme előtt. Tíz évvel korábban ugyanis szintén a Magyar Műhely kiadásában jelent meg Weöres elutasított kötete, amire a hivatalos hazai kultúrpolitika azzal reagált, hogy gyorsan itthon is kiadták a könyvet, Weörest pedig cserébe rávették, hogy nyilatkozzon a következőképpen: „Meglepetéssel és döbbenéssel értesültem, hogy a párizsi és hollandiai írók társasága, a Magyar Műhely kiadta új verseim gyűjteményét anélkül, hogy szerződést kötöttünk volna.” A Weöres

nyilatkozatát felidéző Lengyel Balázs mindehhez annyit fűz hozzá: „szó sem volt igaz ebből”.²

A *Kollapszus orv.*, Erdély Miklós életében egyedülként megjelent szépirodalmi munkája tehát Párizsban látott napvilágot. Vagyis ezt a lírát a hazai irodalmi közeg céhes működése nem csak annyiban távolíthatta el magától, hogy szerzőjét soha nem ismerte el költőnek, legfeljebb verskedvelő festőnek (amivel rögtön egyik közeli barátja, a szintén verseket is író Kondor Béla mellé „száműzte”), de egészen konkrétan fizikailag is kívül helyezte a korpuszt a pályán. Ilyen körülmények között nyilvánvalóan érdemi recepciója sem igen lehetett a szövegeknek, amit egyebek mellett talán az is mutat, hogy az egyik (ha nem a leg-, és egyetlen) alapvetően fontos róla szóló kortárs reflexió, Tábor Ádám ’77-re datált esszéje (*Váratlan! Kérdés!*) is csak 1983-ban jelenhetett meg, s akkor is, a kötethez hasonlóan, Párizsban.³ És itt talán érdemes két gyakran hangoztatott félreértést tisztázni: egyfelől azt, hogy a magyar irodalomnak az a hagyománya, mely szerint az avantgárd mindig külföldön történt (Kassák idején elsősorban Bécsben, a neoavantgárd idején Párizsban), nem annyira az avantgárd mozgalmakról mond el valamit, hanem a magyar irodalmi és kulturális tér nyitottságáról. Másfelől pedig az a jelenség, hogy az avantgárd mindig fél- vagy teljes illegalitásban működött Magyarországon, mintegy a „föld alá húzódva”, szűk körben, „befelé fordulva”, megint csak nem az irányzat immanens tulajdonságaiból (hiszen az avantgárd művészeti koncepció lényeges eleme minden körülmények között a kommunikáció, akár provokációként vagy irritációként is értjük azt), hanem mozgásterének korlátozott voltából következik. Legfeljebb megpróbáltak élni a felszín alatti lehetőségekkel, hiszen más esélyük nem volt. Erdély céhen kívüliségének húsba vágóan éles példázata Pilinszkyvel való kapcsolata: barátságuk hosszan tartó és szoros volt, miközben Pilinszky Erdélyt mint költőt mindvégig dilettánsnak tartotta.

Mindezt azért érdemes fejben tartani, mert az Erdély lírájával való találkozás ma is, vagy ma még inkább képes revelatív hatást gyakorolni az olvasóra. Ez az önmagát kategorikusnak („nem a nyelv szintjén, hanem

² LENGYEL Balázs: *Megjegyzések a nemzeti irodalom és a globalizáció kérdéséhez*, Liget, 2002/11, 80–88.

³ Később Tábor válogatott esszéi közt vált hozzáférhetővé. (TÁBOR Ádám: *A váratlan kultúra*, Balassi Kiadó, Budapest, 1997.)

kijelentések szintjén nyilvánul meg” – így a szerző) és „önösszeszerelőnek” nevező költészet csúcsteljesítményeivel (a teljesség igénye nélkül: *Miserere orv.*, *Baal-Sém Tov homloka a zsámolyon*, *Antiszempont*, *Fényismeret*, *Metán*, *Ásványgyapot*) még mindig érvényes, és izgalmas ajánlatokkal áll előttünk azt illetően, hogy mi a vers, mi lehet, milyen hatással bírhat az olvasójára vagy hallgatójára, hogyan nyitható ki a szöveg az akció és a gondolat irányába, és a többi. Csupa olyan problémát érint ez a líra, amit a magyar költészet sem elméleti-kritikai, sem gyakorlati szinten nem járt körbe eléggé – többek között, mivel Erdély-ajánlatára nem volt füle, s a Tandori-féle versfordulat nem túl reflektált kanonizálásával egyszersmind lezártnak és befejezettnek ítélte ezt az egész kérdéskört. Félelmetes belegondolni, hogy Pilinszky például nem vette észre (vagy legalábbis komolyan biztosan nem), hogy a *Kollapszus orv.* a maga jelentéskioltó és önfelszámoló gyakorlatain keresztül nagyszabású kísérlet a holokauszt-tapasztalat, illetve a poszt-holokauszt-szituáció nyelvi megragadására. Azt, hogy a *Váratlan kantáta* című prózavers nyitó sorai 1959-ben már milyen tisztán fogalmaznak: „Mint madarak, melyeket röptükben kitémtek, s azóta ott lógnak az égen, oly mozdulatlan az elhunytak emléke, oly unalmasan megszokhatatlan, nevetségesen fennkölt.”⁴ Az esztétizáló magyar líra (s Pilinszky maga is mint igen jelentős esztétizáló lírikus) egyszerűen süket volt, és nagyrészt még mindig az, Erdély egyszerre performatív és gondolati költészetére.

Négy évvel ezelőtt, *Hét elfogult kommentár a magyar lírához* című esszéjében Borbély Szilárd írta: „Akiket kizárt és munkáikat nem fogadta el költői gesztusnak [a korabeli kultúrpolitika], azok a jelhasználat átalakításának radikálisai voltak. Így rekesztette véglegesen kívül a magyar líra keretein Hajast és Balaskót, valamint Erdély Miklóst, aki pedig maga képes lett volna iskolát teremteni és a magyar líra lemaradását a nyugati tendenciákhoz képest ledolgozni.”⁵ Csakhogy ez nem pusztán, és nem is elsősorban kultúrpolitikai kérdés (talán soha sem csak az volt, de ma biztosan egyáltalán nem az), sokkal inkább az irodalmi és a kulturális élet önképét

4 ERDÉLY Miklós: *Kollapszus orv.*, Magyar Műhely, Párizs, 1974, 17.

5 BORBÉLY Szilárd: *Hét elfogult kommentár a magyar lírához*, Vörös postakocsi online, 2012. május 16.; elérhető: <https://www.avorospostakocsi.hu/2012/05/16/het-elfogult-kommentar-a-magyar-lirahoz/>; kötetben: Uő: *Hungarikum-e a líra*, Tipp-Cult Kft., Budapest, 2012, 209–217.

illető minőségi probléma. Mintha az elmúlt másfél évtizedben addig mondogattuk volna magunknak, hogy ez itt és most a magyar irodalom újabb aranykora, hogy közben elfeledkeztünk arról, hogy eleve avított fogalmaink sürgős újragondolásra szorulnak. És ez addig ment, míg az irodalmi élet helyét nagyrészt átvette egy kényelmes, konzervatív piac, avagy „népszerűsködés”,⁶ ahogy Tamás Gáspár Miklós mondja. Erdély líráját tehát egy olyan közegben kellene újraértelmezni és újrafelfedezni, ahol megszűnőben van a rétegzetten működő irodalmi élet, hiszen alig vannak viták, s ami van, egyre kevesebbeket érint, a kritikai párbeszéd terepe vészjóslóan leszűkül egy-egy hetilapra és a túlélésért küzdő, alig olvasott szakmai folyóiratokra, a kritikusi pálya mint olyan, megszűnt, az internetes fórumok színvonala pedig kiszámíthatatlanul ingadozik a középutas szakmázás és egy műkedvelő sulijúság szintje között. A párhuzamosan épülő életművek alig lépnek párbeszédre egymással, az irodalmi szerző alakját pedig lassan felváltják a multifunkciós szórakoztatóipari brandek. Az Erdély-líra olvasása többek között arra is alkalmat adhatna, hogy meglássuk, sokkal több van a hagyományban, mint amennyit feltételezünk róla, s ez a tanulság a mai líraértelmezés pozícióit is felfrissíthetné. Ám ehhez mindenek előtt arra lenne szükség, hogy egyáltalán olvasható legyen ez a költészet, csak hogy 1991 óta nem jelent meg belőle semmi, lényegében az egész hozzáférhetetlen. És ez most már elsősorban nem neki rossz, hanem minékünk.

⁶ TAMÁS Gáspár Miklós: *Vörösmartyus vigili oculo tenendus*, Litera, 2016. november 29.; elérhető: <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/tamas-gaspar-miklos-vorosmartyus-vigili-oculo-tenendus.html>.

A távozó én

(Oravecz Imre: *Távozó fa*. Magvető, 2015)

Oravecz Imre legújabb kötete – az eddigi kritikák tanulsága szerint – szinte a meglepetés erejével hat, holott a szerző lényegében változtatás nélkül ugyanott folytatja költészeti építkezését, ahol felfüggesztette (legalábbis kötetszinten), a kétezres évek elején. A meglepetést tehát inkább az okozhatja, hogy Oravecz nagyregényei után (és között) visszatért a kisebb lírai formákhoz, s azokat ismét képes volt megszólalásra bírni. Illetve még egy dolog, amivel a mai magyar lírában (továbbra is) egyedülálló módon kísérletezik: a személyesség radikális felerősítése, a költői nyelv szigorú redukciójával kísérve.

Úgy tűnik, Oravecz időskori lírája közönségre talál, amikor az együttérző olvasásra apellál. Ez a szándék ugyan meglehetősen távol áll a korai kötetek líraképtől, de kétségtelen, hogy visszafelé nézve egy következetes költői építkezés nyugópontjaként tűnhet fel előttünk. A késő modern európai költészet (elsősorban is Celan és Artmann) égisze alatt született első kötet, a *Héj*, a maga tárgyias ábrázolásmódjával és absztraktabb képalkotásával idegennek hat a mai Oravecz-versekkel összeolvasva, ám időkezelésében, aktív retrospekciójában, vagyis folyton jelenvalóként megélni kívánt emlékképeiben a *Távozó fa* szövegeivel is rokonságot mutat – és (innen nézve) talán ez a lényegesebb. Oraveczről írott monográfiájában Kulcsár-Szabó Zoltán is egy efféle belső építkezést vél felfedezni a költői pálya koncepcióváltásai mögött. Mint mondja, a korai leíró verseket tartalmazó könyveket (*Héj*, *Egy földterület növénytakarójának változása*) imaginatívabb darabok követték (*A hopik könyve*, *Máshogy mindenki más*), hogy a személyesség kikristályosodása után (1972. szeptember) egyfajta kiegyenlítődéshoz jusson el a költői hang a Szajla-versekkel. Nyilván másfajta olvasat is lehetséges, az mindenesetre biztos, hogy Kulcsár-Szabó megjegyzése (amit még a *Halászóember* 1998-as megjelenése előtt tett), miszerint a Szajla-tematikában „a regisztráció attitűdje a képzelet és az

emlékezés stratégiáiban valósul meg”,¹ nem csak a hamarosan napvilágot látott *opus magnum* verseire tűnik igaznak, de az azóta megjelent összes Oravecz-verseskötetre is. Ennek felidézése pedig már csak azért is hasznos lehet, mert a *Távozó fa*, amellet, hogy a 2005 és 2014 között született verseket tartalmazza, egyben az újrainduló Oravecz-életműkiadás első kötete is.

A maguk kiszámíthatatlanságával (vagy épp letaglózó kiszámíthatóságával) felbukkanó személyes emlékképek, a lázálomszerű víziók, és a környezet aprólékos részletességű leírásának hármassága örvénylik a *Távozó fa* verseiben, s általában leghatásosabban akkor működik ez a mechanizmus, ha mindhárom rész egyenlő arányban bukkan fel az aktuális versben. Ez ugyanígy volt már a legutóbbi, 2002-es, *A megfelelő nap* című verseskötetben is. A két könyv egyébként is kísértetiesen hasonlít egymásra, egymás tulajdonképpeni ikerdarabjai ezek (vagy legalább így is lehet olvasni őket), holott több, mint egy évtized telt el a két könyv megjelenése között. Még a cikluscímek is rímelnék egymásra: *A tél kísérletei (A megfelelő nap)* és *Téli éjszaka (Távozó fa)*, vagy *Töredékpótlás (A megfelelő nap)* és *Helyreállítás (Távozó fa)*, arról nem is beszélve, hogy mindkét kötetben van egy-egy *Madárnapló* című rész is. Ám a költői megszólalás mélyebb rétegeiben is azonos a két könyv tónusa, de hogy erre pontosabban rálássunk, megint egy fokkal visszább kell lépnünk.

Radnóti Sándor már 1981-ben, az *Egy földterület növénytakarójának változása* című kötet megjelenése után azt írta, hogy Oravecz költészetének egyik legsarkalatosabb pontja, hogy benne valóban felszámolódik az a fajta „lírai fényűzés”, amiről Nagy László beszélt (Radnóti szerint épp a magyar irodalom egyik legfényűzőbb versében, a *Zöld angyalban*), ám a tiszta megszólalás mint lírai remény nem szűnik meg. „Többször céloztam már arra, hogy miben reménykedik ez a költészet. Abban, hogy van tiszta Ige. S ez egyáltalán nem esik távol a tiszta tényleírásra törekvő nyelvtől, ha elfogadjuk azt a hipotézist, hogy létezik olyan tiszta tényítélet, amelyet nem az emberek közötti beszédből való elvonatkoztatással állítottak elő, sőt nem is ember állított elő, azaz hogy létezik a priori kinyilatkoztatás.”² A fényűzést kerülni igyekvő tiszta megszólalás, a lírába fordított tényle-

¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Oravecz Imre*, Kalligram, Budapest, 1996, 118.

² RADNÓTI Sándor: *Oraibi alapítása = Uő: Mi az, hogy beszélgetés?*, Magvető, Budapest, 1988, 187.

írás az *Egy földterület...* idején még sok szállal kötődött a *Héj* verseinek tárgyias ábrázolásmódjához, de ahogy a személyesség egyre nagyobb teret nyert ebben a költészetben (lefelőször, mint már arról szó volt, az 1972. szeptember prózaverseiben), a tárgyias deskripció úgy fordult alanyi analízisbe, megtartva a tisztaságra (ami ebben a helyzetben már őszinteséggént artikulálódott) irányuló igényt.

A *Halászóember* 1998-ban többek között épp azáltal volt képes rendkívüli erővel megszólalni, hogy a leíró nyelvet és a személyességet összehé- kítve tudta tárgyát (a lényegében letűnt Szajlát és a falu egykori lakóinak életét) úgy megtisztogatni, hogy az érzelmesség és a tárgyilagosság nem egymást kioltó elemei lettek a lírai beszédnek, hanem egymást felerősítő komponensei. Oravecz nem csak számba vette, felidézte, rögzítette és át- élhetővé tette az egykori Szajlát, de a falun keresztül tulajdonképpen ön- magát írta meg. A *Halászóember* minden egyes sora egyszerre szól Szajla múltjáról és Oravecz jelen idejéről. Ám a jelen idő uralmának kiterjeszté- séhez épp az időszerűséget kell felszámolni: a kötet roppant erős utolsó verse a *Közéltő nap* erre tesz nagyszabású kísérletet azzal, hogy a saját halálát írja meg benne a lírai én: „egy ismerős, aztán egy távoli rokon megy el a ház előtt, / egy pillantást vetnek az udvar felé, / de nem tűnik fel nekik semmi, / és nem jön be senki, / még nem tudják, / hogy haj- nalban meghaltam, / csak a kutyák sejtenek valamit, / mert hallgatnak, / és nyugtalanul tekingetnek az ajtó felé, / mely sehogy sem akar kinyílni”.³

Ebből a helyzetből érdemes a későbbi két kötet felé fordulni: *A meg- felelő nap* (mely már címével is a *Halászóember* záródarabjához kötődik) és a *Távozó fa* versei a kiterjesztett jelen idő (amely egyszerre potenciális jövő és revizionálható múlt) birtoklásáért indított újabb és újabb kísérle- tekként olvastatják magukat. Itt már nem az a „storage-elvű rekonstruktív emlékezet” működik, amelyről Kulcsár-Szabó beszélt a Szajla-versek kap- csán, hiszen az időérzékelés irányítója már nem elsősorban a múltba való visszatekintés aktusa lesz, hanem – azzal együtt – a jövő végességének tudata, a halál, mely egyfajta szuperjelenként minden más idősíkot felfal.

Oravecz újabb költészete tehát lényegében halállíra. Az volt már 2002- ben is (elég csak felidézni a kötetnyitó vers zárlatát: „haladéktalanul hoz- zálát napi teendői végzéséhez, // nem sietteti, / de nem is késlelteti a

3 ORAVECZ Imre: *Halászóember*, Jelenkor, Pécs, 2006, 526.

halált⁴), amikor úgy szólalt meg, mint egy jó előre elkezdett időskori költészet; s az most is, a *Távozó fa* idején, amikor még annyi optimizmus sem szüremkedik be a képek közé, amennyi az előző könyv egy-egy felszabadultabb versében elvétele megjelent (különösen a *Hátramaradó kedveshez* című ciklusban voltak ilyenek). A *Távozó fa* szövegeiben egy időseödő ember téblábol, akinek ugyan most még különösebb fizikális baja nincs, de szinte már várja, hogy legyen, s aki magányosan szemlélődve tölti napjait egy többé-kevésbé üres (vagy a versekben legalábbis annak ható) faluban, s már-már kéjesen képzeleg hamarosan elkövetkező haláláról. Egyszerre tragikus és esendő ez az alak, így mutatja be magát mindenesetre, s költői megszólalásának ereje is ebben a kettősségben rejlik. „[M]ár mindenről ugyanaz jut eszembe” – mondja némi (tőle amúgy nem megszokott) ironiával, miközben egy, a kerítésén megjelent repedést szemlélve a teljes pusztulás víziójáig jut. És valóban, annak, aki ezekben a versekben megszólal, már mindenről a halál jut az eszébe, ezt pedig nem csak megélt, de olvasói tapasztalatként sem könnyű elviselni. Ráadásul annak érdekében, hogy ez a tapasztalat mégis átélhető legyen, a *Távozó fa* versei nem a költői fantázia és stilizáció eszközeihez nyúlnak (habár Oravecz depoetizált antistílusa is stílus, sőt, olykor egyenesen modor⁵), hanem a személyesség radikális fokozásához. Mintha egy hangerőgombot tekerne a maximumra a szerző, hogy az én-referencialitás minden mást elnyomjon. És ez végső soron be is válik.

Érdekes módon pont azzal szabadítja fel Oravecz költészete (majdnem) mindenféle elvárás alól magát, hogy a szövegek elsődleges értelmezési tartományaként nagyon határozottan önmagát jelöli meg. Ebben a belső térben pedig a versek kettős mozgása sem hat zavarónak: a *Távozó fa* versei egyszerre szólnak a legnagyobb szabású dolgokról (elsősorban is a halálról), s a legjelentéktelenebb (persze a nagyszabású párjuk mellett rögtön felértékelődő) hétköznapi megfigyelésekről és tapasztalatokról. A fizikai és metafizikai egy térbe kerülnek, és a versek szerencséjére többnyire

4 ORAVECZ Imre: *A megfelelő nap*, Jelenkor, Pécs, 2002, 6.

5 Érdemes Margócsy István 1995-ös megjegyzését felidézni itt: „Oravecz a redukcionista nyelvkezelés során, a hallgatás és a kimondhatatlanság kérdéskörét tematizálván, mindvégig ékes képek (habár persze igen tömör, hiányra építő és titokzatos képek!) hedonista alkalmazásával él, s legelvontabb tételeit is nagyszabású díszítőelemsor ráiktatásával közli”. MARGÓCSY István: *Oravecz Imre: A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* = Uő: „Nagyon komoly játékok”, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 121.

reakcióba lépnek egymással. Ez történik a kötet egyik legszebb darabjában, a József Attilától kölcsönzött címmel ellátott *Téli éjszaká*ban is. A táguló perspektívát szépen felépítő (az udvari lámpától a zenitjén járó Jupiterig eljutó) hosszás természetleírás végén három odabiggyesztett sor oltja bele mintegy a még jelen lévő (bár épp a halálra készülő) ént a külvilágba: „felébredtem, és kijöttem a házból, / barátkozni a kihűléssel, dermedéssel, / mely véget vet majd magányomnak, az égésnek.” (32)

A személyesség ilyen erőteljes megjelenését a monográfus Kulcsár-Szabó egyenesen az Oravecz-líra posztmodernbe történő (részleges) átlépésének kulcsmotívumaként értette: „az a mód, ahogyan Oravecz lírája a személytelen beszéd változatai után »létrehozza« pragmatikai alanyát, mindenképpen a modernség utáni líra költészeti törekvéseinek egyik legérdekesebb és legegységibb reprezentánsává teszi”.⁶ A későbbi kötetek pedig ennek a pragmatikai alanynak a dominanciájáról szólnak, sőt, a pragmatikai alany erejét teszik meg mintegy a költészet tétjévé – és igen gyakran próbára is teszik azt.

Egyrészt a nyelv felől közelítve: mit visel el a személyes hang, ha (szinte) minden közvetettséget felszámolva történik kísérlet a költői hangként való megszólaltatására? Másrészt tematikai szinten: mi az a leglecsupasztottabb tapasztalati vagy gondolati egység, ami még versként képes önmagát pozicionálni? Nem a *Távozó fa* az első Oravecz-kötet, ahol ezek a kérdések teljes komolysággal hangzanak el, sőt, ahogy korábban erről volt szó, tulajdonképpen ennek a lírának a belső hagyománya mindig is az efféle vizsgálódásokban tűnt érdekeltnek – ugyanakkor a legfrissebb kötetben megy a szerző a legtovább a költői és a nem-költői tartomány egymásra montírozásában. Megint csak kétirányú hagyományról van szó, egyfelől a modernitás szubjektumkritikája, másfelől a modern utáni líra szuperszjektumai vibrálnak itt a háttérben. Egyfajta celani szigor az egyik oldalon, és O’Hara-i felszabadultság a másikon. A folytonos analízis, amelyben a vers alanya egyre letisztultabbá válik, és ezzel együtt az alany kiterjesztése bármire, ami a vers létrejöttének érdekében áll. Frank O’Hara (akire Oravecz a kötet egyik angol versében név szerint is hivatkozik), az ’50-es-’60-as évek New York-i költészeti forradalmának meghatározó szerzőjeként egy rövid manifesztumot tett közzé 1959-ben *Perszonizmus: Egy kiáltvány* címmel, amelyben a vers funkcióját egy telefonbeszélgetéséhez

⁶ KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 148.

hasonlítja: „Visszamentem a munkahelyemre és írtam egy verset ennek a valakinek. Miközben írtam, eszembe jutott, hogy ha akarnám, a telefont is használhatnám ahelyett, hogy verset írok neki, és ezzel megszületett a perszonizmus.”⁷

Talán nem alaptalan, ha Oravecz újabb verseiben valami hasonló mentalitást vélünk felfedezni. A hagyományos értelemben legkisszerűbbnek tartott témák is vershelyzetbe kerülhetnek, hiszen nincsenek nagy témák és kis témák immár egymástól elkülöníthetően. A *Téli öröm* című vers például így szól: „Gázzal fűtök, / mikor felcsavarom a termosztátot, azt élvezem, hogy meleg van, // mikor lecsavarom és hideg lesz, / az tölt el gyönyörűséggel, / hogy nem fogyasztok, / és ki tudom majd fizetni a gázszámlát.” (17) Bonyolult kérdés, hogy ez a szöveg mitől működik versként, és mivel több egy pusztán közlésnél. Talán a kötetbeli kontextus, a szöveg sajátos közvetlensége és érdekes dísztelensége a magyarázat. Mindenesetre így is határon mozog vers és nem-vers között a *Téli öröm*, de döntő módon egyik irányba sem billen el.

Vele szemben azonban a kötet azon szövegei, melyeknél a közvetlenség már nem jelent termékeny verspozíciót, szinte rögtön visszacsúsznak a magánközlés szférájába, és inkább zavarba ejtők lesznek, mint felkavarók. Van, hogy a személyesség olyan erőssé válik, hogy már az lehetetleníti el a belehelyezkedést, ahogy a *Bizonyítás* esetében is: „Az anyja mindent bevetett ellenem az elhelyezési perben, / a családi erőszak hamis vádját is, / azt állítván, hogy tetteleg bántalmaztam a fiukat, / és a bíróság előtt ezt azzal az igaz állítással próbálta bizonyítani, / hogy *Ondrok gödre* című regényemben ifjabb János veri a fiát.” (111) Amikor a szöveg a legkisebb gesztust sem teszi meg saját versszerű megszólalása érdekében, valóban megszűnik versként hangzani.

Ehhez hasonló helyzet, amikor a szöveg – megint csak az olvasó együttérzésre apellálva – nem csak a személyes közlés és a vers közötti különbség megtétele alól húzza ki úgymond magát, de nyelvi szinten sem készül föl, hogy tartalmát cizelláltabb formában adja elő. A legproblémásabb darabok nem véletlenül a kötet legszemélyesebb és legszövegebb, *Matyi* című ciklusából kerülnek ki. Ide tartozik az egysoros *Csillag* is, melyet tényleg, a legnagyobb jóindulattal is nehéz egy Oravecz-kötetben (vagy bármilyen

⁷ Frank O'HARA: *Perszonizmus: Egy kiáltvány*, ford.: KRUSOVSKY Dénes, Forrás, 2019/7-8, 164-165.

kötetben) komolyan venni (holott nyilvánvaló a szöveg „üzenetének” abszolút komolysága): „Szeretete csillag magányom éjszakájában.” (112)

Egyfajta értelmezés mégis adódik még az ehhez hasonlóan problémás szövegek esetében is. Radnóti Sándor már idézett tanulmányában azt mondja: „Megfontolt lemondást észlelek ezekben a versekben a nyelveken szólás képességéről.”⁸ Ez pedig azt is jelentheti, hogy adott esetben épp a megformáltságról való lemondásnak, illetve a közhely szándékos használatának is lehet költői funkciója. Amikor a személyes fájdalom már nem engedi szólni a szerzőt, de a vershelyzet kommunikációs szituációja mégis megszólalásra kényszeríti, az elapadt saját nyelv helyett a közöshöz nyúl, s így kerül vershelyzetbe véletlenszerűen a „[s]zeretete csillag magányom éjszakájában” durva közhelye. Ez lényegében másfajta válasz ugyanarra a problémára, amelyre reagálva az angol versek is születtek. Radnóti idézete is így folytatódik az *Egy földterület...* kapcsán (Oravecznél a mostani könyv előtt ott jelentek meg először angolul írott szövegek): „És ezért kerülhetnek joggal, nem pusztán különcködésből angol nyelvű versek is e magyar kötetbe.”⁹ Tehát egyfelől lemondás működik a versekben a nyelveken (itt értelemszerűen a saját költői hangokat értve nyelvek alatt) szólás képességéről, másfelől az idegen szó (legyen az közhely, végletekig lecsupaszított töredék vagy idegen nyelv) kerül helyettesítéssel mintegy verspozícióba. A *Távozó fá* utolsó ciklusának huszonhat angol nyelvű költeménye így valóban teljes értékű szöveggént jelenik meg a kötet (és persze az életmű) terében, de nem elsősorban azért, mert, mondjuk, a *Postcard* vagy a *Michelle Apts., Goleta, Ca.* eredeti angol versekként is megállnák a helyüket, hanem – és sokkal inkább – azért, mert a ciklus darabjai, azzal együtt, hogy angolul íródtak, tulajdonképpen magyar versekként olvashatók.

Oravecz új kötete elsősorban az ellentétekről szól, a halál várásáról és az élni akarásról, a félelemről és a nyugalomról, az idegenségről és az otthonra találásról, a megszólalás (és a hallgatás) nehézségéről és felszabadító voltáról. Lényegi és lenyűgöző bátorsága pedig mindenekelőtt abban áll, hogy ezeket a komplikált problémákat nem csak ábrázolja, nem csak beszél róluk, de át is éli őket, és az olvasó szeme láttára meg is valósítja mindet.

⁸ RADNÓTI, I. m., 172.

⁹ Uo.

Árva vigasság

(Szijj Ferenc: *Agyag és kátrány. Fényleírás. Magvető, 2014*)

Legutóbbi, hét évvel ezelőtt megjelent verseskötete, a *Kenyércédulák* záró darabjának emlékezetes befejező soraiban a sötétség különös, formátlan anyai testként bukkant fel: „Egy szép nap után éjjel / lassan eleredt az eső. // A sűrű sötétségből a csend / köldökzsinórja.” Mintha a hallgatás, a hangok szándékolt hiánya kötné össze a szubjektumot a befogadó, mégis idegen másik közeggel, a sűrű sötétséggel. Szijj akkori nyugtalanító, kifejtetlenségében is erőteljes lezárása egyben – ez persze csak most, az új kötet megjelenésével vált nyilvánvalóvá – új irányt is nyitott, vagy legalábbis felkínálta ennek a lehetőségét a 2007-es kötet naptárversei között megformált lírai szubjektum kibontakozásához. Az új, *Agyag és kátrány* című könyv úgy jelent fordulatot Szijj eddigi életművében, hogy jellegzetes elemeiben, hátterében és környezetében úgymond alig változtat valamin. Nehéz ennek a költészetnek az esetében tematikáról beszélni, de az mégis bizonyosnak tűnik, hogy az eddigi tematikus mezők megmaradtak, sőt talán még inkább előtérbe kerültek, miközben valami radikális átalakulás mégis végbement a versek mélyrétegében.

„Üresen álló, romos vasúti raktárpület” – ez a kötet nyitó versének, az *Utazásnak* az első sora. Ha lehet így mondani, ennél *szijjabb* nyitány nehezen képzelhető el. Aztán mégis valamiképpen másfelé halad tovább a szöveg, mint várnánk. A vasút környéke a maga súlyosságával és ezen a vidéken elkerülhetetlen lerobbantságával, olajszagával és pergő rozsdájával már a kezdetektől Szijj egyik legtöbbször említett, legalaposabban felépített mikroközege volt. Olyan ráadásul, amely nem pusztán tájként jelent meg a versek horizontján, de egyfajta posztindusztriális múzsaként egyenesen a kiváló oka, ihletője, vagy talán pontosabb, ha úgy mondom: kikényszerítője volt a versbéli megszólalásnak. Egyszerre jelentett fenyegetettséget és otthonosságot, miközben, ahogy a *Kéregtorony* egyes részletei megmutatták, az életrajz, a családtörténet részévé is vált az emlékezet

olvasztótégelyében. Az *Utazás*ban azonban épp csak felvillan, már el is haladunk mellette. Persze felvillanása, főként a kötet nyitósoraként, erősen megmarad az olvasóban, ám a vers kérelhetetlenül továbbgördül tőle. Szíjj új verseiben, úgy tűnik, nem annyira a látott tárgyi világ (ami a korábbi kötetekben jelentős volt), hanem a látás maga válik elsődlegessé – nem mellékes tehát, hogy a könyv alcíme *Fényleírás* lett.

Az *Utazás* nem tesz egyebet, rögzíti csak azt a látványt, amely a (valószínűleg) vonatablakon kitekintő utazó elé tárul: „Feleslegessé vált / rakodórampák. Egy állatkoponya. Eldobott / diplomatatáska, kiszóródott iratokkal. / Ócska lakókocsi egy vasúti ház udvarán, / az oldalán BÜF felirat. Földszintes irodaépület, / elhagyatva, egyik ablaka be van fóliázva.” És így tovább, erős sodrással, és hasonlóan erős monotonitással egészen a lezárásig: „Egy busz, világító hernyó. Lidl-telihold. / Autók hajlatain tükröződő fények. Egy villamos / nyitott ajtókkal világítja meg a járdát, egy óriásplakátról / a kavicsra verődik vissza a fény az üres utcasarkon.” Egyfelől letaglózó a szöveg szikársága, másfelől zavarba ejtő a *ready made*-jellege. Mintha a szerző radikális munkával a humanisztikusan elképzelt emberi jelenlét utolsó cseppjeit is kiszivattyúzta volna mondataiból, hogy a leírás-helyzet mint versszituáció csontvázáig eljutva csak két elemet tartson meg: a látványt rögzítő tekintet *tényét* és a látást feltételező fényt (illetve más versekben épp annak hiányát: a sötétet).

Szíjj korai kötetei kapcsán jegyezte meg Valastyán Tamás: „mintha egy légtelenített óriási fehér porcelángömbben kapkodna szüntelenül levegő után a mindenkori vers- vagy prózahős”.¹ Ez a levegőtlenység kétségtelenül jellemző az új kötet verseire is, de mintha már nem lenne a „vershős” porcelángömbbe zárva, épp ellenkezőleg, szabadon járna-kelne a különféle helyszínek között, mintha örömét is lelné az utazásban, miközben – s ebben állna új tapasztalata – folyton kétkedéssel kezelné, hogy valóban azt látja-e mindeközben, s úgy, amit látni vél. „A látás gyanakvás” – állítja a *Folyékony sötét* című záró versben, míg a *Sötétség* című szöveg hosszú, és „zsugorodva burjánzó”, aprólékos leírását azzal fejezi be, hogy: „A szememben is sötétség van [...] ezeket mind / nem én láttam, mégis láttam, más szemével, / más fényben, nem túrtek meg maguk körül olyat, / akinek árnyéka van”. Hasonló ez a passzus ahhoz, amivel a *Kenyércédulák* indult:

¹ VALASTYÁN Tamás: *Amint figyel a kimondhatót. Szíjj ferenc írásművészetéről* = Uő: *Tűnni és újra-eredni*, Kalligram, Pozsony, 2007, 109.

„Nem én voltam. Azt mondom, / én, de nem én, hanem / más volt, vagy más voltam / én is, egy tárgyilagos valaki, / hogy neked segítek, / bár akkor én már hiába.” A képlékennyé lett, összezavarodott szubjektum végső attribútumává tehát a látványként felfogott, egybegyűjtött imaginárius elemek halmaza válik, melyek ugyanolyan jogon lehetnek a külvilág reáliáinak elkapott pillanatfelvételei (mint az *Utazásban*), ahogy a belső, mentális működés titokzatos sötétkamrájából származó projekciók is. Innen nézve válik világossá, hogy milyen jelentősége van a kötet több pontján is felbukkanó lyukkamerának. Ez a szerkezet, mely tulajdonképpen egy egyszerű fa- vagy kartondoboz, egyetlen kis tűhegynyi lyukkal csupán, mégis képes arra, hogy mindenféle mechanikai vagy optikai segítség nélkül rögzítse a külvilág kiválasztott képeit. Egy lezárt doboz sötétjébe egyetlen apró résen át betörő, megtermékenyítő fény. Hasonlóképpen képzelhető el Sziij lírai szubjektumának és az őt körülvevő világnak a viszonya is: a versbeli én *camera obscuraként* nyitja meg valamiképp belső sötétjét a rögzíteni kívánt képek sora előtt.

Az *Agyag és kátrány* szövegeinek radikalizmusa lényegében ebből a helyzetből következik. Miközben érezhetünk némi visszatérést vagy visszautalást legalábbis a személyesség felé (a *Biztos tudat* című vers beszámolója a szülők haláláról erre egyfajta bizonyíték lehet), a versek látványelemeinek elrendezettsége folyton a szubjektumon túli tartományban keres hivatkozási felületet. Nem annyira értelmezni akarnak ezek a szövegek, inkább rögzíteni, felfogni, lényegében úgy, ahogy a fényérzékeny papír fogja fel a sötét térbe betörő formákat. A *macska és a szökőkút* című 2006-os esszéjében, melyben költői műhelyébe engedett Sziij némi bepillantást, a vers működéséről mondott valami ehhez hasonló: „Nem is biztos, hogy az olvasónak értelmező tevékenységbe kell fognia ahhoz, hogy hasson rá a vers.”² Az értelmet kereső olvasat helyett tehát a szemlélő olvasásra helyezi mintegy a hangsúlyt, amihez költői oldalról hozzáteszi: szándéka „úgy megmutatni valamit, hogy az el is legyen rejtve”.³ Az *Agyag és kátrány* verseinek az esetében ez a helyzet azáltal alakult tovább, hogy a nagy leíró szövegek úgy tesznek kísérletet a hétköznapi élet képeinek felmutatására és rögzítésére, hogy azok mögött a nem-hétköznapi jelentés vagy jelentőség tűnjön fel erőteljesebben. Ennek

2 Sziij Ferenc: *A macska és a szökőkút*, Élet és Irodalom, 2007. március 16.; elérhető: <https://www.es.hu/cikk/2007-03-19/szij-ferenc/a-macska-es-a-szokokut.html>.

3 *Uo.*

már-már ars poetica-szerű megfogalmazása a *Leírás* című vers: „Le akartam írni a napfény útját / hajnaltól alkonyatig [...] pusztán / a szavakért, mondatokért, magáért / a fogalmazásért [...], ahogy folyton újrakezdem, / újrakezdve folytatom, hogy végül előálljon / valami, ami hiánytalan, és így szelíden / rámutat az eleven élet hiányosságaira.” Ebben a szelíd rámutatásban, folytonos újrakezdésben, illetve a hiányállapot rögzítésében állna lényegében az *Agyag és kátrány* verseinek tétje.

Elég a borítóra pillantanunk, amelyet Pintér József a szerző fotójának a felhasználásával készített. Nem is egy fotójának ráadásul, hanem tizenhatnak, ha minden igaz, Szijj lyukkamerájával ennyiszor rögzítette ugyanis a lakásukból feltáruló nyolcadik kerületi látványt, majd ezeket egymásra másolva kapta azt az elmosódott, de kivehető képet, amely a borítóra került. A tizenhat képnek, a tizenhat rögzítési folyamatnak többet kellene tartalmaznia abból a látványból, amelyet megmutatni hivatott, mint egyetlen éles képnek, ám épp az egymásra másoltság miatti homályosabb kontúrok és elmosódó formák megkérdőjelezzik ezt. Valamiképpen Szijj versei is magukban hordozzák ezt a paradoxont: a tárgyak újra és újra megkísérelt leírása elvezet-e azok pontosabb rögzítéséig? Ez mindenesetre kétséges, magának a rögzítési, leírási folyamatnak a hozadéka azonban mindenképpen megragadhatóvá válik, mégpedig a képzelet „álomkémiái” „összeolvadásaiban” (ezek ugyancsak Szijj fogalmai a fentebb idézett esszéjéből). És éppen ez az a pont, ahol a szövegek elkezdnek költészetként működni, önálló, rendhagyó jelentések megképzésének az esélyét kínálva fel ezzel a befogadó számára, aki valahogy úgy hajol a vers fölé, mint a *Fényzaj* alakjai a megtalált láda fölé: „Egy láda régről itt maradt, / megkövült vegyes hamu, amibe bármit beleláthatunk, / játékból egy egész világot, hogy minek lettünk volna / mi is alakító részei.”

A költészet képlékeny természetének ilyen felfogása az, amely általában Szijj lírájának kritikussait a leginkább zavarba ejti. Mitől költészet ez, egyáltalán, mitől irodalom, hangzik el a gyakran visszatérő kérdés. A *Kenyércédulák* kapcsán írott, e líra ellenében meglehetősen elfogult kritikájában Bán Zoltán András is efféle elvárással lép fel, amikor azt mondja, a költőnek „műveivel meg kell mondania, mi teszi verssé a verset, még az olyat is, amely alig látszik annak”.⁴ Majd amellet kezd érvelni, hogy ezek valójában nem is versek, a *bon mot*-ként gyakran, és szinte mindig

4 BÀN Zoltán András: *Hit kérdése*, Árgus, 2008/2, 251.

félreértve idézett T. S. Eliot mondatra hivatkozva, miszerint a szabad vers nem létezik. Eliot azonban nem azért próbálja a szabad vers fogalmát tisztázni *Gondolatok a szabad versről* című esszéjében, hogy létezését cáfolja, hanem azért, hogy a fogalmat megszabadítsa a közbeszédben rátapadt ballaszttól, hogy végül ahhoz a ma már elcsépelet megállapításig juthasson el, miszerint „a hagyományos vers és a szabad vers között nincs különbség, mert csak jó vers van, rossz vers és káosz”.⁵ Ehhez azonban szintén muszáj néhány megjegyzést fűznöm. Egyrészt a posztmodern líra az Eliot által itt (1917-es ez a szöveg!) még kárhoztatott káoszból igen fontos költői nyersanyagot tudott kinyerni a második világháború utáni évtizedekben, másrészt Eliot felfogása kortársai között sem feltétlenül aratott osztatlan sikert a maga tradicionalista attitűdjével – az már egy másik kérdés, és messzire is vezet, hogy a magyar hagyományban az újholdas esztétika, mely Eliotot forrásaként jelölte meg, miért negligálta látványosan a vele párhuzamos vagy ellentétes hagyományokat. William Carlos Williams mindenestre a *The Poem as a Field of Action* című esszéjében Eliottal szemben fogalmazta meg programját: „Mi nem akarjuk a rózsát, azt az egy szál rózsát a kis üvegvázában kitenni az ablakba – mi egy fának ássuk a gödröt, és miközben ásunk, el is tűnünk benne.”⁶

Szijj Ferenc lírája is inkább mintha ehhez hasonlóan látná és láttatná a maga tárgyát és működésmódját. Mélyre ás, és nem bánja, ha a vers helyén nem az ő alakja, hanem az azt rejtő gödör válik csupán láthatóvá. Illetve a *Menekülés kezdete* című vers suszteréhez hasonlóan, habár magában hordozza a tapasztalatot, annak átadását csak közvetetten képes véghez vinni: „Egy suszter, az igen. Minden megtalpalt cipővel / egy életet öregszik, de nem szólhat közben / a rengeteg tapasztalatról, mert a szájában a szög.” Borbély Szilárd ezt a kérdést a Szijj-líra nyelvkritikai attitűdje felől közelítette meg elemzésében: „A beszélő nem lesz az elbeszélés által jelenlévővé, hanem megmarad arctalan, láthatatlan nyelvi közvetítőnek. Az én a beszéd által nem válik valakivé, hanem a nyelv monologikus áradásának, végtelen mormolásának közegeiben marad. A beszéd végül is lemondás:

5 T. S. ELIOT: *Gondolatok a szabad versről* = Uő: *Káosz a rendben*, Gondolat, Budapest, 1981, 59.

6 William Carlos WILLIAMS: *The Poem as a Field of Action*, Poetry Foundation, 2009. október 13.; elérhető: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69393/the-poem-as-a-field-of-action>.

lemondás a hallgatásról.”⁷ Az *Agyag és kátrány* verseiben ez a lemondás munkál költészetteremtő erőként, némileg *A hurok belsejének* prózai monológjaihoz közelítve a különálló versekből összeolvadó, erős sodrású lírafolyamot. Természetesen továbbra is az egyik legfőbb kérdés az én körülírhatósága-körülbeszélhetősége, az *Agyag és kátrány* versei ugyanakkor mintha finoman, alig észrevehetően, de határozottan újragondolt megoldásokkal futnának neki ennek. Mintegy egymásra kopírozzák a korábbi kötetek meglátásait, s azt a nagyon sűrű képet, amely így jött létre, egy letisztultabb, de összetettségét és titokzatosságát fel nem adó versbeszédben állítják az olvasó elé. Valahogy úgy, ahogy a kötet egyik legerősebb, hosszú versében, az *Esküvőben*, a költői én láttatja magát: „mások árva vigasságaként”.

7 BORBÉLY Szilárd: *Monológ és aszkézis*, Műút, 2011/24, 62.

Sérülékeny élet(anyag)

(Marno János: *Hideghullám*. Magvető, 2015)

/Élet

„Lehetne, persze – írja Marno egyik Markója Csillának címzett levelében a költő nem létező szabadidejével kapcsolatban –, ha nem én volnék, én, aki csavarja fejét napi három órát, háthogyha attól tisztul, alul-felül. És időnként csakugyan, sikerrel, féllel legalábbis, azután elsalakosul megint, alul-felül. Miközben nem eszik. Sem iszik. Semmit sem tesz, csupán követni próbálná széthullásait. Vagyis cetlikre jegyzek fel mindenfélét, mert a memóriám csapnivaló, a cetliket szertehagyom-szórom, rendezkedésekkel még inkább, és akkor rettegni kezdek, hogy a vers is így (nem) áll össze.”¹ Az idézetből kibontható költői program szerint tehát Marno írásainak a maga életkörülményei közötti legelső funkciója az én (és az elsalakosodó test) széthullásainak számontartása volna, ön-maga szüntelen megfigyelése, s e megfigyelések rögzítése, rendszerezése, végül szétszórva összeállítása. Éppen azt nyomatékosítja ez a személyes megjegyzés is, ami a Marno-versek olvasása során egyre egyértelműbben körvonalazódott az utóbbi években, hogy a líra mint olyan nem egy elidegeníthető megnyilvánulási forma itt, hanem egy folyamatos alakulásban lévő „projekt”, gyakorlatilag életfunkció, még ha épp az élni tudás képességének vissza-visszatérő megkérdőjelezése is az egyik legszembeötlőbb vonulat a költeményekben.

A *Hideghullám* című új kötetbe gyűjtött szövegek mintha épp ennek a szemléletmódnak a radikális „magánosításával” lépnének el finoman a hozzájuk amúgy ezer szállal kötődő három korábbi kötet (*Kairos*, 2012, *a semmi esélye*, 2010, *Nárcisz készül*, 2007) versépítkezésétől. Az önmagát folyamatosan felülíró, a hibákat is poétikai eszközzé transzformáló, állandó alakulásban lévő vers mindig is Marno kedvelt tere volt, és azt sem

¹ MARNO János: *Kezünk idegen formákba kezd*, Palatinus, Pécs, 2011, 7.

lehetne állítani, hogy a személyes emlékezet ezen belül ne bukkant volna fel gyakran hangsúlyos pontokon, ám mégis látványos az odafordulás az új kötetben (persze három éve a *Kairos* egy-egy verse is már igen határozottan ebbe az irányba mutatott) a szubjektumon túl a szubjektum történetéhez is. Pontosabban ez a legújabb, egyértelmű odafordulás felhívja arra is a figyelmet, hogy a finom megoldásokkal magánmitológiába fordított privát élettörténet mindig is ott lopakodott valahol a versek hátterében, csak épp eddig ilyen reflektált sűrítettségben nem lépett még elő.

A kötet első (azaz nulladik, *Vasderes* című) ciklusának prózaversei mind egy-egy határozott kontúrú emlékképből indulnak ki, majd a hangsúlyt a múlt rekonstrukciójáról a felidézés éppen zajló folyamatának vizsgálatára áthelyezve billentik mintegy oldalra a felidézett képet, hogy más szögből is szemügyre lehessen azt venni, óvatosan valamiképp alánézve az egykori eseménynek. A *Még valami az ezüstről* című versben a vágyott magnetofon megvásárlása miatt eladott családi ezüst evőeszköz-készlet megemlézése az emlékezetmunka kiindulópontja, mely egyben önmaga létjogosultságát is rögtön elbizonytalanítja egy dupla fenekű kérdéssel (amennyiben kérdés ez egyáltalán): „Oda tehát a féltett antikvítás, romokra mit lehet építeni.” (10) De éppen ez a kérdés és a vele járó elbizonytalanodás a *Hideghullám* emlékezetmunkájának egyik legfőbb téje: valóban, miféle személyiség, és miféle költészet az, ami önmaga törmelékeiből épül fel itt előttünk? E kérdés nézőpontjából válik érthetőbbé az a komolyan játékos, vagy Marno szavaival „szikár humorú” szándék, amely a mottók közös terébe rendelt egyfelől egy Holan-idézetet, másfelől pedig egy egykori szeméttelapi fecnin olvasott titokzatosan groteszk feliratot.

A *Még valami az ezüstről*ben szereplő lány, Baumstark Rózsika, más-különbén a költő önéletrajzi kisprózájában is feltűnt már korábban, mégpedig elég meghatározó epizód szereplőként, hiszen azon túl, hogy úszni is ő tanította, mint mondja: „tőle hallottam először költői lelkületemről”.² De nem a Baumstark lány az egyetlen szereplő, aki a korábbi önéletrajzi (főként prózai) írásokból ismerős lehet. A *Hideghullám* versei a legutóbbi könyvek fikcionalizált karakterei után (habár egy alkalommal itt is megjelenik Nárcisz) mintha a szerző életanyagának többé-kevésbé háborítatlan referencialitású alakjaihoz nyúltak volna vissza. Nem mintha ez a vissza-

² MARNÓ János: *Életrajz - áramszünetben* = Uő: *Az anarchia szórendje*, Palatinus, Pécs, 1997, 28.

nyúlás befejezett vagy egyáltalán befejezhető mozdulat lenne, s a megtalált referencialitás komfortzónáját sem élvezheti hosszán a versbeszélő.

A legtöbbször élénk lépő alakok, az anya, az apa, a nővér és a hűg legfontosabb közös tulajdonsága, hogy nem élnek, s éppen ezért csak a költő emlékezetének szándékos vagy tudat alatti elmozdulásai hívhatják őket a vers terében újra életre. „Mire anyám száz lesz, én már nem vagyok, / s mivel ő már rég nincs, bárhol / meglapulhatok” (138) – írja az *Ejtve* című versben. Nemlétük, ami egyfelől tehát lehetőséget ad a szerzőnek, hogy „bárhol meglapuljon” (nem véletlen, hogy a költő egyik leggyakoribb alakmása a versekben a zugokban meghúzódó pók lesz), másfelől pedig egyoldalúságával megteremti a jelen-nem-lévőről való beszéd alkalmát (mint mondja Marno, különben nem is lenne képes róluk írni), mindezzel együtt egy szinte elviselhetetlenül szűk térbe zárja a költőt. Ő, aki felidéz, aki emlékezeténél fogva kísérteteket hív elő (vö. *Kísértetnap*), aki megosztja a maga hangját másokéval, „a pillanat foglya” lesz, s akár Kafka Josef K.-ja, egy metafizikai büntett ítéletét szenvedni el folyton. Bűne: hogy emlékezete van, tehát az, hogy létezik. A pillanat foglyaként pedig arra van kárhozhatóva, hogy folyton korrigálja magát, kiegészítse, újragondolja azt a lényegében rögzíthetetlen tapasztalatot, amelynek rögzítését a versen keresztül mégis kénytelen újra és újra megkísérelni.

A legjellemzőbb példája az önkorrekción kényszernek a *Versszigetelés* című szöveg, mely egyfelől a *Tányérégető* című verset, másfelől a hozzá írott jegyzeteket foglalja magába. A rövid vers három időrétege az emlékezet üstjében egyetlen masszává áll össze: a jelen, amikor lejegyzti a verset, a közelmúltbeli pillanat, amikor felhagyott a dohányzással (s amikor azonos címmel írt verset ugyanerre az emlékképre³), illetve a régmúlt jelenet, mikor lyukas torkú apjával kettesben maradt váratlanul a konyhában. A vershez fűzött jegyzetekben aztán épp arra tesz kísérletet, hogy az emlékezet működési elvét feltérképezve válassza szét egymástól az időben távoli, illetve a valóban megtörténttől a fiktív eseményeket. Labirintusszerű perze ez a jegyzet, s nem is annyira magyarázója lesz a versnek, mint azzal egyenértékű párdarabja, melyben végül a legyeké lesz a főszerep – s ez motivikusan megint csak mélyen beágyazódik a kötetegészbe: a költő-pók képe mellett a halál-döglégý képe is gyakran előfordul.

3 Vö: MARNO János: *Tányérégető*, Alföld, 2002/7, 3.

A személyes emlékezet azonban természetesen nem választható le az emlékező jelenvalóságáról, mint ahogy az elvont én sem különíthető el a fizikai, romlandó testtől. A *Hideghullámról* megjelent kritikájában Nemes Z. Márió írja, hogy „a túlszemléltett Én-líra öncsalásának, aktív nem-tudásának a leleplezése itt a tét”,⁴ vagyis egy olyan költői mozdulatsorral van dolgunk, amely azzal egy időben, hogy jelzi, távol áll tőle a „költészetutánzó költészet” (ahogy egy interjúban⁵ Marno nevezte) mentalitása, azt is nyomatékosítja, hogy ezzel szemben ő maga saját anyagszerűsége tudatában kíván megszólalni. Nem is igen tehet mást tapasztalatai birtokában, s így, ahogy Nemes Z. írja, Marnónál „az élettörténet természettörténetté válik”.⁶ A kötet sok helyen előforduló, mintegy fő szólamná duzzadó agyag- és iszapmetaforái épp ennek, a saját életrajzot természettörténetbe fordító tendenciának a mentén válnak a *Hideghullám* talán legfontosabb értelmezésbeli vonalvezetőivé.

„Elizaposodik és a fenekére / süllyed a súlyától a fejem, az agyam / ásványi és mészkőzetek színeiben / játszik, ahogy megszilárdul benne, / a koponyámban, nem is nagyon / bánom már, hogy elhagyom magam” (104) – olvassuk az *Egy senki földje* című versben. Az agy elizaposodása (máshol elagyagosodása) egyszerre jelenti a test fizikai romlását (mintegy visszabomlását sárrá – hasonlóan a kritika elején idézett levélrészlet *elsalakosulásához*), illetve a gondolkodásra (tehát a versírásra) való képesség elvesztését is. A múltból előrepülő döglegyek, s az elizaposodott, zavaros jelen együtt határozzák meg ennek a különös, rezignált, de nem apatikus, drámai, de nem patetikus halállírának a körülményeit. Ezek a körülmények pedig az életanyag képlékenységére, sérülékenységére is figyelmeztetnek: „Nővérem és húgom sosem éltek”, mondja szintén az *Egy senki földjében*, majd kicsivel később: „Anyám a pincében az urával, / akit kínomban apámnak hívok.”

A Marno-lírának mindig is az egyik fő erőssége volt a versnyelv anyagszerűségében rejlő poétikai erőforrások kihasználása, egyfajta fonetikai és

4 NEMES Z. Márió: *Költői egészségtan*, Élet és irodalom, 2015. szeptember 4.; elérhető: <https://www.es.hu/cikk/2015-09-04/nemes-z-mario/koltoi-egeszsegtan.html>.

5 GÖRFÖL Balázs: *Hűen az anarchiához*, Jelenkor Online, 2014. július 31.; elérhető: <http://www.jelenkor.net/interju/281/huen-az-anarchiahoz>.

6 NEMES Z., *I. m.*

szemantikai szenvedély, mely váratlan szöveghelyzetekből volt képes dinamizálni a költeményeket. A *Hideghullám* versei nem adják fel ezt a magánhagyományt ugyan, de épp a referencialitással való játékon keresztül részben áthelyezik a szövegek súlypontját a nyelv anyagszerűségéről a költői én alakjának anyagszerűségére. „Unom és undorít a halálom” – olvassuk a kötet egyik legerősebb versének, az *Átalakulatoknak* a kezdő sorát, majd a befejezését: „Aztán hirtelen megtöröm a csendet, / még nem tudom, mivel, de megtöröm, / vagy ha nekem sehogyan nem megy, / keríték egy hullát valahonnan, / és megtörettem vele odaát.” (48–50)

A poétikai értelemben vett megszólalás (vagyis a mindenkori csönd megtörése) mint életfunkció, a maga totalitásában (és mint létkényszer: totalitáriusságában egyaránt) a versek elsődleges életre hívója lesz, s mint ilyen legalábbis ideiglenes cáfolata a halál jelen idejének, amely hiába lebeg folyton a lírai én fölött (vö. *Kollapszus a kínainál*), még megszólítható, még valami más: „Halál! / Megszokásból szólítalak második / személy gyanánt, s még nevetségesebb, / hogy egyes számban. Mintha sajátom / volnál, akár az élet, melyől mindig / is idegenkedtem. Holott nem éltem / soha. Légy tó, melyet most körbeérek.” (133)

Evidencia-lét

Tandori Dezső halála után

„Írhatok, amit akarok: valami / végül úgysem lesz másképp. Talán / ezért írok, amit akarok, valóban.”¹ 1976-ban *A mennyezet és a padló* című kötetben jelentek meg ezek a sorok. Nem Tandori Dezső legismertebb sorai, de egy olyan korai *evidencia* jelenik meg bennük, amely aztán végig ott lüktet majd a költői pálya rá következő több mint négy évtizedében. Mert hát éppen erről a szabadságról, ami mégsem az, erről szólt valamiképpen Tandori nagy költészetének java. Erről is, meg annyi minden másról, de érzésem szerint erről valóban evidenciaként – a költő kedves fogalmával szólva. Hiszen addigra mi mindenen túl volt már: első kötetével, az 1968-ban megjelent *Töredék Hamletnek* cíművel közmegegyezés szerint egy nagy hatású hagyomány végpontját (és bizonyos értelemben csúcsteljesítményét) jelölte ki, mégpedig a szubjektív, vallomásos alanyiség, a költői én mint önmagában érvényes egység felfogásának végpontját. Míg második kötetével, az 1973-ban megjelent *Egy talált tárgy megtisztításával* a magyar költészetet a maga előzékeny és szelíd, ám egyszerre tántoríthatatlanul radikális (hát igen, csupa ellentmondás Tandori költői alakja) módján áttessékelte egy új korszakba.

Jellegetes mellézköngéje volt a pálya indulásának, hogy egyik kötet sem jelenhetett meg az eredeti címén: a *Töredék Hamletnek* a kötet gondolati világához hűségesebb, bár kevésbé megjegyezhető *Egyetlen* címmel jött volna, míg az *Egy talált tárgy...* a pontosabb és egyben titokzatosabb *A Rimbaud a sivatagban forгат* címet kapta volna, ha hagyják. Ma már egészen érthetetlen, hogy min akadhattak fenn a cenzorok – de talán a maga idejében sem volt benne a puszta pizskálódáson túl más hatalmi ráció. Ugyanakkor az is valahol Tandori zsenijét mutatja, hogy a később bevallottan „eljőzsefatilázott” (vagyis a szocialista esztétika egyik kiskapujának értelmében József Attila nevének védelmével élő) pótcím is

¹ TANDORI Dezső: *Ívsor, közökkel* = Uő: *A mennyezet és a padló*, Magvető, Budapest, 1976, 11.

emblematicussá tudott válni, csakúgy mint a kötet, a „sárga könyv” külleme. Tandori sem abból, hogy a címeit „elrontották”, sem abból, hogy a *Töredék Hamletnek* „jutalma” három év szilencium lett, sem akkor, sem később nem próbált valamiféle mártír-legendát előállítani – mi sem állt alkotatótól távolabb.

Most, hogy az életmű lezárult, és az egész rendhagyó és valószínűleg soha nem látott dimenziójú alkotás (versek, regények, esszék, drámák, száznál több kötet és végeláthatatlan fordításmennyiség) itt áll előttünk, az, hogy zavarban vagyunk, a legenyhébb kifejezés. Mintha sűrű ködben állnánk a mólón, érezzük a kikötött óceánjáró elképesztő súlyát és méreteit, de az egész szerkezetre nem látunk, nem láthatunk rá rendesen. Ez persze eddig is így volt, csak eddig még lehetett arra hivatkozni, hogy hiszen ez az életmű mozgásban van, változtatja alakját, nő, sőt, burjánzik követhetetlenül. A Tandori-recepció legnagyobb problémája (és hát valljuk be, önfelmentése) az volt, hogy a befogadhatóság határain túllépő méretre hivatkozva sokszor meg sem kísérelte valóban feldolgozni az életmű újabb állomásait. Mintha valami homályos frusztráció miatt az egésztől való szorongás a részletek befogadását is ellehetetlenítette volna. Nyilván az a nagy kérdés most – és ilyen szempontból nem csak az életmű maga, de külön a lezárulta is a magyar irodalomértés és a kortárs irodalmi működés provokációjaként is felfogható –, hogy ezután képesek leszünk-e vele bármit is *valóban* kezdeni.

Ez a hosszú pillanat, amelyben most téblábolunk zavartan, persze még nem erről a munkáról szól. Most még csak valamifajta tiszteletteljes és szorongó tapogatózás megy; a kedvenc Tandori-darabok felsorolása, a különböző művekhez fűződő személyes viszony jelzése, és a tiszteletteljes belátás: mégiscsak korszakos munkásságról van itt szó. Mondom, mindez, a korszakosság, a széles hatókör, a széltében-hosszában roppant oeuvre eddig is magától értetődő volt, csak épp a költő termékenységgel párosuló nem-jelenlét-jelenléte állt be „zavaró elemként” a mű és a befogadó közé. De most már, fájdalom, erre sem lehet majd ezen túl hivatkozni. Vagy nem úgy legalábbis, mint eddig.

„Az évek során lassan kialakult a természetem: magányos-féle, kicsit orrszarvú-jellegű.”² Hetvenedik születésnapja után, Bedecs Lászlóval ké-

² BEDECS László: *Élmény és Álmanó. Tandori Dezső Prima Primissima-díjas íróval Bedecs László beszélget*, Új Könyvpiac, 2010/1-2; elérhető: <http://archiv.ujkonyvpiac.hu/cikkek.asp?id=4247>.

szült beszélgetésében jellemezte így magát Tandori. És ez egy újabb termékeny ellentmondás: ha valaki a személyes életét olyan aprólékos részletességgel dolgozza bele lírájába, mint ő, ha folyton fennálló meghívása arra szól, hogy kövessük őt mániái és lényei, egészségügyi állapota és közérzete legbelsőbb szféráiba – ha azt akarja, hogy gyakorlatilag a bevásárlásairól is értesüljünk, hogyan láthatja magát megközelíthetetlen, magányos, vastagbőrű lényként? De hát persze az is volt, sőt, még valami, elnémulásra hajlamos. Rendben, nem némult el, de éppen azért nem, mert annyira fenyegető volt a lehetőség, hogy egy pillanatra sem feledhette, hogy beszélnie kell. Ugyanebben a beszélgetésben mondta: „Az irodalomban továbbra is mélyen és elemien hiszek, a nyelvet – de nem a viccelődést – anteuszi talajnak tartom, friss levegőnek és védő falnak. Az irodalomban hiszek, de abban nem, hogy az irodalom segítségével azt, hogy ki és mi vagyok, tudom közölni.” Az irodalommal szembeni gyanakvás nem az irodalom ellenszere, éppen ellenkezőleg, annak legfőbb ihletője volt Tandori Dezső számára.

A huszadik század második felében kibontakozó, új költői felfogást hozó életművek jellegzetessége a hagyományos költői szerepek reanimálásával való kísérletezés: Juhász Ferenc a képviseleti lírát és a kozmikus költői én kiüresedett alakját igyekezett tartalommal feltölteni, Petri György pedig a József Attila-i árnyékból kilépve a nemzeti költő (igaz, több-kevesebb öniróniával beoltott) figuráját porolta le. Tandori ilyen szerepet nem keresett magának, hiszen már volt neki egy: ő volt Tandori Dezső. „Életem a papírra vetett művem” – számtalanszor elmondta ezt, mintha magától nem lett volna elég egyértelmű. „Volt egy léha viccem – mesélte egy másik alkalommal ugyancsak Bedecsnek –, hogy ki az egzisztencialista? Az, aki ugyanúgy él, mint a többi ember, csak folyton erről (is) beszél. És egyébként megértem, ha a magam élete unalmas másoknak. Nem visszadurvulás: mások engem még érdekelhetnének is, de ha távolságtartással nézik a dolgom, s így nem érdekli őket, hát engem akkor meg ez nem érdekel, de elemien nem.”³ És még egy megjegyzés ugyanonnan a *Zen Koala Kártya* című kötet kapcsán: „meg kellett írni, de ember legyen, aki elolvassa”.

Mint minden korszakos életműnek, a Tandoriénak is megvoltak a maga különböző állagú szakaszai. Az első két, gyakorlatilag instant klasz-

3 BEDECS László: *Lendületre hajlamos lélek. Tandori Dezsőt Bedecs László kérdezi*, Parnasszus, 2008/3, 7–17.

szikus kötet körül beálló *hype* (amit akkor még nyilván nem így hívtak) és a vele együtt járó fokozott elvárások a folytatásra. Az elvárásokra adott ugyancsak radikális válaszként értelmezhető líráaradás *A mennyezet és a padló*tól kezdve, s az ezt fogadó egyre nyíltabb értetlenség („kezdtem kikerülni a honi érdeklődés homlokteréből” – mondta erről az időszakról 2008-ban Bedecsnek keserűen). Az évi nyolckötetes „termelés” időszaka ez, s az akkoriban kialakuló követhetlenség-vád. Majd ezt a ’80-as évek emblematikus nagy könyveit (*A feltételes megálló*, *A megnyerhető veszteség*, *Celsius*) követő megújult érdeklődés és a ’90-es évek bizonyos értelemben váratlan népszerűsége követte. Volt egy pillanat, nem sokkal a rendszerváltás után, amikor úgy tűnt, hogy Tandori nem csak a szakma által legmagasabbra taksált, de egyben a legismertebb költő is lehet az országban. Sok szereplést vállalt ekkor, telt házask felolvasások sorát tartotta, mősoros kazettán megjelent verseinek válogatása saját előadásában és a tévében is többször megfordult. Ha emlékezetem nem csal, az ország akkori legnézettebb mősorában, a Friderikusz Showban is szerepelt, a mősorvezetőtől pedig egy kötött sapkát kapott ajándékba. Az, hogy ez a népszerűség aztán hol szivárgott el, és ő maga miért tért ki előle attól fogva tudatosan, nehezen belátható ma már. A *Magyar Narancs* kérdésére 2001-ben már némi szabadkozással válaszolt: „Van ez a fogalom: evidencia. Aki nem lehet másképp. Az próbálok lenni, aminek lennem kell. Azzal próbálok foglalkozni, amivel nekem kell foglalkoznom. Olyan dolgokkal, amelyek erre a foglalkozásra rászorúlnak. Nem nézek reneszánsz festményeket, nem akarok törött szárnyú sasokat megmenteni, nem járok Amerikába... holott tisztélem és kedvelem mind a felsoroltakat.”⁴

Utolsó időszakának teljes elvonultsága mindvégig aktív publikációs kedvvel párosult. Már jóformán csak telefonon és postai úton kommunikált, de folyóiratközlései és kötetei továbbra is kiszámítható ritmusban követték egymást. Amikor egy éve felmerült, hogy egy fiatal költőkből-irodalmárokból álló társaság életműinterjút készítené vele, a maga határozott kedvességével elzárkózott a megkeresés elől. Az evidencia-lét nem szerepelt Tandori számára; éppenhogy minden más, ami nem a maga szükségességében jelent meg előtte, fenyegethette volna azzal, hogy valamiféle szerepbe kényszerül általuk. Szellemi jelenléte mindazonáltal érezhető volt akkor is, ha ő maga került is a társasági megjelenések mindenféle

⁴ PÁL Melinda: *Szíves elzárkózás*, Magyar Narancs, 2001. február 15.

formáját. Az, hogy a magyar költészet az ő fellépése után már nem lehet ugyanaz, eddig is nyilvánvaló volt, most pedig azt is meg látjuk majd, hogy nélküle milyen.

Költő és kultusza

(Petri Lukács Ádám: *Petri 75 Közelítés*. Kertész Imre Intézet, 2018)

Önmagában az, hogy tavaly december 22-én lett volna Petri György 75 éves, a költő életművének befogadása szempontjából nem szükségszerűen jelent bármit is. Egy ilyen évforduló inkább a bensőséges megemlékezés, mintsem a kritikai újragondolás apropójaként szolgál általában, hiszen egy lezárt életmű értelmezése, vagy teszem azt, klasszicizálódása olyan lassú és nehezen befolyásolható folyamat, amely legkevésbé sem jubileumtól jubileumig zajlik le. Petri háromnegyed százados születésnapja sem fog úgy bevonulni az irodalmi emlékezetbe, mint amikor bármi is nagyban változott volna a költő munkásságának megítélésében. Mégis most, hogy a visszaemlékezések és az alkalomra időzített könyvek már megjelentek, valamiféle kép kirajzolódni látszik e költészet aktuális olvasatairól. Mégpedig egy nagyon zavaros, ellentmondásokkal teli, végletes, és éppen ezért figyelemre méltó kép.

Három évvel korábban, 2015 nyarán az idős Réz Pál Parti Nagy Lajos kérdésére válaszolva bizonyosfajta keserűséggel jegyezte meg: „Én, megmondom őszintén, benne láttam az új József Attilát. Kicsit úgy is szerettem volna, hogy olyan legyen a *Holminál* Gyuri, mint a *Szép Szónál* József Attila, de erre ő nem volt alkalmas.”¹ Hozzá tartozik, hogy Réz memoár-beszélgetéseknek több pontján is előjön az új József Attila megtalálásával mint legnagyobb – beteljesületlen – szerkesztői vágyával, és Petri mellett a fiatal Juhász Ferenc is ebbe a „majdnem, de nem” kategóriába kerül nála. Mindez azért is érdekes, mert Réz, aki pályája legelejétől figyelemmel követte Petrit barátként, idősebb pályatársként és szerkesztőként is, egészen a posztumusz négykötetes összegyűjtött munkák gondozásáig, még 2015-ben is komolyan gondolta, hogy ilyen szerep Petri (vagy bárki más) számára egyáltalán elképzelhető lett volna bármikor is. Az *Élet és Irodalomban* december 19-én megjelent megemlékezésében (*Petri György 75 éve született*) Kőrösi Imre ezzel szemben épp e szereplehetőség

¹ Réz Pál: *Bokáig pezsgőben (hangos memoár)*, Magvető, Budapest, 2015, 318.

visszautasításában látja Petri korszakos jelentőségét: „Petri egyik legfőbb eredménye, hova tovább történelmi érdeme az, hogy úrrá lett a háború utáni magyar költészet József Attila-komplexusán”. Ám a költői életmű helyzetével kapcsolatban már jóval bizonytalanabb ő is: „mégsem egészen egyértelmű – mondja Kőríz –, hogy megtörtént-e vele a kortársból klasszikusba való átmenet”.²

És messze nem ő az egyetlen, aki ebben a problematikus átmenetiségben látja „megakadva” Petri költészetét. A költő születésének évfordulójáról megemlékező Bán Zoltán András szinte szóról szóra ugyanezt állítja: „Szóval Petri maradandósága messze nem evidencia. [...] Úgy tűnik, hogy Petri művészetében túl sok a salak (Bartók Imre szavaival élve »nem ritkán kásás állagú szöveg«), mely akadályozza klasszikussá válását.”³

Bevallom, nem tudom, miből kellene biztosan észrevenni, hogy egy életművel megtörténik a „kortársból klasszikusba való átmenet”. Ám abban nagyjából biztos vagyok, hogy ha egy szerző halála után szűk két évtizeden belül több gyűjteményes és válogatott kötet (köztük gyakorlatilag a mosócédulák is), monográfia, tanulmánygyűjtemény, visszaemlékezés jelenik meg tőle és róla, díj viseli a nevét, akkor nemigen beszélhetünk arról, hogy egyfajta klassziczálódás nem indult volna el rögtön. Mi más tenné kortárs klasszikussá valakinek az életművét, minthogy a személyes jelenlétének (ami ráadásul Petri esetében kiemelt jelentőségű volt) megszűnte után is olvasói vannak, sőt, egymással vitakozó, az életmű különféle szakaszait preferáló aktív és elkötelezett szakmai és laikus olvasói is – valamint költői követői és epigonjai is szép számmal. Lírája jelen van, fizikailag (a Magvető épp most jelentette meg a legújabb *Összegyűjtött verseket* tőle majd 800 oldalon) és poétikailag is – az utóbbi idők Petri-vitái, ha mást nem, azt mindenképpen bizonyítják, hogy érdekessége vagy jelentősége nem tűnt el (máskülönben kit izgatna, hogy süllyed-e vagy sem – ahogy 2008-ban Károlyi Csaba nagy felhördülést kiváltva mondta róla⁴). Ráadásul politikai költeményeinek (amit néhány éve a legavíttabbnak érzett a szakma jelentős része) bizonyos sorai a közbeszéd részévé váltak újabban, szállóigésedtek (vö. „Rettenthetetlen hülyék kora jó.”), ami lehet, hogy nem feltétlenül esztétikai eredmény, egyfajta jelenlétet mégis erősen jelez.

2 KŐRIZS Imre: *Petri György 75 éve született*, Élet és irodalom, 2018. december 19.

3 BÁN Zoltán András: *A napsütötte sár*, Magyar Narancs, 2018. december 20.

4 KÁROLYI Csaba: *A Petri-mítosz vége*, Élet és Irodalom, 2008. január 4.

Mindeközben természetesen változnak az életmű súlypontjai – leg- alábbis részben (ma mintha az lenne a konszenzus, hogy a korai és a kései Petri a *nagy*, míg a szamizdat-kötetek, illetve a '90-es évek anyaga gyorsabban avul) –, valamint az életút megítélése is átalakul. És még ha netán igaza is van abban Bán Zoltán Andrásnak, hogy „aligha lehet megnevezni azt a bizonyos 10–12 verset, amely Gottfried Benn szerint egy nagy költőtől bizonyosan fennmarad”,⁵ az nem kétséges, hogy 4–5-ben azért akármelyik Petri-olvasó meg tud állapodni, s ez már önmagában több, mint amit bármelyik másik kortárs vagy közelmúltbeli költőtől szélesebb körben ismerni szokás. Ha a Petri-életmű egésze nem is vált klasszikussá még (játékból fogadjuk el egy pillanatra ezt a képlékeny megállapítást), van egy verse, ami egészen biztosan az máris: az 1989 októberében – egy bonni kórházban – írott *Hogy elérjek a napsütötte sávig* a magyar líra közkincsének (ha van ilyen egyáltalán) része lett mára.

Azért is érdemes végiggondolni mindezt, mert idő közben felbukkant egy erősen ideologikus újabb Petri-olvasat, amely a mai magyar kulturális kontextusnak a hatalmi erőviszonyokkal szemben meglehetősen kiszolgáltatott terében egyfajta fenyegetésként artikulálódik. (Nem is egészen világos, hogy Bán Zoltán András miképpen mondhatja, hogy a kultúrkampf fórumain „Petrinek még a nevét sem említik”).

Mint arról sokat lehetett olvasni, 2016-ban a Schmidt Mária vezette Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítványon belül létrejött a Kertész Imre Intézet. Ám a Kertész-hagyaték és az intézet működése körüli perpatvar közben arra némileg kevesebb figyelem irányult, hogy a Schmidt-féle intézményhez került a Petri György-hagyaték egy része is (továbbá azóta szinte minden Sziveri Jánostól). Pontosabban a Kertész Intézet előszeretettel hangoztatta, hogy immár Petri is részben „náluk van”, miközben a szakértők azt ismételtették különböző fórumokon, hogy a teljes hagyatéknek csak egy töredékéről van szó – ám a lényegről, hogy mi a fenét akar vele kezdeni Schmidt és köre, tulajdonképpen semmi sem derült ki. Egészen a decemberi Petri-évforduló előestéjéig, amikor is a Terror Házában (Petri lírája felől olvasva már ez is elképesztően hangzik) be nem mutatták a *Petri 75 közelítés* című reprezentatív (már csak azért is, mert ez a Kertész Intézet első saját könyve) albumot, a szerző Petri Lukács Ádámnak, a költő fiának a közreműködésével.

5 BÀN Zoltán András, *I. m.*

A bemutató két fő szólama az volt, hogy egyrészt Petrit még mindig nem kezeli a helyén a szakma és a közvélemény, másrészt, hogy „ő is azon hányatott sorsú íróink közé tartozik, aki nem csak hosszú éveig volt betiltva, de életművének java is csak halála után jelenik meg”⁶ – ahogy Hafner Zoltán, a Kertész Intézet vezetője és a Petri-könyv szerkesztője mondta. A Terror Háza programigazgatója, Tallai Gábor mindezt azzal a programadó felkiáltással nyomatékosította, mi szerint: „Petőfi kultuszát alaposan megépítettük, ahogyan Adyét és Pilinszkyét is, de a Petri-kultusz tekintetében nem állunk túl jól, itt az idő, el kell kezdeni építeni”.⁷ Jól felismerhető a mintázat, itt is ugyanaz hangzik el, mint korábban Kertésszel kapcsolatban: egyrészt, hogy a jelenben el van hanyagolva az életmű (Hafner Kertésszel kapcsolatban konkrétan azt mondta, hogy a „liberális kör” nem becsüli meg), másrészt, hogy a múltban a kommunizmus mártírja volt a szerző. Mintha ezzel Petri költészetét domesztikálni lehetne a Schmidt Mária-féle antikommunista, illiberális kulturális kánon számára.

Csakhogy már a bemutatón meglátszott, Petri Lukács könyvébe belelapozva meg egészen nyilvánvalóvá válik, mennyire üres ez a koncepció. Mert nem elég, hogy a rendezvényen olyan feszélyező közhelyeket melegítettek fel Petriről, amelyeken a valódi recepció már rég túl van („a Petri által választott önpusztító életstratégia előfeltétele volt annak, hogy időtálló művei megszülethessenek” – így Hafner). És nem elég, hogy az életműről nem, csupán a költő kultuszáról szólt az eszmecsere; amit mindezek után Petri Lukács könyvében kapunk, az éppen hogy nem a kultuszépítés aktualitásáról, sokkal inkább a nyomokban még létező Petri-legenda tarthatatlanságáról győz meg.

Távolról rátekintve úgy tűnhet, hogy Hafner és Kőríz vagy Bán ugyanazt állítja, ám ha jobban odafigyelünk, döntő különbség van a valamiért klasszicizálódni nem tudó életmű helyzetének feltételezése és a költő kultuszának hiányolása között. Egyrészt amiről Kőríz és Bán beszélnek az esztétikai vagy legfeljebb irodalomszociológiai kérdés, amit Hafner és Tallai mond, az egy hatalomtechnikai igény bejelentése. Ráadásul meglehetősen dilettáns módon, hiszen éppen azzal nem vet számot, hogy itt nem pusztán egy figuráról, egy sajátos életpályáról van szó (ahogy az mondjuk

⁶ *Petri György költőnek állít emléket a Petri 75 – Közelítés című kötet, Magyar Idők, 2018. december 17.*

⁷ *Uo.*

egy történelmi személyiség esetében lenne), hanem egy költőről, akinek a szövegeinek kell indokolniuk az életút megismerésének igényét, s nem fordítva: a szerző alakjának kultusza miatt olvassuk a verseit is.

Azt, hogy Petri-mítosz létezett, legkésőbb akkor megtudták azok is, akik korábban nem hallottak róla, amikor Károlyi Csaba említett kritikájában bejelentette (az életműkiadás utolsó kötetének apropóján), hogy véget ért. Ám ahhoz, hogy ez a mítosz – az önpusztító, az adott politikai-társadalmi viszonyok között a szabadságot a hivatalos kultúrától való visszavonulásban, az alkoholban és a kizsigerelő párkapcsolatokban megtalálni vélő költő mítosza – valójában erejét veszítse, még néhány évre szükség volt. A *Literán* 2014-ben megjelent beszélgetés Bartók Imrével⁸ ebből a szempontból jelzésértékű lehet. Egy olyan generáció képviselője szólal meg itt, amelyik a Petri-mítoszt örökségként kapta, s már a keletkezési kontextusa nélkül volt kénytelen végignézni rajta. Látható, ahogyan Petri intellektuális macsóizmusa hirtelen szexizmusként értelmeződik, hősieks alkoholizmusa („helyettünk tette tönkre magát”) deheroizálódik, kultusza pedig fertőzővé válik: „Szerintem Petri megmérgezte a kortárs költészetet” – állítja Bartók.

Petri Lukács Ádám könyve ehhez képest tulajdonképpen nem is létezik: egyfelől azért – ahogyan az az előszóból kiderül –, mert a „felelőtlen szerző” a „felelős kiadó” támogatása (Schmidt Mária külön ösztöndíjat biztosított Petri Lukácsnak) ellenére sem írta meg a beígért nagy könyvet az apjáról, vagyis amit itt olvashatunk, az jegyzet, töredék, résztili legfeljebb. Másfelől még ez sem: a könyv megjelenése előtt jóval, 2018 áprilisában az óbudai Platán Galériában nyílt meg Szilágyi Lenke kiállítása Petriről készített képeiből. Akkor egy jó pár fotó az *Indexre* is felkerült, ahol azt írták: „a költészet napja alkalmából Szilágyi Lenke fotóművész képeihez Petri Lukács Ádám írt visszaemlékezéseket”.⁹ Szó sincs itt készülő könyvről, ami azt jelenti, hogy vagy az indexesek nem tudtak arról, hogy ez már egy készülő anyag, vagy Petri Lukács azt adta le végül az el nem készült memoár helyett, amit az *Indexnek* írt, legfeljebb néhány új szöveggel kibővítvé.

Akárhogy is történt, a Terror Házában bemutatott albumból legkevésbé Petri György költészetéről tudunk meg. Helyette többé-kevésbé

⁸ BARTÓK Imre: *Petri megmérgezte a kortárs költészetet*, *Litera*, 2014. április 17.; elérhető: <https://litera.hu/magazin/interju/bartok-imre-petri-megmergezte-a-kortars-kolteszetet.html>.

⁹ BARAKONYI Szabolcs: *Az angyal a részletekben lakik – Petri 75*, *Index*, 2018. április 11.; elérhető: https://index.hu/nagykep/2018/04/11/petri_75/.

ismert anekdotákat kapunk a költő magánéletéről, illetve elsősorban a költő és fia viszonyáról – a fiú szemszögéből. Ha erről írt volna egy rendez könyvet Petri Lukács, akkor lenne miről beszélni, így csak forgácsokat látunk. Úgy tűnik, mintha az apa („papa”) iránti szeretet, s a nagy költő mítosza nem engedné, hogy sötétebb tónusban beszéljen róla, ezért inkább nem is ír végig semmit, nem kommentál, fél mondatok közé rejti a múlt árnyait. Ahogyan felidézi a látogatást az anyjánál (aki később, mint a könyvben előbb megtudjuk, öngyilkos lett), és a pillanatot, amikor kisgyerekként azt látta, hogy részeg apja kis híján megerőszkolja az anyját, a költő-legenda egy jóval sötétebb olvasatának lehetőségét villantja fel. Amikor arról beszél, az apja a boksztétel közben agresszív volt (míg ő maga inkább csak hülyéskedésnek fogta fel a dolgot), vagy hogy Petri – aki élete utolsó napján is még recept-ügyben írt levelet a *Magyar Könyhának* – gyakorlatilag nem tudott főzni, ismét csak, akaratlanul is, a költő mítoszának foszlányait lebegtetni. Petri Lukács Ádám emlékezés-töredékei mintha – a bemutatón elhangzottakkal összhangban – a kultuszépítésre tett kísérlet szomorú mementói lennének, hiszen éppen a kultusz tarthatatlanságát leplezik le. A saját sikertelenségükkel pedig rávilágítanak a költő legendájának szükségszerű újragondolására is: Petri alkoholizmusa és az azzal járó összes körülmény nem a személyes szabadság megnyilvánulása volt egy szabadsághiányos világban, hanem – az alkati okságon túl – éppen úgy a szabadsághiány szülte torz válasz, ahogyan torz válasz lett volna másképpen a valósággal kötött kompromisszum is. Az életmű „időtálló művei” pedig – Hafner állításával ellentétben – nem az „önpusztító stratégiának” köszönhetően, hanem azzal szemben születtek meg.

Elképzeltető, hogy a Petri-líra bizonyos aspektusainak időszerű újraértelmezéséhez – és talán a látható kritikusi igényként megjelenő klassziczálzásához is – először a költő alakjához tapadó fals kultusz maradványától lenne érdemes megszabadulni. Ebből a szempontból pedig mégiscsak volt értelme kiadni ezt az összecsapott kis könyvet: általa legalább láthatóvá vált, hogy egy nagy költői szerep kockázatainak megértéséhez mi az, amittől érdemes eltávolodni.

Nagyhatalmi ábrándok

A magyar költészet elszigeteltségéről

Néhány éve gömbvillámként cikázott végig a magyar internet legkülönbözőbb fórumain egy videó, amelyen Judi Dench Radnóti Miklós *Nem tudhatom* című versét szavalta – természetesen angolul. A videó-megosztó oldalon 1978-ra datált felvétel (amely valójában Peter Vas 1976-os *My Homeland* című BBC-dokumentumfilmjének egy kivágott részlete) a közösségi oldalak, a bulvárszajtók és az irodalmi blogok érdeklődését is felkeltette, de vajon mi volt benne annyira érdekes? Egyfelől rögtön rávág-hatjuk, hogy ha Dench egy kuvaszt sétáltatott volna, arra éppúgy rárepül a magyar online szféra, ám itt mégis csak egy versről volt szó. Egy magyar versről ráadásul, márpedig a magyar költészetet külföldön alig ismeri valaki, így ünnepi alkalom minden hasonló videó vagy bármi felbukkanása.

Nem lehet persze pusztán személyes tapasztalatokra hivatkozva elő-állni ilyen nagy horderejű kijelentésekkel, mégis kénytelen vagyok innen indítani, hogy érthetőbb legyen, miről beszélek. Mert akármilyen irodalmi fesztiválon, könyvvásáron, meghíváson jár az ember (jelen esetben magyar nyelven verseket író egyén), akármelyik kontinensen, elkerülhetetlenül szó-ba kerül ez a kérdés: ki kit ismer, ismer-e egyáltalán a másik irodalmából. És meglepő módon az eszmecsere minősége csak igen kis mértékben változik aszerint, hogy kétszázötven vagy kétezer-ötszáz kilométerre zajlik a beszélgetés épp a magyar nyelvterülettől. Vannak bizonyos régiók, ahol egyes nevek ismertebbek, mint mások (erre még visszatérünk), mindeneset-re mindig nagy megkönnyebbülés ül ki a beszélgetőtársak arcára, ha végre a prózaírókra térhetünk át. Van pár név, akit kapásból rávágunk ilyenkor, és ez már önmagában nagyszerű, de mi most a líráról beszélünk, és nem örvendezni jöttünk.

Bizonyára generációfüggő, ki hogyan tanulta, én mindenesetre akkor jártam általános iskolába és gimnáziumba, amikor még elég szilárdan tartotta magát a képzet, hogy a magyar irodalmi kultúra költészetcentrikus.

Folyamatábrán valahogy így festett a dolog: Petőfi-Ady-József Attila. Véletlenül sem Bessenyei-Jókai-Móricz, esetleg Mikszáth-Krúdy-Déry, vagy valami ehhez hasonló. Lehet, hogy ma már ezt másképp írják a tankönyvek, bár a magyar oktatáspolitikai dinamikusságát és zeitgeist-érzékenységét nézve, erre azért nem fogadnék nagy téttel. Nem véletlenül előszeretettel és hatékonyan pufogatott közhely a mai napig – a fociedző és a politikai szakértő mellett –, hogy tízmillió költő országa vagyunk.

„Magyarország a költészet hazája! A költészetben *nagyhatalom* vagyunk!» – Ugyan ki tudná megmondani, milyen hosszadalmas és vesződéses – és gyaníthatóan eredménytelen – szólastörténeti nyomozásra kényszerülne az a filológus, aki arra vállalkoznék, hogy ezeknek az egy tőről fakadó, öntudatos és büszke kijelentéseknek az eredetét, forrását kikutatja?» – tette fel a minket is érdeklő kérdést 1977-es vitacikkében Domokos Mátyás.¹ Mert tényleg, ki találta ki ezt a „nagyhatalmazást” vajon, és miért? Milyen példából indult ki, és hogyhogy az egész vízió ilyen jól tartja magát? Nem szeretnék zsákbamacskát árulni: fogalmam sincs, úgyhogy nem is egy szépen előkészített elméletet szeretnék felvezetni itt, inkább csak a jelenség bizonyos aspektusait végiggondolni röviden.

Domokost különben azért is idéztem, mert esszéje egy olyan tanulmánykötetben jelent meg, amelyeknek az egyik fő problémája a líra úgynevezett területvesztése. Akkoriban jelentkeztek talán az első tünetei annak, hogy az a költészetkép és líraeszmény, amellyel a magyar irodalmi közvélemény addig dolgozott, egyre kevésbé használható a jelenkori tendenciák leírására. Egyfelől a költészet eszközkészlete is sokat változott (epikusabb lett, ahogy ugyanitt Szilágyi Ákos írta), másfelől a társadalmi szerepe is átalakult. A fiatal költők már nem úgy és nem azért akartak költők lenni, ahogyan és amiért a közvélemény addig megszokta. Ez válságnak tűnt akkoriban, sőt, romlásnak, devalválódásnak. Pár évvel később a *Fasírt*-ban megjelent generációs esszéjében² Spiró már meghaladott dologként tekint a költészetcentrikus magyar irodalomra. Aztán 1986-ban jött a prózaforradalom, a '90-es évek elejétől pedig a könyvpiaci forgalom makacs tényei tettek pontot a lírai álmodozás végére – még ha a könyvkiadók továbbra

¹ DOMOKOS Mátyás: *Nagyhatalmi helyzet vagy versírógép?*, Irodalomtörténet, 1977/1, 124–139.

² SPIRÓ György: *Íróvá útve. Műfajtalankodásunk története – Fasírt – avagy viták a „fiatal irodalomról”*, szerk.: DÉRCZY Péter, Magvető, Budapest, 1982, 13–31.

is igyekeznek presztízisügyként kezelni (elsősorban a szerzők előtt) a költészet kiadását. Ami engem illet, ezt a folyamatot nagyrészt örvendetes megszabadulásnak látom kínosan avított szerepektől, illetve nem túl termékeny társadalmi teherfűtelektől – és nem mellesleg abszolút irreális fogyási elvárásoktól. De értem (még ha nem is értek vele egyet), ha valaki úgy érzi, a líra leértékelődése zajlott le itt a közelmúltban.

Mindezeket tekintetbe véve – és végül is csak ezért tértem ki rájuk – még meglepőbb, hogy a „lírai nagyhatalom” fantáziaképe továbbra is ott zizeg a fejekben. Miközben, ismétlem, egyetlen olyan magyar költőt sem tudunk mondani, aki a nemzetközi seregszemlék biztos résztvevője lenne. Pedig voltak esélyek: ilyenkor Pilinszkyre szokás utalni, akit angolra Ted Hughes fordított (Csokits János segítségével), vagy Csoórirra, akinek több kötete megjelent Amerikában és Angliában akkoriban. De Petriről is beszélhetnénk, akinek a '90-es években a Suhrkamp adta ki a köteteit németül, nem is visszhangtalanul. Aztán valahogy mégis mind kikoptak a névsorolásokból – már akkor sem volt elég a valódi irodalmi kapcsolódási terek nélküli pusztta megjelenés.

A kánon szót eddig kerülgettük, de hát a vicc kedvéért talán érdemes felidézni Harold Bloom 1994-es könyvét, *A nyugati kánont*,³ amelynek kissé kínos névsor-függelékében három magyarnak jutott hely: József Attilának, Németh Lászlónak és Juhász Ferencnek. Ám ebből, pláne több mint két évtized után, aligha olvashatunk ki bármilyen valóban használható következtetést. Ráadásul nem is akarnék belemenni egy hosszadalmas és bizonytalan történeti fejtegetésbe a nagy és a kis nyelvek kapcsolatáról, a domináns és a kiszolgáltatott viszonyáról, centrumokról és perifériákról. Annak érdekében, hogy leegyszerűsítsük a dolgot, érdemesebb talán a kortárs viszonyokra fókuszálni.

Annak, hogy nincs olyan nemzetközileg ismert szerző a kortárs magyar lírában, mint amilyen a prózában van több is, azt gondolom, hogy elsősorban az az oka, hogy a líra nyelvek közötti útjai megváltoztak az elmúlt időben, és ezzel a magyar kultúra (kulturális szcéna, pláne kultúrpolitika) egésze a legkevesébé sem tartotta a lépést. Miközben a kulturális reflexeinkben a mai napig ott van a soha sem volt „lírai nagyhatalom” gőgje, és miközben nosztalgikusan még ma is a nagy könyvkiadókon kérjük számon, hogy miért nem adják el jobban a versesköteteket, nem vettük

³ Harold BLOOM: *The Western Canon*, Harcourt Brace, New York, 1994.

észre, hogy a líra új mozgásterét (nemzetközi értelemben) áttevődött a fesztiválok, ösztöndíjak és alkotóházak körülményei közé. És nem feltétlenül az eladott példányszámok, hanem a kölcsönösség, a diskurzus lett a jó működés fokmérője.

Ebből teljesen kimaradunk. Az csak egy dolog, hogy rettenetesen kevés fordított verseskötet jelenik meg, a folyóiratokban (különösen a *Nagyvilág* megszűnte óta) pedig meglehetősen esetleges és nehezen követhető a fordított versek felbukkanása, a nagyobb baj mégsem ez. Hanem az, hogy nincsen sem olyan kulturális tér, sem olyan rendezvény, sem olyan alkotóház, amelyen keresztül a külföldi líra beszivároghatna és kölcsönhatásba léphetne a magyarral. Regionális szinten talán történik ilyesmi, gondoljunk Tolnai Ottó ismertségére például a volt jugoszláv irodalmi színtereken, de Budapest abszolút kiesik ebből a vérkeringésből, se fesztiválja, se alkotóháza nincs. Pedig ma elsősorban azzal lehetne a saját költészeti kultúránkat nemzetközileg ismertté tenni, hogy rendszeresen és átgondoltan ide hívjuk a külföldi szerzőket. A szlovén vagy a lengyel példa, de akár a román is ezt támasztja alá: vannak komoly fesztiváljaik, külföldi szerzőket díjazó díjaik, és mindez alaposan bele van fűzve a helyi kulturális életbe. És lám, vannak jól ismert költők nemzetközi szinten, nem is csak az idősebb generációból.

Magyarországról el kell menni valahová, hogy mindez megtörténhessen. Ami helyben van, az olyan, mintha mindennek a paródiája lenne. A 2012-ben alapított, 50 000 euró díjazású, az alapító Szócs Géza által költészeti Nobel-díjnak megálmodott Janus Pannonius-díj lehet, hogy sok mindenre alkalmas, egyre biztosan nem: nem közvetít a külföldi és a hazai szcéna között. Minden évben elhoz egy ismert külföldi költőt Magyarországra, ez tény, és minden évben meg is jelenti ennek a költőnek a kötetét magyarul, ráadásul még a díjazottak (vagy a jelöltek) névsorával sem lenne gond – csak hogy mindezt úgy teszi, mintha direkt az lenne a célja, hogy hozzáférhetetlen és hatástalan legyen az egész. A díjátadó zárt körű, és nincsenek nyilvános kísérőeseményei sem, a kötetek pedig lényegében beszerezhetetlenek. Mintha egy exkluzív klub hóbortja lenne az egész, Szócs magándíja, a köz pénzén, persze. Se a magyar költőknek, se a kiadóknak, se a költészet iránt érdeklődő olvasóknak nem ad valódi alkalmat a találkozásra a külföldi szintér szereplőivel a Janus Pannonius-díj – olvashatatlan könyvekkel és láthatatlan szerzőkkel ez nem is lehetséges.

Mivel nincs tere a költészeti cseremozgásnak, a fesztiválszervezők, ügynökök és menedzserek helyett a magyar líra létezését a fordítókön kívül senki más nem jelzi kifelé, ők pedig önszorgalomból és megszállottságból teszik, amit tesznek, akkor, amikor érkeznek. Egyedül Ottilie Mulzetnek köszönhető, hogy a *New York Review of Books* kiadásában nemrég feltűnést keltett Borbély Szilárd *Berlin-Hamletje*,⁴ ahogy szintén a fordítópárosnak, Monika Rincknek és Kalász Orsolyának köszönhető, hogy Kemény István versei németül már a második válogatásnál járnak.⁵ Ám egy-egy kötet szerencsés felbukkanása nagyon messze van még attól, hogy az adott szerzőket valóban a nemzetközi színtér tartósabban is számon tartott alkotói közé emelje. Attól meg aztán pláne, hogy a magyar költészetet „lírai nagyhatalommá” tegye. De álmodozni persze a valóságtól függetlenül, felszabadult felelőtlenséggel bármikor bármiről lehet.

4 Szilárd BORBÉLY: *Berlin. Hamlet*, New York Review Books, New York, 2016.

5 István KEMÉNY: *Ein guter Traum mit Tieren: Gedichte*, Matthes & Seitz, Berlin, 2015. Illetve: István KEMÉNY: *Ich übergebe das Zeitalter: Gedichte*, Reinecke & Voß, Leipzig, 2019.

Kritikus olvasatok

Avagy miről beszélünk, amikor Réz Pál memoárjáról beszélünk?
(Réz Pál: *Bokáig pezsgőben*. Magvető, 2015)

Az őszi kiadói szezon egyik legtöbb figyelmet kapott könyve Réz Pál és a kérdező Parti Nagy Lajos úgynevezett hangos memoárja, interjúkötete, a *Bokáig pezsgőben* lett. És ez nagyon is rendben van így. Réz és Parti Nagy évtizedeket felölelő dialógusa (amelyben a kérdező úgy tud a háttérben maradni, hogy mégis egyenrangú félként vezeti a beszélgetést) azon túl, hogy szórakoztató és legjobb pillanataiban egyenesen magával ragadó szöveg, hiánypótló mű is. Hiszen, ha előbb nem, olvasása közben egészen biztosan megérezzük, hogy túl keveset tudunk a félmúltunkról, és azok a sémák, amelyek szerint elképzeljük az előző generációk irodalmi és magánéletét, mindig fájdalmasan leegyszerűsítők. Ezért különösen fontos olvasmány lehet a *Bokáig pezsgőben* azoknak, akiknek a félmúlt is történelem, tehát a fiatalabb közönségnek. De nem dicsérni jöttem, hanem kérdezni. Miért kezeli a kritika egyetlen szerkesztő szubjektív visszaemlékezését irodalomtörténeti áttekintésként, kánonalkotó gesztusként? És ha már így tesz, akkor milyen és miért ilyen ez a történet és ez a kánon? Végül pedig: mit mond el ez a memoár és a fogadtatása a közelmúlt irodalmáról, illetve rólunk, irodalmárokról és olvasókról?

Nem könnyű persze elvonatkoztatni azoktól a körülményektől, melyek a könyv megjelenését övezték: Réz 85. születésnapja, a *Holmi* folyóirat elég nagyszabásúra hangolt, monstre antológiákkal kísért megszűnése; ünnepélyes pillanatok, melyek szertartásrendjében egyfajta szoborállítási igyekezet is felismerhető. A *Bokáig pezsgőben* megjelenése lényegében ebbe az eseménysorozatba kapcsolódott be, és fogadtatását is inkább az ünnepi beszédek szuperlatívuszai és szemérmes elhallgatásai jellemezték. De miért baj ez? Egy irodalmi szereplő, egy nagy egyéniség felköszöntése mint társasági rítus bizonyára helyénvaló. Baj azonban, ha azonnal önmagán túli jelentőséget tulajdonítunk neki, és ha olyan dolgokra is kiterjesztjük a vonatkozthatóságát, amelyek tulajdonképpen beláthatatlanul messze

esnek tőle. Mondjuk, ha Réz frappáns és sodró történeteiből mint valami varázsgömbből egy hosszú, a második világháborútól, vagy adott esetben egészen a huszadik század elejétől máig tartó időszak teljes magyar irodalmát akarjuk kiolvasni.

Kálmán C. György *Narancs*ba írt kritikája egyenesen azt állítja, hogy ebben a memoárban „benne van a 20. század második felének egész magyar irodalma”.¹ László Ferenc a *Revizor*on pedig úgy fogalmaz, hogy a könyv „a huszadik századi magyar irodalom valóságos panoptikuma”.² Érthető lelkesedéstől fűtött, de félrevezető tételmondatok ezek. Réz memoárjában nincsen benne az egész huszadik század (vagy a század második fele, vagy az ezredforduló környéke etc.) magyar irodalma. Éppen ellenkezőleg, habár színes és valóban mozgalmas emlékképek sorakoznak a lapokon, az is nagyon határozottan látszik, hogy itt a magyar irodalomnak az a része van jelen, amihez Réznek köze volt, amit szeretett, amit – rengetegszer használt, és mindvégig kibontatlanul hagyott sematikus jelzővel – „jó” irodalomnak tartott (illetve egy viszonylag kínos részlet erejéig a dilettánsok, de ez mindegy is).

Réz Pál maga óva int egy ilyen túldimenzionáló olvasattól: Parti Nagy kérdésre, hogy miért nem szereti a „»nagy idők nagy tanúja«-lemezt”, azt mondja: „mert akkor nem én vagyok, hanem a nagy idők nagy tanúja”. Ehhez ő valóban elég jól tartja magát, talán az utolsó két beszélgetésrészlet leszámítva (melyek 2000-ben és 2015-ben készültek), ám még ezeknek a kései, keserű futamainak a lezárásában is visszahúzódik szubjektuma védelmébe: „Ezért is van rendjén, hogy nyolcvannégy éves korában leteszi az ember a szerkesztői tollat, mert lehet, hogy elévült az ízlése.” (336)

Réz Pál visszaemlékezéseiből a háború utáni időszak jelentős lektorának pályaképe bontakozik ki, azaz a szigorú, tehát széles látókörű, de szándékosan szűkre vett keretekkel operáló ítéző, akinek szemében csakis a legmagasabb értékpreferenciák szerint válhat egy mű „jó” irodalomná. Jellemző, hogy ha minta kell, akkor Ady vagy József Attila teljesítménye kerül elő, s bizony az ő árnyalakjaikhoz mérve kutya nehéz dolga van a mindenkori kortársaknak.

A kötetben gyakran emlegetett és az abból kimaradt nevek ugyanakkor arra is figyelmeztetnek, hogy ez a nagy anekdotákkal megtámogatott

¹ KÁLMÁN C. György: *A tanú udvariassága*, Magyar Narancs, 2015. október 29.

² LÁSZLÓ Ferenc: *Élet-Mű-Emlék*, Revizor, 2015. 10. 29.

kanonikus emlékezet-mű mennyire szubjektív és mennyire merev. Ez természetesen nem baj, sőt kifejezetten tanulságos és szórakoztató, ha Réz személyes memoárjaként forgatjuk, ám elég bosszantóvá válik, ha a recepció ajánlata szerint a 20. század irodalmi panoptikumaként tekintünk rá. Sokat olvashatunk Vasról, Zelkről, Déryről, Kormosról, Mándyról, Illyésről és Petriről, elő-előkerül Nagy László és Juhász Ferenc, Nemes Nagy és Ottlik, épp csak említés szintjén Pilinszky is, az meg kifejezetten izgalmas, ahogy Csurka alakja kirajzolódik előttünk. Jellemző, hogy mennyire el van emelve a magyar irodalom utána levő részétől a *Nyugat* köre, főleg Ady és Kosztolányi, illetve mellettük József Attila.

Réz lenyűgözően hagyománytisztelő irodalmár, amit itt kibontakozni látunk, az a konzervatívvá vált modern magyar irodalmi hagyomány képe. A *Nyugat* nemzedékei által elindított, nagyszabású irodalmi modernizációs projekt végpontja, ahol épp a modernizációról nincs már szó, és az válik értékké, ami már a *Nyugat* esetében is javarészt megkésett volt: a nyelvi anyagkezelés posztzimbolista formalizmusa.

Az *Élet és Irodalomban* megjelent kritikájában Szilágyi Márton – aki főleg a kánonformáló főszerkesztőt kereste és hiányolta a kötetben – azt írja, hogy „éppen a *Holmi* főszerkesztői tapasztalata marad ki beszélgetésekből [...], hiszen a beszélgetés törzsének készültekor még viszonylag friss és eleven organizmus volt a lap, a jelenlegi visszatekintés pedig, amely a folyóirat deklarált megszűnése után készült, nem túl részletes”.³ Az igazság azonban az, hogy az 1992 novemberében és a 2015 korányarán készült beszélgetések között ott van egy középső rész is (igaz, *Utószó* címmel), amelyet 2000 júniusában rögzítettek, tehát úgymond a *Holmi* életpályájának tetőpontja körül. Az, hogy Szilágyi előtt észrevétlen maradhatott ez a betét, mégsem csoda, hiszen ennek a szakasznak is lényegében ugyanazok az irodalmi főszereplői, mint a tíz évvel korábbi beszélgetésben felidézett, harminc-negyven évvel korábbi emlékeknek: Déry, Illyés, József Attila, Ady, Jékely. A kortárs irodalom, pláne annak bármiféle újabb formái szinte láthatatlanok. Réz némi cinizmussal meg is jegyzi: „Hát a szépirodalomból elég nekem a kéziratokat olvasni, az bőven elég, amit a *Holmi*ban kell”. (280)

Réz memoárjának mint élettörténetnek vagy olvasmányoknak nem árt különösebben, hogy egyáltalán nem szerepel benne Tandori Dezső, Ora-

³ SZILÁGYI Márton: „Mit akar ez az egy ember?”, *Élet és irodalom*, 2015. november 13.

vecz Imre, Tolnai Ottó, Erdély Miklós, Krasznahorkai László, Nádas Péter (ő, mondjuk, egy lábgyezetbe befér, mint a Charta '77 aláírója). Az sem, hogy nem hangzik el egyszer sem az *avantgárd* vagy a *posztmodern* kifejezés. De ha azt mondjuk, hogy mindez említetlenül maradhat, és mégis benne van a könyvben „a 20. század második felének egész magyar irodalma”, az a mai (és jövődöbeli) magyar irodalomnak már árt, nem is keveset.

Részben ugyanez vonatkozik a *Holmi*-jelenségre is: kétségtelen, hogy a maga idejének jelentős fóruma volt, mégsem a korszak volt a *Holmi* része, hanem a *Holmi* a korszaké. Nem újraformálni igyekezett a forgalomban lévő fogalomkészletünket arról, hogy mit nevezünk, nevezhetünk irodalomnak, hanem folyamatos visszautalásokkal épített maga köré egy neutrális, minőségcentrikus (vö. „jó irodalom”), tradicionalista aurát. A *Nyugat* letéteményeseként határozta meg magát, holott nem volt modernizációs, „csak” minőségelvű programja. Vagy ahogy egy interjúban maga Réz is megjegyezte: „valószínűleg kicsit régimódibb volt a *Holmi*, mint amilyenek egy folyóiratnak lennie kell”.⁴ Nem véletlen, hogy mire a lap befejezte működését, az úgynevezett „Holmi-líra” sértéssel felérő jelzővé vált a kortárs költészet fórumain.

Nyilván ettől nem teljesen független az idős Réz keserősége, aki azt mondja, hogy az elmúlt huszonöt évben a magyar irodalom nem teljesített túl jól, és különösen a harminc alatti lírikusok nagyon gyengék, de amúgy általában is, a rendszerváltás utáni irodalom gyatrább, mint a szocializmus korabeli. Ez, habár hasonló csengésű, mégis gyökeresen más elkeseredésből táplálkozó ítélet, mint amit Tamás Gáspár Miklós nagyjából vele egy időben, kísértetiesen hasonló szavakkal megfogalmazott.⁵ Réz nézőpontjából nem annyira a politikai-társadalmi közeg és az irodalom viszonyának átalakulása, az irodalom funkcióvesztése és hasonlók jelentik a problémát, hanem hogy megszakadni látja azt a nagy hagyományt, melynek fáklyaviőjeként definiálta magát és lapját.

Ha egyetlen szimbolikus alakra fordítjuk le ezt, akkor azt mondhatjuk: az új József Attila keresése volt a koncepció lényege. Egy ideig úgy tűnt, épp a *Holmi* indulása körül, hogy Petri lehet az – de nem

⁴ MARKÓ Anita: „Egész jó lap volt, azt hiszem”, Magyar Narancs, 2014. szeptember 14.

⁵ TAMÁS Gáspár Miklós: *Kikérem magamnak*, hvg.hu, 2015. február 25.; elérhető: https://hvg.hu/velemenynyuzsog/20150225_TGM_Kikerem_magamnak.

így alakult. „Én, megmondom őszintén – idézi fel ’89-et Réz 2015-ben –, benne láttam az új József Attilát. Kicsit úgy is szerettem volna, hogy olyan legyen a *Holminál* Gyuri, mint a *Szép Szónál* József Attila, de erre ő nem volt alkalmas.” (318) 2000-ben, a jelen időről szólva már van némi lemondás a hangjában: „Tudod miben jelentkezik leginkább az öregség? Nem izgat annyira, hogy jön egy új József Attila, és azt én már nem fogom olvasni. És biztos, hogy jönni fog.” (283) Tizenöt év elteltével aztán végképp elkomorul a vízió: „elképzelnem nem tudom, hogy az utóbb jelentkezett rengeteg fiatal között lesz olyan, akit úgy fogunk emlegetni, mint mondjuk József Attilát. Ennek nem látom az esélyét. Fene tudja miért.” (316)

Petri maga is sokat szenvedett József Attila nyomasztó árnyékától, de volt olyan jelentős költő, hogy mégis el tudott lépni ettől a szorongástól, és önmagában érvényes lírát hozott létre. Réz, úgy tűnik, aktív pályája végéig megmaradt ennél az irodalmi vágyképnél, melynek kudarcba fulladása mintha egyszerre jelentette volna az új lírától való önkéntelen elfordulását is. Ismétlem: ez sem von le semmit a memoár értékéből, sőt azzal, hogy az 1992-ben, majd 2000-ben, végül 2015-ben rögzített beszélgetés nem egyetlen statikus pillanattól tekint vissza, hanem maga a visszaemlékező is évtizedeket öregszik, miközben hozzánk beszél, egy olyan ív rajzolódik ki, amely nélkül talán az egész jelenség nem lenne értelmezhető. Nem, nincsen benne „a 20. század második felének egész magyar irodalma”, ám a maga félreértéseivel, elhallgatásaival, vakfoltjaival és kudarcjaival teljes és életszerű portré a *Bokáig pezsgőben*. Egy bonyolult karakter cizellált rajzaként jóval érdekesebb, mint irodalomtörténetként, és mikrojeleneteiben összehasonlíthatatlanul jelentősebb, mint átfogó tablóként. Nem utolsósorban pedig azzal is komolyan hozzájárul a kortárs irodalom önképének alakításához, hogy fogadtatásával felhívja rá a figyelmünket, olykor mennyire könnyen mondunk le az összetettebb értelmezésről a látványosabbért cserébe.

Memoár helyett

(Lengyel Balázs: *Két Róma*. Jelenkor, 2018)

Az utóbbi idők egyik látványos tendenciája a magyar szépirodalmi könyvkiadásban, hogy a századközep alkotói újra az érdeklődés homlokterébe kerültek. Nem feltétlenül az irodalomértelmezés felől indult ez a hullám, a kritika ezúttal inkább mintha követné, és nem annyira formálná az egyes szerzők vagy szerzőpárok körüli diskurzust. Kiadói, könyvpiaci jelenségről van szó inkább, legalábbis a kiindulópontját tekintve, ám könnyen lehet, hogy a divatjelleg mögött mégis nyílik némi rálátás a huszadik század második harmadában született életművekhez való változóban lévő olvasói viszonyulásra is.

Meglehetősen hosszan lehetne sorolni az utóbbi négy-öt év nagy újrafelfedezéseit, illetve az ismert, kanonizált szerzőkhöz valamilyen módon kapcsolódó újdonság-értékű szövegek megjelenéseit. Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni naplójától kezdve a Mészöly Miklós-Polcz Alaine-levelezésen át Nemes Nagy Ágnes „beszélgetős” gyűjteményéig, a Szabó Magda-Szobotka Tibor-naplóig vagy Mátyás Iván most először napvilágot látó leveleiig számtalan komoly példa akad (és akár az Orbán Ottó- vagy Réz Pál-interjúköteteket is idevehetjük). Összeköti őket, hogy a világháború árnyékából elindulva, a pártállami idők irodalmi-magánéleti viszonyai között bontakozik ki a bennük megjelenő életanyag (egyedül a Gyarmati Fanni-napló kivétel ez alól, bár a Radnóti-kultuszhoz való kapcsolódása által ez is inkább a háború utáni viszonyokhoz kötődik, igaz, 1946-ban lezárul). De ennél is jellemzőbb kapocs közöttük, hogy egyik sem szépirodalmi szöveg a szó szoros értelmében – naplók, levelezések, életrajzi esszék, memoárértékű beszélgetések ezek. Vagyis a fókusz általuk magukról az irodalmi művekről a műveket létrehozó szerző figurájára helyeződik át. Bizonyos értelemben ez egy nagyobb irodalmi vonulattal – a szerzői személyiség posztmodern felfogását felváltani látszó hangsúlyos autobiografikussággal – is összhangban áll. Másfelől a századközep irodalmának

kanonizációjában is újabb szintet jelez: a művek után a szerzői alakok is fokozatosan a kánon vagy a legendárium részévé válnak. A szépirodalom olvasóközönsége pedig erősen rezonál erre a folyamatra, mintha mindig is óhajtotta volna a plasztikus szerzői figurát, amelyet csak most kap meg végre. A személyes történeten keresztül megragadható írói alak visszamenőleg is érvényes jelenséggé válik, s már-már a művek elé lép: valószínűleg többen olvastak mostanában Mészöly-leveleket, mint Mészöly-prózát, hogy csak egyetlen példát említsünk.

A száz éve született Lengyel Balázs esszékötetének megjelenése is sok szempontból ebbe a sorba illeszkedik. Habár az ő munkássága javarészt értelmezői szövegekből áll, a mostani újrakiadás mintha mégis a szerző alakjára igyekezne emlékeztetni, s nem annyira az irodalmi hagyomány szempontjából kísérli meg újragondolni Lengyel kritikusi praxisát. A borítóra helyezett emblematis fotó is ezt látszik megerősíteni: a fiatal Lengyel és mellette a fiatal Nemes Nagy Ágnes, a háttérben Róma látképével azonnal a magánéleti vonatkozást húzza alá. Ráadásul a fülszövegben is csupa életrajzi elem kerül említésre: antifasiszta ellenállás, római kalandok, kultúrpolitikai küzdelmek. Innen nézve ugyanakkor részben csalódást okoz a könyv: a kevesebb, mint háromszáz kitalakú oldalon vegyesen sorakozó esszék, irodalmi arcképvázlatok, levelek és beszélgetések túlságosan széttartóak ahhoz, hogy egységes képet rajzoljanak ki a szerzőről. Mintha a kötet összeállítója (Csordás Gábor van szerkesztőként megjelölve, így valószínűleg a válogatást is ő végezte el) nem igazán tudta volna eldönteni, hogy melyik Lengyel Balázst kívánja felmutatni 2018-ban: az értelmezőt, a szerkesztőt, a kultúrpolitikai rezonőrt vagy a magánembert.

Bizonyára van rá valamilyen észszerű magyarázat, hogy a válogatás alapjául miért épp két '90-es évekbeli Lengyel-kötet szolgált. Az új kötetben szereplő tíz szövegből hat az 1995-ben megjelent *Két Róma* című (addig még kiadatlan írásokból válogató) kötetből származik, míg négy az 1990-es *Visszatérésből* (ezt szintén Csordás Gábor szerkesztette). Azon túl, hogy nem nagyon szerencsés „újrahasznosítani” egy korábbi könyv címét mindenféle külön jelzés nélkül, az sem egészen világos, hogy az említett köteteken kívül miért nem merült fel, hogy esetleg a szerző 80. születésnapjára 1998-ban kiadott *Két sorsforduló*, vagy a korábbi, több mint hatszáz oldalas *Zöld és arany*, esetleg a 2001-es *Ki találkozik önmagával?* című kötetekből is átvegyenek írásokat. Másrészt arra sincs egyértelmű válasz,

hogy ha már csak két könyvből szelektál a szerkesztő, abból a kettőből miért éppen azokat tartja átemelendőnek, amiket. Talán egy utószó vagy legalább egy bővebb fülszöveg hasznos sorvezető lehetett volna az olvasók számára.

Arról ugyanis szó sincs, hogy ezek gyenge vagy érdektelen szövegek lennének, éppen ellenkezőleg, sok szempontból figyelemre méltók külön-külön, csak épp nem állnak össze a viszonylag szűkre szabott kötetterben. Ahogy *Az élet szürrealizmusa* című Kassák-portrét követi az *Angol tanú* című háborús visszaemlékezés, majd azután jön a *Két sorsforduló* című Márai-esszé (1993-ból), aztán *Egy meghíusult folyóiratterv* címen két rövidke levél 1956-ból, az lényegében követhetetlen. És ez különösen zavaró, ha belegondolunk, hogy egy hasonló kötet (centenáriumi válogatás egy adott szerző műveiből) kiadásának mindig arra is vállalkoznia kell, hogy a szerző emlékezetének fenntartásán túl az újabb és újabb olvasói generációknak is bemutassa az életmű jellegzetes darabjait. Ehhez pedig elengedhetetlen, hogy az egymást követő írások valamiféle hozzáférhető struktúrába rendeződjenek, legyen egyfajta követhető koncepció az őket hordozó könyvben. A 2018-as *Két Róma*, úgy tűnik, híján van az efféle koncepciónak. És nem csak a szövegek esetleges sorrendje vagy kiválasztásuk véletlenszerűsége folytán, de az olyan következtelenségek miatt is, hogy például elolvashatjuk benne Nemes Nagy, Lengyel és Vas István valóban érdekfeszítő levelezését a hagyományos és a modern, a formalista és az avantgárd költészet viszonyáról – ám az egész levelezést kiváltó Lengyel Balázs írást, a *Hagyomány és avantgarde*-ot valamiért nem. Mint ahogy az sem egészen világos, hogy a valóban nagyszerű és információgazdag Mándy Ivánnal folytatott beszélgetés (*A pálya szélén*) mellett miért éppen a jóval kevésbé érdekes Tasi József-interjú szerepel (*A népi mozgalom vonzásokörében*), és miért nem mondjuk a Kabdebó Lóránt vagy Fráter Zoltán által készített beszélgetések.

A kötetkompozíció vakfoltjai ugyanakkor rámutatnak egy másik, mélyebb problémára is. Az az értelmezői attitűd vagy gondolkodásmód, és az azzal szorosán összefüggő kritikai nyelv, amely Lengyel Balázs sajátja volt, ma már nagyon idegennek hat, szinte komolyan vehetetlen, illetve csak olyan megszorításokkal működik, amelyekre éppen egy átgondoltabban válogatott könyv tudott volna reflektálni. Schein Gábor már 1996-ban, az „eredeti” *Két Róma* megjelenése után azt írta, hogy az alkotói szubjek-

tumra koncentráció, az értelmezést pszichologikus modellekben elgondoló, metafizikus megalapozottságú irodalombefogadási elv, gyakorlatilag már a maga idejében „elmarad az Újhold legjelentősebb költőinek poétikai gyakorlatától”.

Lengyel számára az alkotó személyisége és az alkotás mint esztétikai érték, nem elválasztható egymástól, sőt, az értelmezés során a kettő viszonya sem tárható fel a maga teljességében, hiszen ez a kitüntetett viszony a harmadik fél, a mindenkori befogadó részéről sohasem közelíthető meg tökéletesen. A kritikus ebben a helyzetben, ahogy Schein megállapítja róla, a tanú szerepét veszi magára. Az alkotói személyiség efféle megközelítése sokszor csap át Lengyelnél az életrajz bizonyos elemeinek aprólékos vizsgálatába, illetve – ma már mindenképpen zavarba ejtő – anekdotázásba. A Kassák-esszé nagy kérdése, hogy miképpen juthat el egy érsekújvári lakatoslegény a magyar avantgárd líra csúcsára, mai szemmel nézve gyakorlatilag egyáltalán nem érdekes a kassáki líra megértése szempontjából. S ugyanez mondható el Lengyel Márai-esszéjéről még akkor is, ha belátjuk, hogy 1993-ban a szinte ismeretlen Márairól akár így, ilyen kissé ügyefogyott szerzői karakteranalízissel is érdemes volt szólni néhány szót.

A kötet, és talán Lengyel egész pályájának egyik csúcsteljesítménye, a *Két Róma* című memoár-esszé azonban megmutatja, hogy mi az az irány, amerről a Lengyel-életmű más hasonló darabjait is érdemes lehet megközelíteni. Amikor az anekdoták nem egy „idegen” szerzőről szólnak, hanem önmagáról, amikor a pszichologizálásnak nem esztétikai, hanem magánéleti tétje van, s amikor az irodalomban való létezés a saját személyiségén keresztül mutatkozik meg, akkor elképesztően erős pillanatai vannak ennek az esszéisztikus elbeszélői nyelvnek. A *Két Róma*, amely a magyar irodalom egyik legkülönösebb kalandjáról, az 1947–48-as római magyar írójárásról szól (a Palazzo Falconieriben több tucatnyi magyar író, költő és képzőművész fordult meg egymást váltó turnusokban), egyben a magyar esszéirodalom egyik legszebb darabja is. Lengyel egyszerre beszél benne fiatalkori emlékeiről, az irodalom iránti rajongásról, a szabadságról és a túlélésről, a szerelemről, a szerelem elmúlásáról és a halálról. Amit és ahogyan ebben a szövegben Nemes Nagyról és magáról, a közös, elválásukban is összetartozó életükről ír, az valóban lenyűgöző.

A *Két Rómában* egy nagyon komoly memoárirói életmű lehetősége villan fel egy pillanatra. Lengyel azonban nem írta meg végül a visszaem-

lékezéseit, vagy nem rendszerezetten legalábbis, ám ha megnézzük, hogy a hozzá közeli pályatársakról milyen esszéi vannak, mégiscsak egy jelentős emlékezet-mű fragmentumaira bukkanhatunk. (Azt pedig külön is érdemes lenne megvizsgálni, hogy a háborús generáció miért nem tudta – Lengyel mellett Réz Pál sem például – megírni a maga emlékiratait.) Nem szerepel ebben a kötetben egyik sem, de Ottlikról szóló szövegei idekíváncoznának a *Két Róma* mellé éppúgy, mint Mészölyről, Vasról, Kálnokyról, Pilinszkyről szóló érzékeny, személyes írásai. Hiszen éppen az, ami zavaró Lengyel Balázs értelmezői koncepciójában – az anekdotikusság, pszichologizálás, a szerzői személyiségnek tulajdonított túlzott fontosság –, ezekben a barátairól, alkotótársairól szóló esszéikben, amint memoárként olvassuk őket, egyszer csak elkezd produktívan működni. A *Két Róma* mostani kiadása – hiszen ezeknek a szövegeknek a javát nem tartalmazza –, még nem mutatja fel az emlékiró Lengyel Balázst számunkra, de a maga problematikuságában már jelzi, hogy az életmű újragondolása efféle is szempontból időszerű lenne.

A régi század

Egy évvel Kertész Imre halála után

Habár Nobel-díját, amely munkáinak szélesebb körű hazai és külföldi ismeretéhez alapvetően hozzájárult, már a 21. században kapta, Kertész Imre életműve, azt hiszem, mégis minden elemében huszadik századi irodalmi és gondolkodói teljesítményként áll előttünk. Egészen pontosan a régi század második felének nagy szövegei ezek, s ebben a szűkítésben egyfelől benne van az eltávolodás, sőt, elszakadás a századelőtől, s jobbra mindentől, ami Auschwitz előtt történt; illetve a makacs ragaszkodás is valahol mindahhoz, amit kulturálisan és emberileg huszadik századnak vélhetünk. Az elszakadás, elszakíttottság tapasztalatának nagy írója volt Kertész, ma olvasva ugyanakkor a ragaszkodás is épp olyan fontos kö-tőanyagnak tűnik mondataiban, még ha azok épp e fájdalmas kötődés hi-ábavalóságának tudomásul vételéről szólnak is. Mindez annyiban érdekes, hogy mi már nem vagyunk huszadik századi emberek, vagy legfeljebb csak annyira, amennyire Don Quijote középkori lovag volt.

Hogy egy világosabb példával éljek, Kertész Imre munkái, köztük természetesen a legismertebb, a *Sorstalanság* is a huszadik századot jelentik számomra, míg mondjuk az ő regényétől nyilván nem függetlenül elnevezett, soha meg nem nyitott múzeum, a Sorsok háza üres termei a huszonegyedik századot. Nem is elsősorban minőségi értelemben, de erre még visszatérek.

A mai rendezvény¹ címe az, hogy *Nyomkeresők*, a többes szám itt, gondolom, azokra utal, akik délután végigsétáltak Kertész életének különböző helyszíneit, illetve akik ma este, a szerző halálának első évfordulóján megkísérelnek néhány szót szólni arról, hogy mit is jelent számukra Kertész Imre irodalmi hagyatéka, és személyes emlékezete. Ezért én is egy személyes emlékekkel folytatom, az első Kertész-nyommal,

¹ Elhangzott a *Nyomkeresők – Kertész Imre-émléknap* alkalmából a Kelet Kávézóban 2017. április 1-én.

amit fel tudok idézni. Tizennyolc éves voltam, az egyetemi felvételire készültem, habár nem voltam egészen meggyőződve róla, hogy jót fog-e tenni nekem költői szempontból, ha felvesznek a magyar szakra. Ebből is látszik talán, hogy meglehetősen elszánt és zavarba ejtően naiv voltam akkoriban, szüleim legnagyobb rémületére. De hogy mégis megnyugtassam őket, elkezdtem felkészítő magánórákat venni a gimnázium legszabálytalanabb tanárától, akit mellesleg az iskola vezetősége éppen akkor tiltott el a magyartanítástól, mert eltért a tantervtől. Ez a fél szemérem, torz arcú, meghatározhatatlan korú figura, aki valójában egy harmincas éveit elején járó fiatalember volt, az első találkozásunkkor három könyvet nyomott a kezembe, s rögtön be is rekesztette az órát mondván, hogy amíg ezeket el nem olvasom, felesleges beszélünk. A három könyv az *Egy családregény vége*, *A látogató* és a *Sorstalanság* volt. Mindhárom elemi erővel hatott rám, a következő héten lelkesen be is számoltam az élményeimről, aztán hónapokig csak ezekről a könyvekről beszélgettünk, és ami ezek után egészen megmagyarázhatatlan, mégis felvettek végül az egyetemre.

Azt nem merném állítani, hogy mindenestől értettem, miről beszél Köves Gyurka, de abban egészen biztos vagyok, hogy délutáni beszélgetéseink közelebb vittek a könyvnek ahhoz a rétegéhez, amely a leírt szavak mélyén fortyogott sötéten és titokzatosan. Arra pedig, hogy nem bírtam elereszteni a könyvet, bizonyítékom is van: akkori – erősen megkérdőjelezhető – elveimnek megfelelően, ha egy számomra fontos mű könyvtári példányát az elmúlt tíz évben háromnál többen nem kölcsönözték ki, feljogosítva éreztem magamat, hogy „kimentsem”. A mai napig szégyellős ragaszkodással őrzöm ezt a példányt.

Egy vidéki kisvárosban felnövő kamaszként nagyon távol állt tőlem bármiféle komolyan vehető tudás arról, mit is jelenthetett a Köves-Kertész nevű fiúnak arra a világra eszmélnie, amely őt koncentrációs táborba zárta. De az idegenség érzéséről, a megragadható, kiismerhető én hiányáról, a legkevesbé természetes dolgokra rávágott *természetesenek*ről, és a szorongás lassan kavargó örvényeiről, a lélek ambivalenciáiról, ha nyilván egészen más léptékben, de volt már valamiféle benyomásom. Azt pedig, ahogy a könyv végén Gyurka a koncentrációs táborok boldogságáról beszél, katartikus erejű botrányként forgattam magamban sokáig.

Amikor mindössze két évvel ezután Kertész megkapta a Nobel-díjat, épp egy műfordítás órán ültem, amit a hír hallatán megszakítottunk, ám, mint kiderült, a hallgatók többségének fogalma sem volt arról, kit tisztelhetünk a szerzőben. Szerettem volna magyartanárommal is megbeszélni a hírt, de amikor utánakérdeztem, kiderült, hogy nem sokkal korábban, álmában, egy agyvérzés végzett vele.

Azt hiszem, a Kertész Nobel-díját követő fanyalgás és értetlenkedés nagyban hozzájárult ahhoz, hogy elkezdjek leszámolni az irodalmat övező szelíd elképzeléseimmel, és még elszántabb fogyasztója legyek a szerző műveinek. De ez még mindig a huszadik század volt, hiába 2002-ben történt, egy évvel a World Trade Center tornyainak lerombolása után. Magyarország ekkor még nem lépett át a huszonegyedik századba, a fanyalgás és a nemértés is, mindenféle formában, még az előző évszázad reflexeiből és beidegződéseiből táplálkozott. Éppúgy, ahogy a *Weltvertrauen* fogalma, amit Kertész Jean Amérytól kölcsönzött, és tett meg úgy kulcskérdéssé a maga művészetében, hogy folyton a tagadásából indult ki, de képtelen volt mégis egészen megszabadulni tőle; tehát a világba vetett bizalom is csak a huszadik század irányából szemlélve tűnt (illetve tűnik most, egyre inkább) téttel bíró fogalomnak.

Mert abban természetesen igaza volt Kertésznek, amikor azt mondta stockholmi beszédében, hogy Auschwitzon gondolkodva „inkább a jövőn, semmint a múlton gondolkodom”, azt nem tudhatta ugyanakkor, hogy az a bizonyos jövő, meglehetősen hamar leszámol majd az Auschwitzon való gondolkodás szellemi kötélrancával, és helyette, a nép nevében, a nép érdekében és – ha nem is felhatalmazásával, de nemtörődömségétől kísérve – politikai árucikké silányítja az elmúlt század legnagyobb magyar tragédiáját. Mert hát vegyük elő Kertész keserű interjúválaszát: „Úgy érti, hogyan voltam képes együtt élni németekkel? Szerintem még meglepőbb, hogyan tudtam egyáltalán magyarokkal együtt élni. Magyarországon éltem a náci időkben, itt viseltem a sárga csillagot, itt voltam gettóban, itt fogott el a magyar csendőrség.”² És tegyük ezt oda Párkányi Raab Péter Szabadság téri emlékműve mellé, és képzeljük el a köztük lezajló párbeszédet. Vagy üssük fel tetszőleges oldalon a *Sorstalanság*ot, és sétáljunk el vele a kőbányai Sorsok házához. Csak azért nem mondom, hogy menjünk be vele, mert mint tudjuk, nem nyitott ki soha.

² A teljes Kertész-interjú: „Holokauszt-bohóc voltam” (az interjút Iris RADISCH készítette), Népszabadság, 2013. szeptember 14.

Félreértés ne essék, nem hatásadász akarok lenni, de mivel élete utolsó éveiben Kertész maga (önkéntelenül vagy sem, ez sajnos nem igazán számít) résztvevőjévé vált saját alakjának újrpozicionálásában, és erre javarészt reflektált is, épp az ő radikális szelleme az, aminek jegyében nem tehetünk úgy, mintha mindezek a dolgok nem történtek volna meg. S ami a mi szempontunkból, a halála után, még jelentőségtejjesebb: ne történnének folyamatosan tovább.

Néhány évvel halála előtt keserűen írta, hogy „holokauszt-bohóccá” vált, és naplószerű feljegyzései mutatják, hogy utolsó másfél évtizedében ez a keserűség már folyamatosan ott volt benne, és a magánember Kertész gyakran önpusztító zabolázatlansággal engedte át magát indulatainak; annál inkább, minél kevésbé volt képes őket írásba fordítani. Mindeközben az a benyomásunk támadhat, ha nyilatkozatait és bizonyos, nyilatkozatok nélkül lezajlott szimbolikus eseményeket is ide veszünk, hogy egyre kevésbé érezte otthon magát az időben, és ezzel párhuzamosan egyre bizonytalanabbá váltak gesztusai. Azt hiszem, az utolsó időkben már nem készülhettek feljegyzések vagy naplók, és interjút sem igen adott már Kertész, ezért minden, amit a pálya és az életút végéről gondolunk, spekuláció, és mint ilyen, nem méltó a szerzőhöz. Azt ugyanakkor nem lehet nem látni, és szóvá tenni, ami a halálát követően történt és történik, annál is inkább, mert ez már a továbbélőkre, ránk tartozik elsősorban, ez a mi ügyünk. Vagy hogy a Kertészt tragikus módon alig három hónappal túlélő Esterházy Péter szép gyászbeszédét idézzük: „hogy meghalt, hirtelen annyian ülnek az ágynak a szélén, így óhatatlanul erről is kéne mondanom valamit, de nem akarok rendet vágni az új üldögélők közt, csak megállapítom a tolongást”.

Ha valakivel vitám támadt Kertész munkássága kapcsán – és ez egy olyan ország, ahol az elmúlt tizenöt évben erre rendszeresen sor került –, miközben az érvek és ellenérvek, előítéletek és frusztrációk, elfojtások és nyílt gyűlölködések dzsungelén kellett keresztülvágnom, a leggyakrabban jelentkező érzés, ami szétáradt bennem, a hála volt. A hálnak is sok fajtája van persze, és ez az érdesebbek, súlyosabbak közé tartozott, de mindenképpen hála volt. Nem is azért, mert azt gondolom, hogy a magyar olvasóknak szükségük volt arra a kíméletlen szembesítő-feldolgozó munkára, amit Kertész Imre könyvei elvégeztek (de persze azt is gondolom), hanem azért, mert nekem magamnak volt és van szükségem rá. Az egész életmű a

szabadság, a szellemi függetlenség nagyszabású kísérlete, és súlyát mutatja az is, hogy épp Kertész nyomán érezzük elég szabadnak magunkat ahhoz, hogy ne fogadjunk el tőle mindent, és ez mégse váljon frusztrációvá. Kertész nagy, huszadik századi életműve egy traumatikus korszak esszenciáját nyújtja át a későbbi jövők fogalmatlan tömegeinek. Nem az van, hogy addig olvassuk Kertészt, amíg Auschwitz bárkit is érdekel, hanem az, hogy csak addig érthetünk meg bármit is Auschwitzból, és Auschwitz túléléséből, a kommunizmusbeli továbbélés Madeleine-ostyájáról (ahogyan ő maga emlegette), amíg még olvassuk Kertész műveit.

A régi század

Egy évvel Kertész Imre halála után

Volt egyszer egy úgynevezett „kritika-vita”, 1995–96-ban az irodalmi lapok hasábjain feszültek egymásnak a különböző véleménykörökhöz tartozó kritikások. Körülbelül arról folyt az (olykor igen éles) eszmecsere, hogy mi a kritika funkciója, merre tart, és milyennek kéne lennie (tudományos? esszéisztikus? satöbbi?). Persze ennél sokkal többről volt szó és nyilván sokkal cizelláltabb módon, de most ebbe talán felesleges belemenni, nem ez a téma, inkább csak a megnevezés („kritika-vita”) evolúciójának követhetősége miatt említem mindezt. Tehát az „eredeti” (mondjuk, mihez képest?) vagy „nagy kritika-vita” még a nyomtatott lapok ős-aranykorában (annak végén) zajlott, de nagyjából tíz évre rá sor került egy második vitára is. Ezt hívják „kis kritikavítának” (és így írják), és ugyan javarészt ez is nyomtatásban zajlott, témája már az online és offline kritikai felületek és beszédmódok egymáshoz fűződő viszonya volt. Igaz, lényegében az sem biztos, hogy az egész vita valóban létezett (vita volt-e, vagy csak valaminek a körbebeszélése), mindenesetre, ha sor került rá, az épp tíz éve történt, érdemes tehát visszanézni, hogy azóta merre fordult a dolog, és mostanában miért nem kerül sor még egy nagyon-nagyon kicsi vitára sem.

A vita kiindulópontja két alapszöveg volt, először is a *Könyvesblog*-alapító Valuska László forradalmi interjúja a *Literán*,¹ másodsor pedig, a részben erre reflektáló, ezt továbbgondoló *Az olvasó lázadása* című esszé Dunajcsik Mátyástól.² Valuska alapvetése tulajdonképpen az volt, hogy a kortárs magyar irodalomkritika nem olvasóbarát, tudományoskodó, elitista, korrupt (belterjes), unalmas, kiszámítható, és ráadásul még csak nem is hozzáférhető (elefántcsonttoronyban lakik). Ehhez képest, mondta ő, az új kritika, amely a blogoszférában talál magának otthont, szélesebb közönséget céloz majd meg, érthető lesz, népszerű, olvasmá-

1 VALUSKA László: *Próbálgatjuk a játérendszer*, Litera, 2007. július 4.

2 DUNAJCSIK Mátyás: *Az olvasó lázadása*, Magyar Narancs, 2007. augusztus 16.

nyos, bevállalós, elfogulatlan, valamint megvesztegethetetlen. És természetesen mindezek mellett még ingyenes és könnyen elérhető is. Dunajcsik a meglehetősen felzúdulást kiváltó Valuska-interjú után egy hónappal tette közzé a maga dolgozatát, amelyben az interjú állításait és ígéreteit továbbgondolva tette fel a nagy kérdést (rögtön az alcímben): „túléli-e a kortárs irodalmi élet arcvesztés nélkül az online nyilvánosság robbanását?”

Ha tíz évvel később, egyetlen szóban kéne válaszolni az akkori feladványra, azt kellene mondanunk: igen. De azért ennél összetettebb a helyzet, pláne, hogy a közösségi média azóta bontakozott csak ki igazán (érdekes, visszanezve az egész vitában milyen kevésszer hangzott el a „facebook” kifejezés, igaz, a ma már régészeti fogalomnak számító „wiv” elő-előfordult), a blogoszféra pedig, amelynek a robbanásáról akkoriban mindenki beszélt, inkább csak pukkant egyet-kettőt, még ha nem is eresztett le egészen azóta. (Végül is mindezt én is egyfajta blogon írtam, habár a blog ma már javarészt mást jelent, mint akkor.)

Dunajcsik szerint a probléma alapja az olvasóközönség és a szakma eltávolodása, ami egyrészt a szakma mindenkori elitizmusából, másrészt a Kádár-kori olvasáskultúra megszűntével elbizonytalanodott szerzői és még inkább kiadói stratégiákból, harmadrészt pedig a posztmodern szerzők irodalmi irodalmának sok olvasó számára kirekesztő (legalábbis annak tételezett) voltából fakadt. Ez az eltávolodás pedig egy olyan rést nyitott, amelybe a szakma lassú (és természetesen unalmas) fórumai helyett az online szféra új típusú irodalmi reflexiói tudtak a legnagyobb hatással benyomulni: a blogok, a közvetlen olvasói reakciók, azaz maga a nagybetűs Valódi Olvasó. Továbbá az őt a saját nyelvén megszólítani hivatott Szerkesztett Olvasó (vagyis az akkori *Könyvesblog*). Dunajcsik zárógondolata végül egyfajta optimista fordulat lehetőségét is megengedi: „Ideje volna, hogy a kritikus a tudomány eredményeit arra használja, amire ezen a területen való volna: hogy megmagyarázza a műveket, s további gondolkodásra ingerelje az olvasót – kapcsolati tőkéjében pedig bratyzás helyett meglássa a baráti párbeszéd megteremtésének lehetőségét. Ez volna az egyetlen módja annak, hogy arcvesztés nélkül túlélje az új idők változásait, s legalább részben visszanyerje tekintélyét és társadalmi fontosságát, végül pedig, de nem utolsósorban, a vevőkörét.”

Tény, hogy mindazt, ami az online térben zajlott (vagy épp zajlani kezdett) 2007-ben, ilyen jelentőségűnek (is) lehetett látni, hozzá tartozik

azonban, hogy már egyetlen évvel később, amikor a „kis kritikavita” köré szerveződő JAK-konferencia anyagai megjelentek nyomtatásban is,³ valahogy komolytalanabbnak mutatkozott az egész ügy. Dunajcsik a saját cikkéhez fűzött *Kiegészítés*ben maga mondta, „ma már világosan látszik, hogy a magyar kritikai élet és nyelv megújulását nem a *Könyvesblog*tól kell várunk”, illetve hogy „a magyar nyelvű, nyílt internetes fórumok jelen pillanatban nem vagy csak korlátozott mértékben alkalmasak érdemi viták lebonyolítására”. A kötet legtöbb szerzője pedig egyetértett abban, hogy egyébként se válság, se forradalom nincs éppen, még ha megvitandó vagy megoldandó kérdések akadnak is. De milyen az az idő, amikor nem akad ilyesmi?

Mostani szemmel visszanézve úgy látszik, ennek a szkeptikusabb hangnak volt igaza: nem történt robbanás, nem vették át a lázadó olvasók az irányítást (kiderült, hogy nem is lázadnak annyira), az a bizonyos arc sem veszett el, igaz, nem is nyerte vissza egykori tekintélyét a kritikus (ha ugyan valóban volt ilyenje neki, és nem csak egy-egy „főítész” miatt hitte mindenki, hogy a kritikus szava *általában is* számít). Amit kulturális forradalomnak hihettünk tíz éve, kiderült, hogy csak egy igen kis technikai lépése volt a digitális szféra bővülésének. Az olvasó nem tart számot „kritikuspapai” babérokra, s az online közösségi tereket sem akarja arra használni, hogy rágyújtsa a házat az elitista szakmára, helyette beéri azzal, hogy egy olvasóköri vagy családi mikroközösség helyett az online fórumok makrónak tűnő közösségében osztja meg sommás véleményét. Bárány azt írta tíz éve, ha csak annyi történt, hogy „sokkal több emberhez tudom eljuttatni a korábban jellemzően élőszóban, szűk körben kifejezett pusztá esztétikai értékítéleteimet, akkor ez alighanem az utóbbi évtizedek egyik legérdektelebber forradalma”.⁴ A pusztá esztétikai (vagyis érvekkel alá nem támasztott) értékítéletek jó tárháza, mondjuk, a legnépszerűbb magyar olvasói oldal, a *moly.hu* is. Persze a molyon is vannak alaposan kifejtett vélemények, gondosan megírt, recenzió-jellegű bejegyzések, a többség azonban nem ilyen, mint ahogy ezt az olykor felbukkanó humoros vélemény-válogatások is jelzik.

A *Könyvesblog* – ahogy Dunajcsik már 2008-ban megjegyezte – valóban nem vált a magyar kritikai beszédmód megújítójává, helyette tu-

³ *Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet*, szerk.: BÁRÁNY Tibor – RÓNAI András, Kalligram, Budapest, 2008.

⁴ BÁRÁNY Tibor: *Kinek? Hová? Miért?* = *Az olvasó lázadása*, 151.

lajdonképpen domesztikálta magát, egy másik szerepbe nőtt bele, és fél lábbal (illetve két fél lábbal, ha lenne ilyen) ki is lépett az online szférából: offline magazinként is megjelenik, és fesztivált is szervez évi két alkalommal. A korai időszak polgárpukkasztását hiába is keresnénk már a blogon, nincsenek „páros lábbal beleszállások” már, és az „új vadak” kényelmetlen és közhelyes szerepétől is megszabadulni látszik a fórum. Igaz, talán ezt a külső körülmények is motiválták: tulajdonképpen megtörtént – még ha nem is épp úgy, ahogy várni lehetett – a tíz évvel ezelőtti jóslat, megszűnt a napilapkritika. A *Népszabadság* kinyírásával lényegében ennek a műfajnak az utolsó bástyája is ledőlt, ma már csak a hétfői rovatok és a hetilapok (azoknak is csak töredéke) foglalkozik ilyesmivel. A *Könyvesblog* ezt a fonalat látszik az utóbbi években felvenni: cikkei hosszabbak lettek, mintha a szövegek minősége is javult volna, az erőltetett köznyelviség helyett az igényesebb, középvoalonalas könnyen olvashatóság vált a blog alaphangjává, az ajtóberúgás stratégiáját pedig az igényesebb közízlés kiszolgálása változtatta le. Az elitista kánon ledöntése helyett mintha egy piaci szempontból és szépirodalmilag is érvényes mainstream képviselője vált volna fő csapásiránnyá. Nádas és Szabó Magda, Stephen King és Roberto Bolaño egyaránt a blog kedvelt szerzőinek számítanak. És amit anno nagyon hiányolt Valuska, a negatív kritika is mintha eltűnt volna. Üdvözlendő fejleményként pedig (azon túl, hogy nagyjából a *Könyvesblog* az egyetlen magyar kritikai fórum, ahol a világirodalom és a magyar irodalom egyenlő súllyal jelenik meg) a kritikai nyelven való babrálás helyett a közönségszervezésbe fektet a blog stábjba több energiát: Margó-fesztiváljaik valóban igen pezsgő rendezvények voltak az elmúlt években.

A szépirodalmi kritika terepe, úgy néz ki, nagy vonalakban nem változott (akár jó hír ez, akár nem): hetilapokban és irodalmi folyóiratokban zajlik a diskurzus java – a legerősebb új fórumnak ráadásul a még ritkábban megjelenő *Műút* folyóirat tűnik. Az online szféra lehetőségeit inkább mintha a piac tudta volna jobban kihasználni: a kiadók sokkal hatékonyabban képesek megszólítani potenciális olvasóikat a közösségi oldalakon, mint amennyire az úgynevezett Valódi Olvasók tudják a maguk véleményét képviselni ugyanezekben a helyeken. Ezek az úgynevezett primér vélemények sokkal kitettebbek a kiadói marketing-stratégiáknak mint a szakmai fórumokon megjelenő kritikák. A belterjesség helyett a kommersz lett a negatív hívószó. A közösségi térben a saját hangját kereső

Valódi Olvasóra tehát nem a régi kánon elitista kritikus-bácsijai és -nénijei jelentik a fő veszélyt, hanem a piaci sikerre hajtó cégek hatékony reklámtevékenysége. Az internet demokratizáló hatása ma már messze nem olyan magától értetődő, mint a „kis kritikavita” idején, és míg akkor azon kellett aggódni, hogy az irodalom veszíti el az arcát, ma már inkább az a képzet tűnik fenyegetőnek, hogy Valódi Olvasók helyett hamarosan csak a virtuális térben artikulálódó marketingstratégiák között öntudatlanul imbolygó, uniformizált közönséget kellene megszólítani valahogy eredeti művekkel.

Boldogtalan magyar irodalom

A hiányzó *middlebrow* nyomában

Legyen az az egyszerű tétel a kiindulópontunk, hogy az irodalmi siker nehezen mérhető. Ez a vélemény talán egy olyan axiómaként képes megállni előttünk, amelyet bárki, aki az irodalomra, mint tárgyra tekint, és bárhol is tekint rá, alapvetően el tud fogadni. Azért érdemes talán innen indulni, mert az utóbbi időkben, a kultúrharc maszatolásában ismét egyfajta – nem definiált – alapfogalommá vált a *siker*. Érdekes módon legtöbbször olyan kultúrpolitikusok és megmondóemberek hivatkoznak rá, akik maguk egyébként egy jobbára sikertelen alkotói életművel a hátuk mögött (vagy a régi sikerek leküzdhetetlen nosztalgiájától megindulva) álltak be a siker apologétái közé. *Tegyük újra sikeressé a magyar irodalmat!*, halljuk úton-útfélen, *szerezzük vissza az olvasókat!*, *nyomjuk le a külföldi szennyet!*, és így tovább. Közben nem történik semmi persze, mert hát nincs is ez az egész annyira komolyan gondolva, a siker szó repetitív ismételtetése inkább csak egyfajta önvédelmi technika: addig is, amíg hajtogatjuk, nem kell semmi értelmeset mondanunk se irodalomról, se könyvpiacról, se kultúrpolitikáról. Az eladott példányszámok önmagukban semmit sem jelentenek, ráadásul nincsenek is eladott példányszámok.

De nem erről akartam beszélni, illetve igen, viszont abból a nézőpontból, hogy a siker gyakori (túl gyakori) hivatkozási alappá tétele manapság azért mégis felszínre dob érdekesebb problémákat is. A minap adta a tévé (meg az „internet”) a *Szabó Magda világsikere* című új dokumentumfilmet, amelyben a rendező, Papp Gábor Zsigmond arra tesz kísérletet (vagyis hát ezzel indít, aztán, hogy tényleg tesz-e bármiféle erőfeszítést, az más kérdés – és máshol bővebben is foglalkozom majd vele), hogy bemutassa, bár itthon nem tartozik a szerző a legelismertebb közelmúltbeli írók közé, külföldön többen olvassák őt, mint Márait vagy Kertészét. Az a különös helyzet, mondja Papp, hogy miközben világszerte a legjobbak között tartják számon Szabót, itthon a kritika még mindig fanyaloga beszél róla.

Igaz – ezt már én teszem hozzá –, arról, hogy miért is van ez így, végül is egyetlen magyar kritikust sem kérdez meg.

Nagyjából a film tévés premierjével egy időben jelent meg Radnóti Sándor szép visszaemlékezése Békés Pálra az *Élet és Irodalom*ban. Ebben olvassuk: „Író, meseíró, színpadi szerző, fordító, televíziós, mindenben sikeres, de talán nem teljesen elégedett a sorsával. [...] A siker minden percét élvezte, de külön fiókban őrizte kis prózaíró-fájdalmát.”¹ A kis prózaíró-fájdalom oka pedig megint csak valahol a közönségsiker és a szakmai siker közötti egyensúlykülönbségben keresendő. A helyzet, ha részleteiben vagy léptékében el is tér, mégis nagyon hasonló Szabó Magdáéhoz, akinek ugyancsak megvolt a maga kis-, jobban mondva inkább nagy prózaíró-fájdalma (elég levelezésébe beleolvasni). Nyilván a két gyökeresen eltérő alkat más-más módon kezelte ezt a fájdalmat, és végül is nagyon más pályát jártak be, mégis, a frusztrációik részben hasonló töről fakadhattak.

„A magyar irodalom egy másik dilemmája – írja tehát Radnóti Békés kapcsán –, hogy a *highbrow* és a *lowbrow* között nem ismeri a *midbrow*-t vagy *middlebrow*-t. Hogy mennyire nem, azt az is mutatja, hogy angol szót használok rá. (Még hozzá olyat, amely a nyelvben őriz egy XIX. századi tudományos tévedést a koponya – ez esetben a homlok – formájának a személyiséggel való összefüggéséről.) Mindenesetre a »komoly«, a »nehéz«, a »magas« irodalmat és az elsődlegesen szórakoztató szándékú lektúrirodalmat, »tömegkultúrát« ügyel-bajjal meg tudjuk különböztetni (én ezúttal nem értékelő, csak leíró szándékkal teszem ezt), de a kettő közötti széles mező nincs kijelölve, s aki ott mozog, az állandó bizonytalanságban van, hogy hova is tartozik.” Valóban komoly dilemmája ez a magyar irodalomnak, de nem csak a magyarnak, hanem általában a kisebb irodalmaknak, s azok közül is talán kiemelten a volt keleti blokk irodalmainak, ahol a piac és az irodalom működése hosszú évtizedekig lényegében egyfajta kulturális tervgazdaságként működött – hol lazábban, hol szorosabban, de sohasem egészen szabadon.

De mi is az a *middle brow*, és ha létezne nálunk, az tényleg megoldást jelentene-e bármire is? A fogalom, ha pejoratívan használnánk, egyfajta középszert jelentene, és volt is ilyen felhangja, de a kritikai közbeszédben (mármint az angolszászban) mára inkább már egy neutrális, sőt, az utóbbi egy-két évtizedben akár pozitív töltetű kifejezéssé avanzált. A szó maga

¹ RADNÓTI Sándor: *Békés Pál*, *Élet és Irodalom*, 2018. szeptember 21.

különben az agy kutatás korai szakaszához kapcsolódik, egy 19. század eleji német orvos, bizonyos Franz Joseph Gall, és az általa kidolgozott frenológiai irányzat jelenti a fogalom forrásvidékét. A frenológia összefüggést tételezett fel a koponya fizikai megjelenése és az illető egyén szellemi képességei között. Gall nézetei nagy hatással voltak a brit és az amerikai tudományos életre is, nem egészen függetlenül attól talán, hogy a gyarmatosító britek és a rabszolgatartó amerikaiak is jó hasznát vették az elnyomott tudományos alapú alacsonyabbrendűvé nyilvánításához. Vagyis a *brow* itt szó szerinti értelemben jelent meg: a magasabb homlok nagyobb intellektust, az alacsonyabb kisebbet jelzett. A következő évtizedek során az angol nyelvű közbeszédben aztán a *highbrow* lassan az intelligens, művelt polgár szinonimája lett, a *lowbrow* pedig az iskolázatlan munkásságé. Irodalmi vonatkozásban a jelzőt először a New York Sun újságírója, Will Irvin használta 1902-ben, ő a *highbrow*-t már kifinomult, minőségi, szó szerint magas irodalomként értelmezte. A köztes kategória, a *middlebrow* majd az 1940-es években kezd elterjedni, többek között a Life magazin hasábjain. A huszadik század közepére a három irodalmi *brow* közkeletű kifejezéssé vált.

A fogalom történetének egyik sokat hivatkozott epizódja Virginia Woolf nevéhez kötődik. 1932 októberében az író *The Second Common Reader* című esszékötetét elég csúnyán (és igaztalanul) lehúzta J. B. Priestley író-kritikus, majd néhány nappal később a BBC rádióban felolvasott egy szöveget *To a Highbrow* címmel, amelyben azt a fajta intellektuális magatartást gúnyolta ki, amely elhatárolódik minden népszerű elemtől, alacsonyabbnak tartott műfajtól és bármitől, ami kicsit is szórakoztató lehet. Woolf ezzel is találva érezte magát, de nem reagált még, helyette megtette barátja Harold Nicolson (az ő szövegének a címe *To a Lowbrow* volt). A csetepatéről beszámolt a *The New Statesman* című folyóirat is ezután, Nicolsont hozva ki a vita győztesének. Woolf végül is a *The New Statesman* szerkesztőségének írt egy hosszú, meglehetősen éles és azzal együtt humoros levelet – ám ezt végül mégsem küldte el. A levél csak halála után került nyilvánosságra, a *The Death of the Moth* című posztumusz esszékötetben, azóta viszont az egész *brow*-kérdés egyik alapszövegeként olvassa a kritika.

Ilyeneket mond benne Woolf: „Nekünk *highbrow*-knak is, elfogadom, meg kell keresnünk a megélhetésre valót; de ha mi eleget kerestünk már

hozzá, akkor egyszerűen csak élünk. Ellenben ha a *middlebrow*-k eleget kerestek már az élethez, ők folytatják, hogy tudjanak miből költekezni is.”² Nyilvánvalóan itt két emberi típusról beszél ironizálva a szerző, de már ennek is irodalmi következményei vannak: kétféle gyökeresen eltérő kultúrafogyasztási stratégiát vázol fel. Pontosabban hármat, a *lowbrow*-val együtt, de azt a maga módján őszintének tartja, a zavaros és kétszínű *middlebrow*-hoz képest. Majd így fejezi be: „Ha bármilyen ember, férfi, nő, kutya, macska vagy akár egy félig eltaposott féreg *middlebrow*-nak merészel nevezni, a tollammal fogom agyonszúrni.”³

Volt tehát honnan feljönnie a fogalomnak, de hát a kulturális környezet is radikálisan megváltozott rövidesen. A szórakoztatóipar, a populáris zene, a mozi, a musical, a televízió a század közepére alaposan átformálták nem csak a kultúra fogyasztásának szokásait, de azt is, hogy egyáltalán mi az, amit kultúrának nevezünk. És természetesen elindult a magas és a mély kultúra keveredése is rögtön – nyilván valahol középen. A *middlebrow* abból a se hús se hal szerepből, amelyben Woolf látta és láttatta, lassan átváltott egyfajta közvetítői státuszba, különösen az irodalom terén. Dwight Macdonald *Against The American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture* című 1962-es könyvében már arról beszél, hogy az amerikai *highbrow* kultúra specializálódott, és egyfajta ingyencséggé vált, míg az eredeti *lowbrow* kultúra (amely lényegében egyfajta népi kultúra lenne nála) helyét átvette a *masscult*, tehát az ipari és nem művészeti szempontokkal és módszerekkel operáló tömegkultúra. A *midcult* vagy *middlebrow* kultúra ott lép be, ahol a tömegkultúra már nem képes kielégíteni a közönséget, a magaskultúra azonban még mindig elérhetetlennek tűnik. A kultúrafogyasztás élményét adja meg a társadalom széles rétegeinek, azonban – figyelmeztet Macdonald – azzal fenyeget, hogy tulajdonképpen lebutítja a magaskultúrát, vagyis annak felvizezett, fogyaszthatóvá tett hamis változatát juttatja el a tömegkultúra felől érkező befogadókhöz.

Az elmúlt évtizedek jelentősebb vitái – és ilyesmire emlékeztető dolgok már nálunk is történtek (mint a nagy- és a kis-kritikavita) – valahol éppen a közérthetőség kontra kifinomultság (másként: túlspecializáltság, megint másként: érthetlenség) törésvonala mentén alakultak ki. A '80-as

² Virginia WOOLF: *Middlebrow* = Uó: *The Death of the Moth, and Other Essays*, Harcourt Brace, New York, 1974, 176.

³ Uó., 186.

évektől kezdve, az ezredforduló után pedig végképp, a magaskultúra fogalma éppolyan gyanússá vált, amennyire korábban a tömegkultúra számított kellemetlen jelzőnek. Az irodalomban is nagyon erősen érezte a hatását ez a folyamat, eltörlődni látszottak a határok, és a korábbi *highbrow-middlebrow-lowbrow* fogalmi hármass helyett az *unibrow* vagy a *nobrow* használata látszott alkalmasabbnak a jelenségek leírására.

A *middlebrow* valahogy mégis túlélte a dolgot, és ha jól látjuk a helyzetet, éppen azért, mert ez volt mind piaci, mind társadalmi értelemben a legeladhatóbb kategória. Ha már könyvekről beszélünk, ma ezt jelenti: közérthető, de gondosan megírt, irodalmi igényű, szórakoztató mű. Ez egyfelől a társadalmi igazságosság kifejezetten élessé vált igényével is kompatibilis, hiszen lényegében nem rekeszt ki semmilyen befogadói csoportot (sőt, rajta keresztül valahol – mondják – szót érthetnek a korábban csak *high-* vagy csak *lowbrow* kultúrát fogyasztó rétegek is), másfelől pedig az átalakuló – valóban piacosodó – irodalmi piac igényeit is kiszolgálja, hiszen jó eséllyel tömegesen eladható termékeket állít elő szemben a magasművészet vagy az ellenművészet (avantgárd) korábbi produktumaival.

És ez nem csak a könyvkiadásban jelenik meg ma már, hanem az értelmezésben is. Néhány éve, ha különösebb vihart nem is kavart, némi feltűnést keltett az ismert angol író, Zadie Smith, aki azt nyilatkozta – miután elfogadta a *Harper's* magazinnál az *Új Könyvek* rovat írását –, hogy nem kritikus (*critic*) akar lenni, hanem szemlélő (*reviewer*), és nem csak magas irodalomról fog írni, hanem bármiről, ami *tetszik* neki. Macy Halford, a *The New Yorker* irodalmi publicistája akkor ezt úgy értékelte, mint jelentős tettet a *middlebrow* hagyomány szempontjából.⁴

Ha visszatérünk a magyar irodalomhoz, látnunk kell, hogy ez az egész fejlődési ív (nem csak a fogalomé természetesen, hanem az irodalom befogadásáé és az irodalmi piacé), nálunk lényegében teljesen kimaradt. Mire a kultúrafogyasztás arisztokratikusabb keretei felszámolódtak, a piac is felszámolódtott, egyáltalán, a kulturális termékekhez való hozzájutás körülményei pervertálódtak javarészt. Az irodalom különböző rétegei a szocializmus kultúrpolitikájának jegyében tulajdonképpen eltöröltettek – és minden műfaj egyetlen irodalomfogalom présébe került. A *Rozsdatemető* kapcsán írta Bán Zoltán András a *Beszélő*-ben: „Ha belegondolunk, a hatvanas évek elején Magyarországon nem létezett bestseller-irodalom, nem

⁴ Macy HALFORD: *Reviewers on Reviewing*, The New Yorker, 2011. február 8.

volt krimi, sci-fi, pornó, amolyan middle-brow szórakoztató irodalom sem, az emberek szinte elepedtek valami olvasnivaló után. Fejes (és az olyan írók, mint Csurka, Galgóczi, Moldova) képesek voltak pótolni ezt a hiányt.”⁵

Vagyis egy olyan paradox helyzet állt elő, melyben az irodalomfogalom leszűkítése miatt a szépirodalomnak kellett létrehoznia (a könyvpiacnak, már amit annak lehetett nevezni, pedig szépirodalomként áruháza) önmagából a *middlebrow*-t. Minden szépirodalom volt, és éppen ezért csak a szépirodalomnak lehetett presztízse. Amikor aztán, a rendszerváltást követően, egyfelől a könyvpiacra megjelent az olcsó szórakoztató irodalom (*mass culture*), és népszerű lett, másfelől a kritika elkezdte – Bánhoz hasonlóan – azt pedzegetni, hogy nem minden tekinthető szépirodalomnak feltétlenül, amit eddig, kényszerűen, akként könyveltünk el, egy meg lehetőséges érdekes hasadás keletkezett a magyar irodalomban. A magas és az alacsonyrendű irodalom között egyfajta senkiföldje alakult ki: az írók féltek, ha ide pozicionálják a műveiket, az egész munkásságuk a legalsó rétegbe zuhanhat. A kiadók pedig, mivel az olvasói reflexek nem változtak azonnal, továbbra is magas irodalomként igyekeztek piacra dobni olyan műveket (és életműveket), amelyek erre nem voltak alkalmasak. A kritika bizonyos szempontból ezt volt kénytelen lekövetni: ha a kiadó magasirodalomként tette elem a művet, akként kell elbírálnom is – illetve ha piaci értelemben nem jön létre *middlebrow* réteg, azt a kritika önmagában nem képes létrehozni a kiadók helyett.

Szabó Magda világsikerével szemben a hazai kritika fanyalgása, vagy Békés Pál „kis prózáiró-fájdalma” tehát ugyanabból a szituációból eredt: sem ők magukat, sem a kiadók őket nem oda pozicionálták, ahová kellett volna, és valami olyan elvárásnak akartak megfelelni (tudatosan vagy tudattalanul), ami lényegében nem volt életszerű. Szabó Magda külföldön azért nagyon sikeres, mert a nyugati kiadóknak évtizedes gyakorlatuk van a minőségi szórakoztató irodalom piaci képviselésében. Itthon mindeközben tovább él az az igény, hogy az író teljesítményét a legmagasabbrendű szépirodalomként ismerjék el – aminek a kritika láthatóan nem akar mindenáron megfelelni. Ám ez a történet messze nem ért véget itt: ma is lép-tenyomon hallani lehet, ahogy népszerű írók a szakmára panaszkodnak,

⁵ BÁN Zoltán András: *Rozsdatemető*, Beszélő, 1997/5; elérhető: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/rozsdatemeto>.

mert az nem ismeri el őket a maga fórumain (vagy nem eléggé), ugyanígy *highbrow* szerzők néznek irigykedve és értetlenül könyves óriásplakátokra és metrós hirdetésekre: hogy nekik ez miért nem jár?

Ha már úgy tűnik, hogy lassan a *siker* válik az irodalom egyetlen fokmérőjévé, és már nem is arról beszélünk, hogy egy könyv jó-e vagy sem, hanem hogy sikeres-e vagy sem, azt sem ártana újragondolni, hogy mindent milyen kontextusban és milyen hagyományokkal vagyunk kénytelenek végigcsinálni.

STRADIVARI A SIVATAGBAN

Boldog pokol

Megjegyzések James Wright verséhez

Függőágyban fekvé William Duffy Pine Island-i farmján, Minnesotában
(Lying in a Hammock at William Duffy's Farm in Pine Island, Minnesota)

A fejem fölött bronz pillangót látok,
Fekete fatörzsön alszik,
Reszketve, akár egy levél a zöld árnyékban.
Lejjebb, a vízmosásban az üres ház mögött
Egymást követik a kolompok
A délután messzeségébe.
Jobbomon,
Egy napsütötte részen két fenyő között
A tavalyi lovak ürüléke
Aranytömbökké változik.
Ahogy sötétedik, jön az este, hátradőlök.
Egy karvaly lebeg odafönt, a fészket keresi.
Elvesztettem az életem.

(Krusovszky Dénes fordítása)

James Wright verse, a *Függőágyban fekvé William Duffy Pine Island-i farmján, Minnesotában*, a háború utáni amerikai költészet egyik legtöbbet idézett és legtöbbet vitatott költeménye. Pedig milyen egyszerű az egész. Vagy mégsem? Úgy tűnik, hogy ez a bizonytalanság nem hagyja azóta sem nyugodni a vers olvasóit, újabb és újabb elemzések születnek róla, legendás utolsó sora pedig a legtöbbet idézett verssorok között biztos befutónak látszik.

Azt hiszem, két irányból lehet a leginkább megközelíteni ezt a szöveget, egyrészt a pusztá, zsigeri hatás felől, másrészt a keletkezésének és megjelenésének kontextusa felől. Ez persze nagyjából mindegyik versről elmondható, de ez a tény nemcsak hogy nem kérdőjelezi meg ennek a

helyzetnek a jelentőségét, éppen hogy alátámasztja azt: Wright híres versén ugyanis a legkézenfekvőbb módon lehet azt vizsgálni, hogyan működik a későmodern líra.

Az első, amit látnunk kell, és amit nem nagyon látunk, mert líraolvasó szemünk már rég hozzászokott ehhez: a költői nyelv egyszerűsége. Egy mai olvasó (na jó, mondjuk: egy művelt olvasó) már nem azon hökken meg, ha egy vers úgynevezett köznapi nyelven szólal meg, éppen ellenkezőleg, a retorikusság, az emelkedettség, a jól formáltság és a dallamosság szúr szemet neki. A klasszikus formában írt verseket pedig vagy az ironia, vagy a giccs felől találja megkönyékezhetőnek. Ez még a magyar lírára is igaz, amely nyomokban azért továbbra is elég sok klasszikus modern elemet tartalmaz. Nálunk még fel lehet tenni egy olyan kérdést (igaz, a művelt olvasói státusz inogni kezd már tőle), hogy „ez mitől vers?” Tudniillik akkor, ha nem rímel, nincs ritmusa, nincsenek versszakai és egyáltalán semmi sem emlékeztet benne az iskolai tananyagra.

Amikor James Wright ezt a versét megírta, nagyjából ugyanez volt a helyzet az amerikai lírában is. Már volt Beat-költészet az egyik oldalon (földrajzilag: Nyugaton) és New York-i iskola a másikon (Keleten), de közben a formalista líra is működött még meglehetősen erővel (leginkább a Közép-Nyugaton, de azért a széleken is, plusz Angliában). Maga Wright is ebben utazott, nem is sikertelenül. Miután leszerelt a hadseregtől (ahová 1946-ban lépett be) és hazatérve (Japánból) elkezdte egyetemi tanulmányait a Kenyon College-ban, rögtön komoly figyelmet vívtak ki maguknak költeményei. Wright valamiféle bizarr keveréke volt a poeta doctusnak és a poeta natusnak (ha jelentenek ezek egyáltalán bármit is, amiről nem vagyok meggyőződve). Mindenesetre egyfajta lírai Dr. Jekyll és Mr. Hyde-ként küzdött önmagával, mindent szépre írt, szabályosra, mert nagyon benne volt a kezében a jambikus lejtés meg a szofisztikált rímtechnika, közben mégis utálta, amit csinál. Első kötetének anyaga mindenesetre elnyerte 1956-ban a Yale Younger Poets Prize-t, és egy évre rá meg is jelent *The Green Wall* címen. Két évre rá jött még egy hasonló kötet, a *Saint Judas*, de mire az megjelent, már nagyon másfelé kutakodott Wright.

A költőbarátságokat (is) hajlamosak vagyunk általában túlmisztifikálni, ám Wright esetében egészen bizonyos, hogy a Robert Bly-jal történő találkozás az egész későbbi pályát alapvetően meghatározta. Wright egyfelől úgy tűnik fel, mint aki mindig mélyen benne volt a dolgok sűrűjében,

magánéleti és szakmai szempontból is, ám valójában folyton a magány és a kívülállás érzésével kínlódott. Hiába volt a sok felszínes ismeretség és szerelem (többek között Anne Sextonnal is pusztították egymást egy darabig), illetve a két házasság, gyerekek, satöbbi, Wright folyton egyedül érezte magát. Ebből a szempontból feltűnő, hogy Bly és közte milyen szoros és élethosszig tartó kapcsolat alakult ki az '50-es évek végén.

1957-ben a Meridian Books adta ki Donald Hall, Robert Pack és Louis Simpson szerkesztésében, Robert Frost előszavával a *New Poets of England and America* című antológiát. Ennek a generációs seregszemle mellett a nem titkolt célja valamiféle közös hang keresése volt az amerikai és az angliai fiatal költők között. Wright szerepel benne, Bly nem. A kötet egyes fogadtatást kapott, de ezzel együtt is a korszak egyik fontos gyűjteményeként hivatkoznak rá. Robert Bly azonban 2005-ben a *VQR* folyóiratnak (amelyben Wrighttal folytatott levelezése először megjelent) felidéz egy tanulságos történetet. Az antológia megjelenése után nem sokkal az egyik szerkesztővel, Louis Simpsonnal beszélgetett a könyvről, aki keserűen mesélte neki, hogy mennyire csalódott volt, amikor a gyűjtemény anyaga összeállt. Semmi nincs benne, mondta Simpson, amit a generációnk valóban megtapasztalt. Seholy a háborús traumák (Simpson maga elég szörnyű dolgokon ment át a nyugati fronton harcolva), se a hátszínházi lét, se a pusztulás, se az átalakuló világ. Helyette olasz és holland úti emlékek, görög és római művészetről írt elmélkedések töltik meg a lapokat, fegyelmet formában, hagyománytisztelő verseléssel.

Bly a beszélgetés után röviddel lapot alapított – a Wright versének címében is felbukkanó – barátjával, William Dufflyval *The Fifties* címmel, amelynek első számát (500 példányban nyomták ki) pimasz módon elküldték az antológia összes költőjének, a következő szerkesztői mottóval: „Jelen lap szerkesztői úgy vélik, hogy az Amerikában ma kiadott líra jelentős része túlságosan régivágású.” Sokan válaszoltak is nekik az antologiaszerzők közül, általában szitkozódva és Blyék ízlését, valamint ép eszét megkérdőjelezve. Volt azonban egy költő, aki (terjedelmes) válaszában örömmel ért egyet Blyék kritikájával, sőt, konkrétan azt írja, hogy ha nem kapta volna meg ezt a levelet, abbahagyta volna a versírást, annyira nyomasztotta ez a dolog. Ő volt James Wright, aki attól fogva rendszeresen levelezett Bly-jal, illetve hétvégenként kijárt hozzá Minneapolisból (Bly és Duffly is egy-egy farmon lakott). Egy új líranyelv kidolgozására szánták

el magukat, amely szakít a hagyományos formákkal és a hagyományos költői képekkel, a hétköznapi nyelv és a szürreális képek keveréséből építkezik (elsősorban európai hatásra), és olyan témákat emel be a versbe, amelyek eddig jórészt kívül szorultak azon (ez főleg Wrightnak a csavargókról, alkoholistákról, hajléktalanokról szóló verseiben érhető tetten). Ez az új vonulat, amit a leginkább „deep image”-költészetnek szoktak nevezni, és aminek a két legjelentősebb alapműve Bly 1962-es *Silence in the Snowy Fieldse*, illetve James Wright 1963-as *The Branch Will Not Breakje*, a mai napig meghatározó hang az amerikai lírában.

1961-ben azonban, még az említett könyvek megjelenése előtt, amikor a *Függőágyban fekvő William Duffy Pine Island-i farmján, Minnesotában* lejött a Paris Review nyári-őszű számában, a meglepetés erejével hatott, és rögtön vitát generált. A vitának két sarokpontja volt, egyfelől, hogy mitől vers ez a vers, másfelől, hogy mit lehet kezdeni a – sok kritikus szerint logikátlanul, és éppen ezért mondanivaló nélkül felbukkanó – verset lezáró utolsó sorral. Ahogy mondtam, biztos vagyok benne, hogy egy mai olvasó nem érez ebben a szövegben semmi botrányosat, de azt is gondolom (és a vers népszerűsége is ezt mutatja), hatással azért bőven van még a kortárs befogadóra is Wright szövege.

A titok nyilván a belső feszültségben rejtőzik, ahogy a jól felépített, klasszikus idill-ábrázolásokra utaló, de azokat inkább csak megidéző, semmint imitálni akaró természetleírás ütközik a verszárlattal. Volt olyan kritikus, aki Wright költészetét „pásztori szürrealizmusként” írta le, és ugyan mindegyik versére nemigen áll ez, a *Függőágyban fekvő...* kétségtelenül olvasható innen is. A bronz pillangó, a fekete fa, a zöld levelek, távoli kolompok mind az idilli szituáció kellékei. Ugyanakkor annyira egyszerű, eszköztelen költői nyelven vannak elővezetve, hogy nem válnak mégsem karikatúrisztikus részletekké. Még a lovak után tavalyról kint maradt ürülék aranytömbökké válása sem, pedig annak azért már tényleg túlzásnak kellene lennie. Azt gondolom, hogy elsősorban azért nem, mert nem egyszerű díszletek csupán, és valahol már ezek is magukban hordoznak egyfajta nyugtalanságot. Az idő nyugtalanságát elsősorban: ahogy a pillangó bronzba merevedik, vagy a zöld leveleket tartó fa törzse fekete marad, éppúgy valami időtlenséget sugall, mint a lószar arannyá változása. Mintha lenne ez a nagy idő, a maga súlyos hömpölygésével, és közben volna az ember, akinek az élete ehhez képest nem tart tovább egyetlen délutánál.

Pusztá szemlélői vagyunk csak ennek az egésznek, saját múltékonyságunk kényelmes függőágyából.

Mégis van valami édes íz ebben a mondatban: „Elvesztegettem az életem”, mondja Wright, de közben mintha mosolyogna a szája sarkában. Ahhoz képest, ahogyan a világ ideje halad, az emberélet nagyon könnyen tűnik elvesztegetett időnek. Mégis, csak az ember képes elvesztegetni az életét, és közben fel is fogni ezt. Vagyis az élet elvesztegetése, illetve annak feltételezése és a miatta érzett szomorúság tulajdonképpen egy humanista tett. Wright derűsen kimondott lesújtó utolsó sora valahogy úgy működik, mint az etruszk sírok mosolygó arcai: igen, mondja, ennyi volt, mégis – ahogy Vas István írja az *Etruszk szarkofágban* – „füttyülünk, füttyülünk a halálra”. Annál is inkább, mert nem nagyon tehetünk mást.

Wright verszárlatát nem ritkán Rilke *Archaikus Apolló-torzójának* agyonidézett utolsó mondatával szokták összevetni. „Változtasd meg életed!”, írta Rilke 1908-ban, „Elvesztegettem az életem”, feleli rá Wright 1961-ben. A két kijelentés között eltelt bő fél évszázad a maga háborúival, népirtásaival, új és újabb tömegpusztító fegyvereivel, és egyáltalán, az úgynevezett nyugati civilizáció kataklizmájával együtt Wright mondatát azonnal kiemeli az egyéni kontextusból, és olyan hangzást ad neki, mintha általános emberi problémáról lenne szó. A huszadik századi ember elvesztegetett lehetőségeiről, a dehumanizálódó emberiség lelepleződéséről, ugyanakkor az illúzióktól megszabadított ember elviselhetetlenül könnyű létéről is. Hiszen ne feledjük, mindezt egy függőágyban heverészve mondja.

Pablo Neruda lírájáról (akinek verseit Bly-jal együtt fordította is) írt esszéjében mondja Wright: „azt szeretném, ha a költészet boldoggá tenné, csakhogy a versek, amikre vágyom, a létezésünk pokláról kell, hogy szóljanak, máskülönben hidegen hagynak”.¹ Ez a kettősség ott lüktet a saját költészetében is: valaki olyan beszél hozzánk, aki a létezés legmélyére merült, miközben csak a hétköznapi boldogságot kereste. Hozzá kell tennünk, ez természetesen nem csak egy poétikai aktus volt Wright részéről, magánélete nagyjából ugyanilyen végletek között mozgott. Egyfelől volt James Wright, a sikeres egyetemi oktató, másfelől James Wright, az alkoholista, depressziós, elektrosokk-terápiákkal kezelt törekeny fiatalember. Aztán volt James Wright, az érzékeny, folyton kétszáz százalékon pörgő

¹ James WRIGHT: „I Come to Speak for Your Dead Mouths” = Uő: *Collected Prose*, University of Michigan Press, 1983, 292.

művész, valamint James Wright, a felnőni képtelen, gyerekkori traumákkal küzdő felelőtlen férj és apa. Fiával, a szintén költő Franz Wrighttal ők az amerikai irodalom egyetlen apa–fiú párosa, akik mindketten elnyerték a Pulitzer-díjat; igaz, gyakorlatilag nem ismerték egymást. Mindenesetre a szintén súlyos mentális zavarokkal és függőségekkel küzdő (később James Wrighthoz hasonlóan rákban elhunyt) Franz feljegyezte apja rövid levelét, amit tizenöt éves korában írt neki, miután elolvasta verseit. Azt hiszem, benne van James Wright költészetéhez fűződő viszonyának lényege: „Legek átkozott. Te költő vagy. Üdv a pokolban.”²

² Vö. Alice QUINN: *In the Beforelife: Franz Wright*, New Yorker, 2001. július 9.

Versek a hétköznapiaknak

Frank O'Hara költészetéről

Amikor 1966. július 25-én, egy nappal azt követően, hogy a New Yorkhoz közeli Fire Island homokos tengerpartján egy úgynevezett „beach taxi” elgázolta a mindössze negyven éves Frank O'Harát, s ő a sérüléseibe belehalt, kevesen tudták még, hogy nem pusztán a New York-i mondán művészvilág egyik jellegzetes figurája ment el, de egyben a háború utáni amerikai líra egyik legnagyobb hatású költője is. O'Hara váratlan halála nem csak egy felívelőben lévő karriert tört derékba, de egyben egy korszak – a második világháború után megújuló amerikai költészet aranykorának – végét is kijelölte, legalábbis a mából visszanézve.

Persze rögtön hozzátehetjük, hogy – különösen egy olyan méretű irodalmi közegben, mint az amerikai – földrajzi elhelyezkedés, irodalmi ízlés és csoportdinamika, valamint generációs nézőpont szerint is igencsak nehéz egységes korszakokról, pláne úgynevezett aranykorról beszélni. Az azonban kétségtelen, hogy a háború lezárultával, és a katonai szolgálatból gyakran rögtön az egyetemi padosorokba visszatérő, a frontszolgálat miatt néhány évvel megcsúszott, de annál tette később új generáció felbukkanásával valami gyökeresen más kezdődött el az amerikai költészetben, mint ami a háború kirobbanásával időlegesen megszakadt. A '40-es évek második felében az egyetemeken összeverődött pályakezdő költőtársaságok az '50-es évekre paradigmaváltó generációvá nőttek ki magukat.

Az 1926. március 27-én a Maryland állambeli Baltimore-ban született Frank O'Hara is ezt az utat járta be. A massachusettsi Graftonban töltött gyerekkora után mint tehetséges zongoraművész-jelölt a bostoni konzervatóriumba nyert felvételt, ahol 1941-től '44-es behívásáig tanult. A háborúban a csendes-óceáni hadszíntéren szolgált, a USS Nicholas nevű romboló szonárkezelőjeként. Leszerelése után, egy veteránokat segítő alapnak köszönhetően tanulmányait a Harvardon tudta folytatni, először itt is zenét tanult, de hamarosan átjelentkezett az irodalmi képzésre, immár

azzal az elhatározással, hogy költő legyen. Életrajzaiban általában meg szokták említeni, hogy harvardi szobatársa a később kultikus népszerűsége szert tevő, morbid fantáziavilágáról ismert grafikus-író Edward Gorey volt. De ami költészeti szempontból ennél jóval fontosabb, hogy abban az időben, amikor O'Hara első verseit megírta, olyan költők bukkantak fel ugyanazokban az egyetemi terekben, mint Kenneth Koch, Barbara Epstein, Robert Creeley, Robert Bly, illetve a talán legfontosabb későbbi „harcostárs” John Ashbery. Habár közvetlenül nem találkozott mindannyiukkal a Harvardon, a közeg húzóereje kétségtelenül az irodalom felé terelte a zongorista karrierjével leszámoló fiatal O'Harát. Korai írásainak nagy része az egyetem irodalmi lapjában, a *Harvard Advocate*-ben jelent meg, mely a háborús évek kihagyása után 1947 áprilisában indult újra. Az előbb említett fiatal költők mellett az idősebb generáció olyan szerzői is publikáltak az *Advocate*-ben ezekben az években, mint Ezra Pound, William Carlos Williams vagy Archibald MacLeish.

A '40-es évek végétől O'Hara egyre gyakrabban utazott New Yorkba, ahol akkoriban valóságos művészeti forradalom kezdett kibontakozni, ráadásul úgy, hogy a különböző területek (festészet, irodalom, zene) között korábban nem látott átjárók nyíltak meg. Az absztrakt expresszionizmus képzőművészetben és irodalomban egymást megtermékenyítő hatással jelent meg egy időben, miközben a kortárs zenében is új jelenségek ütötték fel a fejüket. John Cage éppen 1950-ben tartott New Yorkban előadásokat *Lecture on Nothing* címmel, hogy a free jazz olyan alakjait, mint Miles Davis vagy John Coltrane, akik a belvárosi klubokban estéről-estére játszottak, ne is említsük. Nem csoda, ha a New York-i költészeti iskola monográfusa, David Lehmann összefoglaló munkájában az utolsó avantgárdnak nevezi ezt az időszakot.¹

Egy évnyi Ann Arbor-i tartózkodás után (a Michigani Egyetemen szerzett mesterfokozatot) O'Hara 1951 őszén végleg New Yorkba költözött, s a város pezsgő Greenwich Village negyedében bérelt lakást. Néhány hónappal ezután találkozott O'Hara először a festő Joe LeSueurral, aki ezt követően hosszú időre lakótársa, művészpártnera és szerelme lett. Marjorie Perloff, O'Hara első monográfusa (*Poet Among Painters*, 1977) LeSeur memoárját idézve azt írja, hogy találkozásuk körülményei dióhéjban megmutatják az

¹ David LEHMANN: *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*, Random House, Inc., New York, 1999.

egész korszak hangulatát: a John Ashbery egyszobás lakásában rendezett partin, a tömegben egymás mellé keveredő költő és festő a teljes hangerőn üvöltő Csajkovszkij-zongoraversenyt hallgatva azonnal nekilátnak egy frivol balett-koreográfia tervezésének, majd kiszáradva hazaszöknek a buliról. O'Hara maga pedig a következőt írta ugyanerről az időszakról: „Mind húszas éveink elején jártunk. John Ashbery, Barbara Guest, Kenneth Koch és én, költők voltunk, időnkét az irodalmi bárként ismert San Remo és a képzőművész-bárként ismert Cedar Tavern között osztottuk meg. A San Remóban vitáztunk és pletykálgodtunk: a Cedarben általában verset írtunk, miközben azt hallgattuk, a festők hogyan vitáznak és pletykálgodnak.”²

O'Hara ennek a színes, bohém művészvilágnak lett az ünnepelelt figurája, és az említettekén kívül olyan művészek körében kezdett mozogni, mint Willem de Kooning vagy Jackson Pollock (akiről később monográfiát is írt). A költők közül ő lett a legszorgalmasabb műkritikus (az *Art News*-ban jelentek meg cikkei), és megélhetési munkát is a képzőművészeti világ irányában keresett: a nagy hírű MoMA (Museum of Modern Arts) dolgozója lett, előbb jegypénztárosként, majd 1960-tól segédkurátorként, végül társkurátorként a haláláig.

A versírás is ebben az időben vált komoly, mindennapi tevékenységgé O'Hara számára (ahogy a költőtárs James Schuyler felidézi: első alkalommal, amikor meglátogatta barátját a MoMA-ban, az a recepció pultnál ült, és két jegykiadás között, egy sárga, vonalas papírra írt egy verset lázasan), habár a lényegesebb kifejezés nem annyira a komoly ebben az esetben, mint inkább a mindennapi. O'Hara ekkor már tulajdonképpen egyfolytában verseket írt, ha utazott, ha dolgozott, ha ebédszünetet tartott, jegyzetlapokra, fecnikre, újság szélére körmölt, ha otthon volt, az írógépét verte, vagy ahogy maga mondta, talán zongorista múltjára is utalva: játszott rajta. A költészet alkalmiságát, ünnepélyességét felváltotta számára (és kortársainak nagy része számára is) a vers hétköznapi jelenvalósága. Nem kitüntetett pillanat többé a versírás, hanem még valami annál is zsigeribb: a mindennapi élet elidegeníthetetlen része, épp olyan életfunkció, mint a lélegzés vagy a táplálkozás (nem is véletlen, hogy O'Hara 1964-ben megjelent kötetének a versek írásának idejére, tehát az ebédszünetre utaló címe *Lunch Poems* lett).

2 Frank O'HARA: *Larry Rivers: A Memoir = The Collected Poems of Frank O'Hara*, University of California Press. Los Angeles, 1995, 516.

Mindez egyfajta lírai hagyománytól, lényegében a veretes, jól megmunkált, intellektuálisan elmélyült, magaskulturális utalásokkal teletűzdelt verstől való eltávolodást is jelentette az improvizatív, személyes hangú, az aktuális környezetre (és a kortárs kultúrára) fókuszáló költészet irányába. Jellemző ebből a szempontból a Perloff által felidézett anekdota: 1962-ben O’Harát és Robert Lowellt közös felolvasásra hívták a Staten Island-i Wagner College-ba, ahol O’Hara egy olyan verset olvasott fel, amit a szigetre tartó kompúton írt egy friss újsághír alapján (*Lana Turner has Collapsed!*), mire Lowell ironizálva elnézést kért a közönségtől, hogy ő semmit sem írt a felolvasásra jövet.

A két attitűd, Lowell komolykodó fricskája és O’Hara rögtönzése, a hagyományhoz való eltérő viszonyt is megmutatja. O’Hara és költőtársai számára mindaz az ünnepélyesség, amit Lowell eszményképének tartott, s amiben mesterét, T. S. Eliotot követte, avíttnak számított, s ami még fontosabb, ahhoz a meghatározó élményhez és állandóan jelen lévő kontextushoz, amelyet a metropolisz New York jelentett számukra, nem nyújtott átjárást. O’Hara nem tudatos lázadó volt, nem ellenkulturális igény irányította lírai tájékozódását, hanem a nagyvárosi élet mint ihletforrás és mint esztétikai élmény. Brad Gooch 1993-ban megjelent, és mind ez ideig legátfogóbb monográfiája O’Haráról innen nézve nagyon is érthető címválasztással élt: *City Poet: The Life and Times of Frank O’Hara*.

A nagyváros meghatározó közege mellett a másik fontos hatást az európai líra jelentette a fiatal New York-i költőknek. Habár voltak helyi mesterek is, azok vagy meghaladottnak tüntek (mint Eliot), vagy elvonultan éltek (mint William Carlos Williams), vagy totálisan parkoló pályára voltak helyezve éppen (mint a náci kollaboránsként megbélyegzett és 1958-ig egy elmeegógyintézetben tengődő Ezra Pound). És mindezekon túl még az az összművészeti közeg is, amely New Yorkban megjelent, az európai avantgárd felé terelte O’Harát és társait. André Breton, Pierre Reverdy, Rilke vagy Majakovszkij jelentették a költészeti forrást számukra, kiegészülve Rimbaud-val és Baudelaire-rel, valamint – és O’Hara számára mindenkéltől – Apollinaire-rel. Festő és költő barátai ez utóbbival azonosították őt is félig-meddig tréfásan: Frank O’Hara lett az időközben összeállt New York-i költészeti iskola (az iskola elnevezés is ironikus jelzőnek volt szánva eredetileg, aztán rajtuk maradt) Apollinaire-je. Egy költő a festők között – ahogy Perloff monográfiájának címe is mutatja.

A klasszikus avantgárd hatások, a nagyvárosi közeg és az összművészeti tájékozódás ugyanakkor nem csak a megelőző generációk költőitől választották el részben a New York-i költőket, de bizonyos értelemben a társ-irányzatoktól is, mint amilyen a Black Mountain College köre, a San Francisco Renaissance, a Beat-költészet vagy a középnyugati deep image poetry volt. S ha már az elején aranykorról beszéltünk, a tény, hogy ezek az irányzatok egy időben működtek a kontinensnyi országban, önmagában is figyelemre méltó.

O'Hara tehát nem formabontó költő volt, hanem improvizatív, érzékeny és mindenre nyitott művész elsősorban. Vagyis ha bármifajta pozíciót betöltött ebben az átalakuló költészeti szcénában, az inkább egyfajta összekötő szerep volt. Az ellenkulturális építkezés nem vált nála olyan céllá, mint mondjuk Ginsbergnél (akivel kifejezetten közeli kapcsolatban állt), de a formalizmust is idegenkedve figyelte. Éppen ezért, amíg élt, amíg aktívan írt, kissé besorolhatatlannak is tűnt – vagy ahogy Ashbery írta róla később: „he was too hip for the squares and too square for the hips”.³ Nagyjából: túl menő a kockáknak és túl kocka a menőknek.

Hozzá kell tenni, hogy besorolhatóságát az is tovább nehezítette, hogy teljesen kiszámíthatatlanul publikált. Egyfolytában írt, ahogy említettem, de ezeket a szövegeket aztán rögtön félre is tette, fiókokba, kekszes dobozokba, szekrények aljába dugta, és gyakran megfeledkezett róluk. Életében megjelent két legfontosabb kötetét, az 1957-es *Töprengések vészhelyzetben* (*Meditations in an Emergency*) és a '64-es *Lunch Poemset* sem ő „rakta össze”, hanem az előbbit James Schuyler és Kenneth Koch, az utóbbit – hosszas várakozás után végül is – a beat mozgalom legendás szerkesztő-kiadója, a maga is jelentős költő Lawrence Ferlinghetti.

És ez a hétköznapi attitűd nem csak a kéziratok kezelésére, de a versek írására is ugyanúgy vonatkozik. Azt a jellegzetesen o'harai verstípust, amit kompon, recepciók pultban vagy ebédszünetben egy-egy szendvicsezőben dolgozott ki, a saját kifejezését kölcsönvéve: „I do this, I do that”, tehát „ezt csinálom-azt csinálom” versnek nevezi a kritika. A főbb jellemzői – megírásuk ad hoc-jellege mellett – a rendhagyó költői képek használata, a hétköznapi nyelven való megszólalás és a költői fordulatok keverése, a kétértelmű mondat szerkezetek gyakori megjelenése, egyedi szóalkotások, valós nevek és személyes kiszólások gyakori felbukkanása, továbbá az ér-

3 John ASHBERY: *Frank O'Hara's Question*, Book Week, 1966. szeptember 25.

telmezhetőséggel való olykor már-már dadaista-jellegű játék. Mint Perloff megjegyzi, az arányok gyakran ide-oda billegnek az O'Hara-szövegekben, de amikor egyensúlyba kerülnek, egészen egyedi lírai minőség jön létre a különös keverékből. Mindez természetesen a versekből is kiolvasható, de mivel O'Hara maga írt egy félig-meddig komoly kiáltványt a saját költészetéről, így az mint összefoglaló szöveg a költői munkásság értelmezésének egyik alapköve lett.

A visszaemlékezések szerint a *Perszonizmus: Egy kiáltvány (Personism: A Manifesto)* épp ugyanúgy született meg, ahogy az O'Hara versek is. Donald Allen, aki épp a később legendássá vált költészeti antológiája (*The New American Poetry 1945–1960*) szerkesztésén dolgozott, megkérte O'Harát, hogy írjon a verseihez valamifajta magyarázó szöveget, amit a költő el is vállalt, és nagyjából másfél óra alatt – amíg Allen átkelt érte tömegközlekedéssel New Yorkon – meg is írt. Ám a szöveg mégsem került be az antológiába (Allen nem érezte odaillőnek), s helyette LeRoi Jones (a későbbi Amiri Baraka) folyóiratában, a *Yugen*ben jött le. De miről is szól a perszonizmus, O'Hara egyszemélyes mozgalomalapító szövege? Egyfelől egy csipkelődő gúnykiáltvány, amely – barátságosan ugyan, de mégis – tréfát űz részben a harciasabb Allen Ginsberg hasonló szövegeiből, részben Charles Olson elhíresült *Projective Verse*-kiáltványából, másrészt azonban az ironikus felhangon túl mégiscsak mond pár dolgot, amit O'Hara költészetével kapcsolatban akár komolyan is vehetünk. „Túl sok költő viselkedik úgy – írja O'Hara –, akár egy középkorú anya, aki túl sok sült húst próbál a gyerekeivel megetetni, meg krumplit szósszal (könnyekkel). Engem aztán nem érdekel, hogy esznek-e vagy sem. Az erőszakos etetés kóros sovány-sághoz vezet (kiégés). Senkinek sem kellene átélnie olyasmit, amire nincsen szüksége, és ha nem kell nekik költészet, hát annyi baj legyen. Én a mozit is szeretem.”⁴ Könnyű lenne ezt elitizmus-ellenes szövegnek venni, ám ha jobban odafigyelünk rá, épphogy nem a magaskultúrától zárkózik el (egy ilyen mélyen a kortárs művészetbe ágyazott lírikus nem is igen tudna), hanem a kultúra mint olyan akadémikus megközelítéstől, amely azáltal, hogy túlerőlteti a művészet befogadását, épphogy az átélhetősége ellen dolgozik.

Hasonlóképp kétértelmű a költészet érvényességéről szóló passzusa is: „Én alapítottam [a perszonizmust], miután LeRoi Jones-szal ebédeltem

⁴ Frank O'HARA: *Perszonizmus: Egy kiáltvány*, ford.: KRUSOVSKY Dénes, Forrás, 2019/7-8, 164.

1959. augusztus 27-én, egy olyan napon, amikor szerelmes voltam valakibe (nem Roiba, hanem egy szőkébe, ha már itt tartunk). Visszamentem a munkahelyemre és írtam egy verset ennek a valakinek. Miközben írtam, eszembe jutott, hogy ha akarnám, a telefont is használhatnám helyett, hogy verset írok neki, és ezzel megszületett a perszonizmus.⁵ Első olvasásra mintha azt mondaná, hogy a telefonálás kiválthatja a versírást, holott lényegében azt állítja: a líra épp annyira lehet hatékony eszköze az érzelmek kommunikálásának, mint a modern technika nyújtotta csatornák – s ebből a felszabadító felismerésből születik meg a *mozgalom*. Egészen egyszerűen a hétköznapi életben találja meg a megfelelő pozíciót a sokszor már-már életidegennek látott költészet számára.

1966 nyarán, miután tehát halálra gázolták a Fire Island-i tengerparton, a New York-i művészközösség ha nem is a vezérét (ilyen szerepre nem aspirált O’Hara), de összekötő alakját, egyfajta katalizátor-figuráját veszítette el. Jellemző, hogy a *New York Times* O’Hara halálakor elsősorban kurátorként emlékezett meg róla: „Exhibitions Aide at Modern Art Dies – Also a Poet” – írták. Mint ahogy az is, hogy sokan annyira nehezen tudták elfogadni a baleset tényét, hogy évekig inkább makacsul hittek abban, O’Hara tulajdonképpen öngyilkosságot követett el. De még azok is, akik az öngyilkosságot kizártnak gondolták, egyfajta mártír-alakként látták és láttatták O’Harát (számos festmény készült a költő halálát feldolgozandó). Az érzéketlen, kapitalizmusba belezsongult társadalom áldozataként gondoltak rá, amely társadalom perifériára szorította és alkoholizmusba (utolsó éveiben egyre elhatalmasodott rajta ez a függőség) taszította a fiatal és életimádó meleg férfit. Később, ahogy a melegjogi mozgalmak erősödtek, az elnyomott homoszexuális férfi képe is felértékelődött az O’Hara-olvasatokban, a ’80-as évek AIDS-korszakából visszapillantva pedig mintegy a korai, naiv mozgalmi éra első áldozataként próbálták fölmutatni. Ez a fajta, jobbára leegyszerűsítő nézőpont megjelenik Brad Gooch nagy-monográfiájában is, de Lehmann vagy a monográfiája újabb kiadásaihoz friss előszót író Perloff igyekeztek megszabadítani az efféle ballasztoktól a szerző életművét.

A művészeti színteret az avantgárdtól a hatvanas évek végére egyfelől az ellenkultúra különféle mozgalmai vették át, másfelől a belőle (és mellette) kibontakozó posztmodernre helyeződött át az útkeresés hangsúlya.

⁵ *Uo.*, 165.

Amikor 1971-ben megjelent a Donald Allen szerkesztette összegyűjtött kötet (*The Collected Poems of Frank O'Hara*) Ashbery kanonizáló erejű előszavával, általános meglepetés fogadta, hogy ettől a folyton izgó-mozgó, elvétve publikálgató szerzőtől egy több mint 600 oldalas monstre kiadás jött össze. Hol voltak a versek idáig? Kérdezték sokan, hiszen O'Harából a kortársai többsége elsősorban a bohém figurát, a társasági embert, a művészbárról művészbárra járó fáradhatatlan beszélgetőpartnert látta. Az összegyűjtött kötet a maga terjedelmével is bizonyította, hogy itt jóval többről, egy egészen nagyszabású életműről van szó, s ezt a befogadhatóra karcsúsított 1974-es kiadás (*The Selected Poems of Frank O'Hara*) húzta alá igazán. A New York-i avantgárd fénykora tehát bizonyos értelemben végképp lezárult O'Hara halálával, de költészetének nagy évtizedei paradox módon éppen ezután következtek el. A gyors reagálású, de a maga felszíni könnyedsége mögött nagyon is összetett költői hang, az életigenlés, mely még a legsötétebb hangulatain is átüt, és a felszabadultság, ahogy a kultúra egészét bejárja, ma is, fél évszázaddal a halála után is vonzóvá és inspirálóvá teszi O'Hara költészetét. Az „ezt csinálom-azt csinálom” vers, úgy tűnik, sokkal tartósabb anyagból készült, mint azt bárki hitte volna.

Mitikus coming out

(Anne Carson: *Vörös önéletrajza*. Fordította: Fenyvesi Orsolya. Magvető, 2017)

„Szapphó volt az, aki először nevezte az erőszrt »keserűnek«. Aki volt már valaha szerelmes, nem vitatja igazát.”¹ Ezekkel a szavakkal kezdi Anne Carson kanadai költőnő *Eros the Bittersweet* című klasszika-filológiai esszéjét, életművének első kötetét 1986-ban. A Princeton University Pressnél megjelent mű azonnal komoly feltűnést keltett, igaz, első kiadásával még inkább csak az antikvitás kutatói és az irodalmi esszék olvasóközönsége között. Az írói pálya egy későbbi pontjából visszanézve ugyanakkor az is látszik, hogy már ebben a korai (és nem költői) munkában benne rejtett Carson érett műveinek összetett szemléletmódja, s bizonyos szempontból az *Eros the Bittersweet* mintegy a költői csúcsteljesítmények elméleti megalapozásának is tekinthető (nem véletlen, hogy azóta számos kiadást megélt már). Hiszen ott van benne az ókor irodalmának újragondolt, friss olvasata, s az olvasaton túl egyfajta újraélése, kortárs anyagként való kezelése is, és ott van a kísérletező, műfajok és műnemek, irodalmi regiszterek és stílusok között szabadon oda-vissza mozgó írásmód, ahogy tematikus szinten a keserű szerelem és a lebírhatalan testi vágyakozás fenyegető tapasztalata is. Vagyis mindaz, ami érett formában az egy bő évtizeddel később megjelent, s máig az életmű csúcspontjának tartott darabját, a *Vörös önéletrajzát* olyan emlékezetessé tette.

Az 1950-ben Torontóban született Anne Carson meglehetősen tartózkodó szerző, magánéletéről viszonylag ritkán nyilatkozik, s ha teheti, a bemutatkozó köröket is elég rövidre zárja. 2013-as *red doc* című kötetében (mely a *Vörös önéletrajza* folytatásának tekinthető) például annyit tart mindössze említésre méltónak, hogy Kanadában született és megélhetésként ógörögöt tanít. De azért az interjúkból, esszékből és az olyan költői munkákból, mint például a tragikus sorsú bátyja halálát meggyászoló

¹ Anne CARSON: *Bittersweet* = Uő: *Eros the Bittersweet*, Dalkey Archive Press, London, 1998, 3.

2010-es *NOX*, kirajzolódik egy árnyaltabb portré is. Ám még ennek az árnyaltabb portrénak az origójában is a klasszikus irodalom iránti rajongás áll. Carson, aki egy középosztálybeli hivatalnoksaládban nőtt föl (apja banktisztviselő volt, anyja egy biztosítótársaság titkárnője), és gyerekkorát Ontario állam különféle kisvárosaiban töltötte (apja munkája miatt gyakran költöztek), szinte véletlenül találkozott az antikvitás költészetével. 1965-ben egy hamiltoni bevásárlóközpont könyvesboltjában akadt a kezébe egy kétnyelvű Szapphó-kötet, melyet végiglapozva azonnal az ókori költőnő bűvkörébe került. Egy évvel később pedig végképp megpecsételődött a sorsa, amikor új lakóhelye, Port Hope középiskolájának latintanáráról kiderült, hogy ógörögül is tud, és hajlandó diákjának különórákat adni az ebédszünetben. „Karrieremet és boldogságomat tehát Alice Cowannek köszönhetem a Port Hope-i gimnáziumból”² – nyilatkozta később Carson, és ez csak kisebb részben kötelező tiszteletadás egykori mentora előtt, nagyobbrészt egyszerű tényközlés. A szerző későbbi életét, munkásságát és művészi teljesítményét valóban a mélyen átélt antik görög költészeti hagyomány határozza meg.

Carson antikvitás-szemlélete a klasszikus irodalom folyamatos jelenidejűségéből indul ki, vagyis abból, hogy az ókori szövegek olvasása közben nem annyira „a múlt üzenetét” vagy „az ősi tanításokat” keresi, mint inkább azokat a momentumokat, az egyetemes emberi kondíciók olyan megnyilvánulásait, amelyek egyfajta közös tapasztalatként bukkannak elő az alkotás és a befogadás egymásba nyíló tereiben. Vagy ahogy Eleanor Wachtelnek válaszolta (arra a kérdésre, hogy mi az, ami releváns az ókori szövegekben): „Én ezt megfordítva értem – vagyis hogy a mi feladatunk inkább az, hogy magunk legyünk relevánsak a számukra, hogy menjünk vissza, és nézzük meg azt, az ő oldalukról, hogy mit is műveltek valójában. [...] Azt hiszem ez az, ami a múlt tanulmányozásában fontos, hogy meghallgassuk az ókoriakat, ahelyett, hogy behelyettesítsenénk őket a magunk elképzeléseivel arról, miben relevánsak ők a számunkra.”³ Ez a fajta dinamikusabb, mellérendelő szemlélet az antik történetek olvasását nem annyira egyirányú jelentésadásként, inkább együttgondolkodásként fogja fel, s mint ilyen, a posztmodern líra befogadási stratégiájához közelíti azt.

² Eleanor WACHTEL: *An Interview with Anne Carson*, Brick, 2012/2; elérhető: <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>.

³ *Uo.*

Carson líraszemléletében ezzel együtt kétségtelenül felfedezhető egyfajta katasztrofizmus is, az előbb említett beszélgetésben a vers születését egy épület tetejéről való elrugaszkodáshoz hasonlította, a *Guardian*nek pedig egy alkalommal úgy nyilatkozott, hogy „amennyiben a próza egy ház, úgy a líra egy lángoló ember, aki megpróbál minél gyorsabban átrohanni rajta”.⁴ Ennek a katasztrofizmusnak ugyanakkor az egyik lehetséges kimenetele a szabadság máskülönben el nem érhető fokának megtapasztalása. A szabadság ilyen értelemben Carsonnál mindig egyszerre csábító és fenyegető állapot, az én beteljesülésének és egyben felszámolódásának a pillanata. Nem véletlen, hogy lírájának és a lírájába felszívott antik történeteknek is az egyik központi témája a szerelem, különösen a beteljesületlen szerelem (de nem mind az-e valamilyen formában egyébként is), illetve a tökéletes módon soha ki nem elégíthető testi vágy, s a jobbára ezek által meghatározott emberi viszonyok. De épp annyira, amennyire ezek a viszonyok egészen soha sem tisztázhatóak (mint ahogy a mítoszok értelmezése sem merevíthető ki egyetlen végső jelentés megragadásában), a róluk való beszédnek is – különösképp, ha ez a beszéd líraként ölt alakot – szükségképpen összetettnek, többretegűnek, és a maga módján zaklatottnak kell lennie. Carson költészete szintetizáló költészet, és egészen rendhagyó módon az: nem igazán találni még egy költőt – és nem csak a kortársak között, de az egész 20. században –, aki ennyire sokféle módon lenne képes megszólalni *egyszerre*. Valószínűleg éppen ebben áll költészetének újdonsága és részben ereje is, hogy nem egymás utáni műveiben szólal meg különböző versnyelveken, hanem egyazon művén belül működtet egymást alapesetben kizáró nyelvi regisztereket termékeny módon. Ráadásul ez az összetettség az utóbbi időben már nem csak a líra nyelvének anyagszerűsége szempontjából jelenik meg nála, de az egyes kötetek tárgyyszerűségét illetően is. A 2010-es *NOX* például eredetileg egyetlen példányban kézzel készített művészkönyv volt, amely végül sokszorosítva egy nagyméretű kartondobozba hajtogatott leporellóként jelent meg. De legutóbbi műve, a 2016-os *Float* is erre felé mutat, amelyet egy műanyag tokban egymás mellé csúsztatható huszonkét füzetben adtak ki (ezzel mintegy az olvasó belátására bízva az egyes részek sorrendjét, egymáshoz képest elfoglalt pozícióját).

⁴ Kate KELLAWAY: *Anne Carson: „I do not believe in art as therapy”*, *The Guardian*, 2016. október 30.

A komoly tudományos karriert (Torontótól kezdve Montrealon és Michiganon át a Pricetonig számos egyetemen tanított és tanít a mai napig) maga mögött tudó Carson nem azt a megszokottabb utat választotta, mint sokan, hogy a szakmai szövegek mellett vagy után kezdett szépirodalmi műveket íni, hanem a szakmai munkákat (továbbá ami nála kiemelten fontos, a klasszikus művek fordításait) továbbgondolva és kibontva egymásba írta a különböző rétegeket. Már a *Vörös önéletrajza* előtti szépirodalmi könyvei is erről tanúskodnak: az *Eros the Bittersweet*, bár még esszéként jelent meg, költői hangoltságú szövegrészeket tartalmazott, két 1995-ös kötete, a *Glass, Irony, and God* és a *Plainwater* azonban már látványosan és tendenciaszerűen vegyítette az esszét a lírával, a prózaverset a filozófiai értekezéssel és a drámai dialógusokkal. Már ezek a kötetek is az újdonság erejével hatottak, de az igazi áttörést végül is első verses regénye, az 1998-ban kiadott *Vörös önéletrajza* jelentette.

Mint látszik, verses regény a műfaji megjelölés, de azért ennél bonyolultabb a helyzet: a kötet kiindulópontját Szteszikórusz szicíliai görög lírai költő epikus műve, a *Gériónéisz* töredékeinek pseudo-fordításai adják, valamint a függelékben melléjük állított jegyzetek és kommentárok. Mindezt egy rövid esszéisztikus szöveg vezeti fel (*Mit adott Szteszikórusz a világnak?*), majd egy negyvenhét részből álló románc, vagyis a szabad versekből építkező tényleges verses regény, a *Vörös önéletrajza* követi, lezárásként pedig még egy fiktív interjút is kapunk Szteszikóruszsal. És ha ez így még nem lenne elég, mindez mottók és vendégszövegek sorával van megszórva Gertrude Steintől többek között Martin Heideggeren és Emily Dickinsonon át Walt Whitmanig.

Ha hihetünk a költő későbbi nyilatkozatainak, az inspirációt valóban Szteszikórusz töredékei jelentették, egészen pontosan a fordításuk kudarca. Carson nemcsak költő, irodalomtörténész, de egyben az antik görög líra egyik legelismertebb fordítója is az angolszász nyelvterületen. Euripidész- és különösen Szapphó-fordításai nem csak számára hoztak sok elismerést, de egyszersmind az ókori görög irodalomnak is jó pár új olvasót szereztek. Szteszikórusz töredékeivel mégis meggyűlt a baja, ahogy erre a már idézett Wachtel-interjúban visszaemlékezett: „belebonyolódtam, hogy lefordítsam őket a saját szórakoztatásomra, de aztán frusztrálni kezdett, hogy nem vagyok képes mindazt beletenni a fordításokba, amit érdekes-

nek találtam az eredeti szövegben”.⁵ A frusztrációból pedig kísérletezés lett, a téma megközelítésének új útjait kezdte keresni a szerző, és végül arra jutott, hogy regényt kéne írnia belőle. A hagyományos értelemben vett prózaszöveg azonban ledobta magáról a történetet, mígnem a rövid és hosszú sorok variálásából kiépülő szabadabb prózavers-hang önmagára talált. Vagyis mindaz, amit megkapunk a kötetben, a bevezetővel, a fordításokkal, jegyzetekkel és prózaversekkel együtt úgy is felfogható, mintha nem csupán egy kísérlet eredményét látnánk, hanem az egész folyamatot egyben. Carson kötete tehát adekvát módon nemcsak a történet, a téma, de a közvetítő nyelv szempontjából is mindenféle lekerekítéstől mentes. Szépirodalmi nyelv ez, nagyon is az, és számos ponton a legfinomabb költői megfigyelések rezdülnek meg benne, ugyanakkor nyersége is végig érződik, s ez az egész művön áthatóan ad a szövegnek egy különös, tompa lüktetést.

A történet mitológiai háttérét Héraklész tizedik próbája nyújtja, amikor is el kellett mennie Erütheia szigetére, hogy megszerezze a szörnyeteg Gérüón híres bíborszín marhacsordáját. A hős ezt meg is tette, közben Gérüón kutyáját agyonütötte, magát a szörnyet pedig nyílával terítette le. Ha sok nem is maradt fenn Szteszikórusz *Gérüónésizéből*, a töredékekből tudható, hogy a mitológiai szörny életének a Héraklészsal való végzetes találkozás előtti szakaszáról szólt a mű. Carson változata ehhez képest épp a Héraklész-affért írja újra (bár előtte ő is kitekint röviden Gérüón nem épp problémátlan gyerekkorára), mégpedig egy homoerotikus szerelmi nevelődéstörténet formájában. A mítoszváltozat, amit kapunk, egyfelől élesen szakít a hagyománnyal, és egészen mai, aktualizált történetté válik, másfelől pedig mégsem érthető meg az antik görög hagyomány gondolatvilágára való mélyebb odafigyelés nélkül. Mert lehet, hogy az a Gérüón, akit magunk előtt látunk itt, egy riadt, a saját szexualitásával vad ütközete-
ket vívó (és rendre veszítő) sérült kamasz, ugyanakkor mégiscsak egy vörös szörnyeteg, akinek a ballonkabátja alatt ott lapulnak összehúzva hatalmas szárnyai. És Héraklész sem több első pillantásra, mint egy felszínes és harsány amerikai playboy, de mégis ő az a félisten, aki romokba dönti a vörös kamasz életét. És nem az a szöveg tétje, hogy hasznosan felismerhetőek-e benne a mitológia allúziók még ilyen aktualizált és átplasztikázott formában is, hanem hogy létrejön-e egy új mitológia a régi alapjain.

5 Eleanor WACHTEL: *An Interview with Anne Carson*.

Ebben a történetben nincsenek bíborszínű marhák, és a szörny lakhelye is sokkal inkább emlékeztet egy kanadai kisvárosra, mint a földközi tenger vörös szigetére. És hiába él Héraklész nagyanyja Hádészbán, legfeljebb a vulkáni táj rímel nála az alvilágra. A naiv szépségeszmények és a leglecsupaszítottabb szexuáliskielégülés-keresés találkozási pontjain ugyanakkor épp úgy ütköznek egymásba a testek, akár egy mítoszi összecsapásban. „Egy nagy vörös pillangó / repült el mellettük, egy kis fekete hátán – olvassuk a *Somnambula* című versben. – *Milyen aranyos*, mondta Gériúon, *hogy segít neki*. Héraklész fél szemmel odasandított. / *Inkább megbassza.*” Valamiképp Héraklész és Gériúon viszonya is ehhez a két pillangóéhoz hasonlít, és valóban sokszor nehéz eldönteni, hogy egyikük épp mit művel a másikkal, és miért.

A kérdésre, hogy mit látott az antik mítoszbéli Héraklész-Gériúon-viszályban Carson, ami erre a modern változatra inspirálta, a szerző élből rávágja, hogy „abszolút semmit”, ellenben – mondja a már idézett interjúban – Gériúon szörnyetegsége izgatta, „hiszen mi magunk is gyakran érezzük szörnyetegnek magunkat”.⁶ Ezen túl pedig azt gondolta, hogy a Szeszikórusz-féle töredékek hézagjai jól feltölthetők a más görög forrásokban valóban felfedezhető homoerotikus kötőanyaggal. Gériúon szörny-léte felett érzett gyógyíthatatlan szégyenkezése így azonnal a nemi identitását kétségbeesetten kereső, s abban boldogulni vágyó ember vívódásával kerül párhuzamba. Ő az, aki lépten-nyomon beleütközik (fizikai értelemben is, ha a szárnyaira gondolunk) saját szörnyszerűségébe, míg a többiek ezt magukba zárva hordozzák.

Am mindez önmagában még nem garantálná a *Vörös önéletrajza* erejét és egyediségét sem feltétlenül. Ami működővé teszi az egész konstrukciót Carsonnál, az egy nagyon finom nézőpontbeli váltás, egy apró fókusz-eltolódás csak, amely azonban úgy rezonáltatja be a mű függesztékeit, hogy attól az egész szerkezet végső soron kimozdul a helyéből. Őt ugyanis nem az ütközetbe belepusztuló hős tragédiája érdekli, hanem a szerelmi-erotikus vereséget túlélő figura lecsillapodott reflexiója. Gériúon fájdalmas története, egyfajta mitikus coming out-ként lényegében a magára találás véres-verejtékes stádiumairól szól. Fotó-hobbija is ezzel kapcsolatban nyer értelmet és súlyt a könyvben: szemtanú lesz ő, egy katasztrófa szemtanúja; ami azt illeti, saját személyiségének katasztrófáját dokumentálja végig

⁶ *Uo.*

előttünk. A *Huaraz* című versben egészen konkrétan meg is fogalmazza ezt: „Eltűnök, gondolta, / de a fényképekért megérte.” És persze azután mégsem tűnik el, sőt, a kötet végére valamiféle nyugvópontra jut, habár látjuk, hogy csak időlegesen, és érezzük, hogy nem is minden fenyegetettség-érzés nélkül: „Csodálatos lények vagyunk, / gondolta Gérüön. A tűz szomszédai. / Aztán megindult felénk az idő, / ahogy karjokkal egymáshoz simulva álltak, arcukon a halhatatlanság, / hátukban az éjszaka.”

Mindezek után az, hogy Carson művét egy ironikus–metanarratív, képzeletbeli Szeszizórusz-interjúval zárja le, nem csak a könyv elején taglalt, az antik költő hübrisze miatt bekövetkező, majd meghunyászkodása folytán helyrehozott megvakíttatásához kapcsol vissza (ami már önmagában is a költő-szerep korlátaira figyelmeztet), de egyáltalán, a lírai megszólalás lehetőségére vagy lehetetlenségére kacsint ki benne. „Hogy mi a különbség egy vulkán és egy tengerimalac közt az nem leírás hogy miért éppen úgy van ahogy az a leírás” – mondja Carson-Szeszizórusz, mi pedig megpróbálhatjuk visszafelé ráolvasni ezt az állítást a *Vörös önéletrajza* szövegeire. Akárhogy is, az szinte biztos, hogy ez az egyszerre intellektuális és zsigeri, precíz és mégis nyers szövegegyüttes nem hagyja érintetlenül az olvasót, akármilyen prekonceptióval (vagy anélkül) lépett is be a mű terébe. Carson provokálja a hagyományt, miközben a hagyomány nem szűnő provokációként lép fel a jelennel szemben, és az ellenirányú tendenciák találkozási pontján jelentős költészet születik.

Láthatatlan könyvek

A Janus Pannonius-díjasok köteteiről

(Adonisz: *Tükör Orfeusznak*. Fordította: Boros Attila, Keresztély Kata, Mestyán Ádám, Molnár Miklós, Tüske László, Varga Mátyás. PEN Club – Pluralica, 2014; Yves Bonnefoy: *Másik otthon*. Fordította: Bárdos László, Fölköli Gábor, Gyuris Kata, Kovács Krisztina, Makádi Balázs, Sepsi Enikő, Szőcs Géza. PEN Club – Pluralica, 2014; Giuseppe Conte: *Visszatérések tengerárja*. Fordította: Kerber Balázs, Papp Eszter, Szénási Ferenc, Szirti Bea, Szkárosi Endre, Szőcs Géza. PEN Club – Pluralica, 2015; Charles Bernstein: *Beomlott mondatok*. Fordította: Bollobás Enikő, Gerevich András, G. István László, Kőrizs Imre, Szkárosi Endre, Szőcs Géza. PEN Club – Pluralica, 2015)

Az utóbbi időben számos cikk, vita és workshop foglalkozott itthon a költészetfordítás problémájával, közelebbről azzal, hogy a fordított líra kiveszni látszik a hazai irodalmi és könyves piacról; a kiadók irtóznak tőle, a fordítók egyre kevésbé engedhetik meg maguknak, hogy versekkel szöszöljenek napokig-hetekig, a sporadikus folyóirat-publikációkból pedig nem áll össze egységes kép a nemzetközi líra trendjeiről. Időközben, a mindenes főszerkesztő, Fázsy Anikó halálával az egyetlen, kizárólag műfordításokat közlő havilap, a *Nagyvilág* jövője is bizonytalanná vált, ám, pozitív fordulatként, mintha a nagyobb kiadók újra nekifutnának a külföldi líra ügyének: a Jelenkor és a Magvető is felvette palettájára a fordított költészetet. Presztízskönyvekről van szó, piaci sikerre nem igen számíthatnak, egy szűkebb közönség számára viszont rendkívül fontos kiadványok ezek, arról nem is beszélve, hogy nélkülük lehetetlen pótolni azt a masszív lemaradást, amit a 90-es évek elejétől (a fordítási irodalom állami támogatásának megszűntétől) ezen a téren összeszedett a magyar kulturális szféra.

Szőcs Gézát is nyilvánvalóan az a felismerés vezérelhette a Janus Pannonius Költészeti Nagydíj megalapításakor, hogy a rendszerváltás utáni magyar irodalom nagyrészt elveszítette kapcsolatait a nemzetközi költészeti színtérrel, ami ráadásul kétirányú dolog, mert nem csak arról szól, hogy

a külföldieket nem ismerik itthon, de ezzel párhuzamosan arról is, hogy a magyar szerzők nem kerülnek bele a nemzetközi vérkeringésbe. A lírának ugyanis a prózához képest nincsen piaca, s amit nemzetközi költészetnek hívunk, az jobbra fesztiválok, költői-fordítói workshopokon, alkotóházi ösztöndíjakon formálódik. Szócs tehát egy radikális gesztussal próbálta meg valahogy erre a térképre felhelyezni Magyarországot 2012-ben, amikor is az elsősorban általa „költészeti Nobel-díjnak” nevezett képződményt megálmodta. Ebben a feltételezhetően jó szándék vezérelte, ám az ezer sebből vérző, kínosan induló díjról már sokan sok mindent megírtak, ugyanakkor a díjjal járó kiadványoknak szinte semmilyen kritikai fogadtatása nem volt.

Meglepő ez annál is inkább, mert a Magyar PEN Club és a Pluralica közös kiadásában megjelenő verseskötetek, mint fentebb volt róla szó, a fordított líra szempontjából egy meglehetősen aszályos időszakban láttak napvilágot, s ha olvasók tömegeire nem is, élénk szakmai figyelemre mindenképp számíthattak volna, illetve számíthatnának. Annál is inkább, mert ezek jó kötetek, sőt, azt is megkockáztathatjuk, hogy ilyen-olyan hibáik ellenére fontos kötetek is. Az elmúlt két év két-két díjazottja közül nincs olyan, akinek az életműve ne lenne benne az úgynevezett nemzetközi líra élvonalában (és ugyanez elmondható a díjat elutasító Ferlinghettiről, illetve az azt elfogadó, azóta elhunyt Szimin Behbahániról is). Persze, épp amiatt, amire már utaltam, ez a nemzetközi líra inkább egyfajta közösségi hálózatként épül fel, az is erősen nézőpont kérdése, hogy ki kit számít ebbe bele, melyik nyelvből melyik régióra látni rá jobban (pl. a francia nyelvterületről a mediterrán térségre és Afrikára, míg mondjuk Németországból Kelet-Európára és a Balkánra – de ez sem mindig áll). Az mindenestre tény, hogy bármerre menjünk is, Adonisz, Yves Bonnefoy, Giuseppe Conte vagy Charles Bernstein neve nem cseng ismeretlenül a kortárs líra követői számára.

A Janus Pannonius-díjjal járó kötetek elsősorban szépek, talán túl szépek is, külső megjelenésükben is hordozzák kiadásuk ünnepi apropóját, s így talán a jól használható verseskötet-formátumtól egy erős lépéssel elmozdultak a polcon szépen mutató ajándékkönyv-külső felé – de ez legyen a legnagyobb gondunk. Fontosabb talán a fordítások minősége, aminek a megítélése azonban (különösen a hazai olvasók között olyan kevesek által ismert nyelv esetében, mint mondjuk az arab) igencsak nehéz

feladat, összehasonlító elemzések sorát lehetne (és egy szerencsésebb csilagzat alatt kellene is) írni róla. Az ugyanakkor alapkövetelmény a fordított versekkel kapcsolatban, s ehhez mindenképpen érdemes ragaszkodni, hogy *szóaljanak* meg magyarul. Vagyis hogy ne csak magyar nyelvű szövegeként olvassák magukat, de váljanak, amennyire lehet, magyar verssé. Ez a lírafordítás legbonyolultabb – könyvtárnyi irodalmú – alapkonfliktusa: a vers a fordítás nyelvén egyszerre tűnjön eredetinek és egyszerre legyen hűséges a maga igazi nyelvéhez. Legyen magyar, de legyen benne mégis egy kis arab, francia, olasz vagy amerikai íz. Szerencsére a Janus Pannonius-díj kötetein kiváló magyar költők és fordítók dolgoztak, s a válogatás (és a kísérő, olykor tanulmány-értékű szakmai utószók) pedig az adott nyelvterület és líra szakértőinek köszönhető, ez a profizmus pedig mindegyik kötetben látszik.

A kortárs arab nyelvű líra nemzetközileg talán legismertebb és legelismertebb képviselőjének, a szír Adonisznak (Ali Ahmad Szaid Aszbar) a *Tükör Orfeusz*nak című kötetét Tüske László válogatta. A nagyjából százoldalnyi versszöveg (plusz egy interjú és az utószó), ha arra nem is ad lehetőséget, hogy a költő életművének tágabb összefüggéseire rálásunk, arra mindenképpen elég, hogy e gazdag líra néhány alapvetéséről tapasztalatot szerezzünk. Adonisz szintetizáló költészete programszerűen igyekszik az iszlám, a görög-római és a zsidó-keresztény hagyomány egybeolvasztására. Mitikus (a költő egyik inspirációs forrása a szűfizmus), elemelt hangon szólal meg, de ragaszkodik az alanyisághoz is, s nem irtózik a profetikus hangtól sem, ami a nyugati olvasó számára kétségtelenül egzotikus vonásnak tűnhet. Vallás (pontosabban egyetlen vallás) nélküli vallásos líra ez, csúcspontjain az ősi költészet(ek) elveszítettnek hitt erejét idézi vissza, mélypontjain ezoterikus giccsnek hat. Ez utóbbira példa mondjuk az *[Ajkad]* című vers (Molnár Miklós fordításában): „Ajkad csupa fény, horizontjához / semmilyen rúzs nem illik. // A te ajkad: fény és árnyék / egyetlen rózsában” – de szerencsére csúcspontból jóval több van a kötetben. Adonisz lírája, habár maga a költő volt politikai fogoly is fiatalkorában, nem közvetlenül politikus költészet. A mitológiai rétegek és univerzális költői futamok közül azonban rendre előtörnek – különösen a hosszabb versekben – a politikai szólások is, s általában épp ez az óvatosan adagolt politikum juttatja el a legerősebb momentumokhoz a költeményeket. A *Száműzetés*, a *Prófécia* vagy a *Síremlék New York városá-*

nak mindenképpen emlékezetes darabok, ugyanúgy, ahogy az *Ez a nevem* is, mely finom celani áthallásával („der Tod ist ein Meister aus Deutschland”) hátborzongató képet fest az arab világ (és az arab világot szemlélő nyugati világ) jelen idejéről: „Ez a halál ideje de / arab halál van minden halálban / udvaraiban összeestek a napok / mint elaggott cédrus rönkje / bizony ez az utolsó dal mit énekel / égő erdőben a madár”. (Mestyán Ádám fordítása)

Adonisszal együtt 2014-ben kapta meg a díjat (s az átadóra időzített kötetet) Yves Bonnefoy is, a francia líra élő legendája. Bonnefoy nem lehet ismeretlen a magyar olvasó előtt, számos antológiaszereplése mellett két önálló kötete is megjelent már magyarul: 1973-ban a szép emlékü *Napjaink Költészete* sorozatban *Még egyre az a hang* címmel verseskötete (Tímár György fordításában), illetve 2007-ben a jelen kötetet is válogató Sepsi Enikő és az általa vezetett Eötvös Collegiumbeli fordítócsoporthoz tartozók munkájának eredményeként válogatott írásai láttak napvilágot *Kép és jelenlét* címmel. Legújabb kötete, a *Másik otthon – Yves Bonnefoy az ezredfordulón*, ismét csak válogatás, de ahogy az alcím is jelzi, a hosszú pályafutás ezredforduló utáni szakaszára fókuszál (egy szöveg kivétel ez alól, az 1971-es *Hátország* című lírai esszé részlete). Bonnefoy lírája egy rendkívül tudatos költő szigorú építkezéséről ad számot, s nem annyira fordulataiból és töréspontjaiból nyeri erejét, hanem következetes építkezéséből. Újabb verseire éppúgy a mély, absztrakt-hermetikusság jellemző, mint korábbi (magyarul is olvasható) munkáira, s legfeljebb az tűnhet fel újdonságként, hogy a szabadversek és a prózaversek mellé nagyobb gyakorisággal érkeznek meg kötött formában írott szövegek is. Bonnefoy halkszavúságában is radikális gondolati lírája, melynek gyökerei a szürrealizmussal és mesterének, Mallarmének „poésie pure”-eszményével való szakításához nyúlnak vissza, ma is az ember teremtmény-voltának mélységeiből szólal meg. Filozofikus, metafizikus versek ezek, melyekbe nagyon finoman van beleszöve egy idős alkotó életigenlése: „Hadd álljon meg ez a világ, / A hibátlan lombozat / Szegje be mindörökre a fán / A gyümölcs bekövetkeztét!” (Bárdos László fordítása) A fordítások általában erős, önálló hanggal szólalnak meg, legfeljebb ott csikorognak kissé a sorok, ahol az eredeti, finomabban archaizáló stílus bumfordi régieskedésként tér vissza magyarul. Nincs olyan hazai kortárs költészeti regiszter, amelyben az *Egy fotográfia* című vers nyitánya ne lenne megmosolyogtató: „Mily nyomorú e fotográfia, / Mely béna színtől

rútul el az arc, / A szem s a száj. Még hajdanában / Szokás volt színnel csúfolni a létet.” (Makádi Balázs és Szőcs Géza fordítása) De éppúgy, ahogy végső soron Adonisz kötetét sem a giccses megoldások határozzák meg, Bonnefoy magyar fordításaiból sem az ehhez hasonló félrecsúsítások maradnak igazán emlékezetesek.

Nehezebb eset az egyik tavalyi díjazott, az olasz Giuseppe Conte *Visszatérések tengerárja* című válogatása. Egyfelől az összes könyv közül ez a legrövidebb: a versek alig több, mint ötven oldalt tesznek ki mindössze, másfelől ez talán a legkevésbé cizellált anyag. Conte maga válogatta verseit a magyar kiadás számára, s a kötethez írott előszavában meglehetősen határozott ajánlatot tesz a költemények „helyes” értelmezésére. Azt mondja, lírája „az idők elleni lázadás” jegyében fogant, s arra törekszik, hogy a mítosz és a természet hangjait felidézve jusson el az álmokig, a láthatatlanig, a szentségesig. És mindeközben nyerve vissza – legalábbis Olaszországban – „azt a társadalmi szerepet, amely rá mint a nemzet gerincére tartozik”. Nagyszabású elképzelés, talán túlságosan is az, s a költői program tágasságát a versek képtelenek visszaadni. Lépten-nyomon ilyen szerény megoldásokba botlunk: „És vége / lesz a magánynak és a fájdalomnak akkor. / Tengeri szívünk lesz a kaptár, / hová az éjszaka aludni visz / a csillagokkal együtt.” (Szkárosi Endre fordítása) Vagy: „És hálát, hálát, hálát adok neked / élet, életvágy, / szerelmes megváltás, / aki az univerzum / pusztulása után a tűz által / újránövesztesz egy kankalint, egy sáfrányt”. (Kerber Balázs fordítása) Ám míg ezekben az esetekben világos, hogy nem a fordító hibájáról van szó, a versek mellé helyezett szerzői interjúban zavaró, hogy Montale híres kötetét, az *Ossi di sepiat* Papp Eszter *Tintahal csontoknak* fordítja, miközben az elfogadott, Kálnoky-Lator-féle magyar változatuk: *Szépiacsontok*. Hasonlóképpen ügyetlen az is, hogy Tomaso Kemény utószavában Adonisz libanoni költőként szerepel – egy évvel korábbi díjazottként talán nem lett volna bonyolult kideríteni róla, hogy szír.

Conte mellett szintén a tavalyi évben nyerte el a Janus Pannonius-díjat Charles Bernstein amerikai költő is. Az 1978 és 1981 között működő nagy hatású *L=A=N=G=U=A=G=E* folyóirat körül kialakult nyelvköltészeti iskola fontos képviselőjének verseit idegen nyelvre fordítani nem egyszerű feladat, de a magyar kötet fordítóinak nem kell szerénykedniük: Bernstein szakadozott (diszráfikus), termékeny következetlenséggel (nonszekvitur) operáló, improvizatív versei megtalálják a maguk hangját magyar nyelven

is. Bár az amerikai nyelvköltészeti iskola nem (eléggé) ismert nálunk, a párhuzamos jelenségek miatt – tipograficitás (pl. Tandori), Wittgenstein-hatás (pl. Tandori), dologszerű nyelv (pl. Tandori) – nem mondható, hogy ne lenne ennek a lírának élő kontextusa itthon. *Az ellentmondás versengéssé változik, A klupszi lány, a Vég nélküli úti cél* vagy a *Köszönöm, hogy köszönöd* magyar fordításban is jelentős költeménynek hatnak, nem kell tudnunk róluk, hogy valóban azok. Éppen ezért zavaró (és zavarba ejtő) a kötet végén, Bernstein „eredeti” verseitől elkülönítetlenül szerepeltetett Szőcs Géza-féle ún. homofón fordítások jelenléte. El tudunk képzelni olyan helyzetet, ahol egy ehhez hasonló baráti viccelődés (pszeudo-Bernstein-versek írása, majd azok fonetikus fordítása) megengedhető, ez itt nem tűnik ilyennek. Arról nem is beszélve, hogy az „eredeti” Bernsteinek gondolati gazdagságát ezek a sziporkák milyen messziről ugatják csak.

Ám Szőcsnek abból a gesztusából, ahogy ebbe a könyvbe beleírja magát, egy nagyobb problémára is rápillanthatunk. Hiszen a díj gazdája az összes többi kötetbe is belevési saját arcképét: a valóban hasznos szakmai utószók mellett mindegyik kötetben szerepel még egy, Szőcs utószava (véltetően a díjátadók idején elmondott rövidke laudációi) – teljesen feleslegesen. Nincs bennük plusz információ, s rövidegükben szerzői esszévé sem tudnak válni, függelékek csak, ujjlenyomatok. A költő-miniszterelnöki tanácsadó többször elmondta már, hogy a Janus Pannonius-díj a szívének legkedvesebb projektje, ám az ő atyai ragaszkodása befogadói oldalról már korántsem tűnik problémátlan viszonyúnak. Annál is inkább, mert úgy fest, ezeket a köteteket is inkább belső használatra szánta csak az ötletgazda, ajándéktárgyaknak, s nem valódi, élő, olvasott könyveknek képzelte őket el. Mással nem nagyon magyarázható, hogy miért is nem lehet megvenni egyiket sem. A Janus Pannonius-díjasok köteteit ugyanis hiába keresnénk könyvesboltban vagy online kereskedésekben, nincsenek ott. Az internet nem tud róluk, de még a Janus Pannonius-díj oldalára sem került föl a legutóbbi kettő. Borzasztó nagy felelőtlenség ez, mind a költőkkel, mind a fordítókkal, mind az olvasókkal, mind az adófizetőkkel szemben – hiszen jókora állami támogatást tudhatnak magukénak ezek a szomorú, láthatatlan könyvek.

A rossz közérzet költészete

(*Eugenio Montale versei*. Fordította: Kálnoky László – Lator László. Európa, 2014)

Irodalmi körökben ma is előszeretettel hangoztatott közhely, hogy létezik egy továbbélő nagy magyar fordítói hagyomány, mely különösen a költészet tolmácsolása terén mutatott és mutat fel újra és újra nagyszerű eredményeket. Az igazság ehhez képest az, hogy már bő két évtizede sehol sem vagyunk ezen a téren, s ha magunk elé képzeljük egy olyan lírafogyasztó honfitársunkat, aki semmilyen világnyelven nem olvas (amit nem is olyan nehéz azért elképzelni), akkor azt is látnunk kell nyomban, hogy egy-két kósza kivételtől eltekintve a 80-as évek utáni külföldi lírából szegény számára szinte semmi sem elérhető.

Ezen a helyzeten – bár önmagában örömteli az esemény – az sem segít, hogy a *Lyra Mundi* sorozat, melynek már többször halálhírére keltettek, váratlanul megújult külsővel jelentkezett. Az új borítódizájn ügyesen viszi tovább a sorozat eredeti arculatának letisztultságát egy izgalmasabb, korszerűbb grafikai (pontosabban tipográfiai) irányba. Csakhogy a ráncfelvarrás, legyen bármilyen sikeres is, ha nem kapcsolódik össze valamiféle belső megújulással, szimpla plasztikai beavatkozás marad. Sajnos ennek a Montale-kötetnek is inkább a külsőre ad örömteli meglepődésre okot, a belbecse már kevésbé.

Pedig nagyon is kimunkált, átgondolt, sokszor egyenesen remekbe szabott fordításokkal van tele ez a vékonyka könyv. A két fordító – Lator László és Kálnoky László – érezhetően szívből (és egy régebbi iskola eszközkészletével) fordította az olasz kolléga verseit, ami minden bizonnyal embert próbáló feladat lehetett – valamikor a hatvanas években. Ez a válogatás ugyanis (öt rövidke verset leszámítva) egy az egyben azonos Montale-nak *A magnólia árnya* címen megjelent 1968-as magyar kiadásával. Erről azonban mind a fülszöveg, mind az egyébként informatív utószó (Latortól) hallgat valamiért. Félreértés ne essék, Montale méltó az újrakiadásra, már csak amiatt is, mert *A magnólia árnya* szinte beszerezhe-

tetlen. A csalódás annak szól, hogy az újradíjazás ziccerét nem használta ki a kiadó, illetve hogy a kötet válogatója (Lator) sem élt a lehetőséggel, hogy a negyvenhat évvel ezelőttinél jóval gazdagabb anyagot tárjon a hazai olvasók elé.

Eugenio Montale a modern olasz és egyetemes líra klasszikusa, Ungaretti, Quasimodo és Luzi, valamint a lírikusként nálunk szinte ismeretlen (amúgy „világsztár”) Cesare Pavese mellett a múlt század közepének kiemelkedő irodalmi figurája, az olasz lírayelv megújítója, és a hermetizmus vezéralakja. Verseivel a rossz közérzet apoteózisát fogalmazta meg, ahogy az utószóban idézett Carlo Salinari mondta róla: „költészete hangot adott mélységes boldogtalanságunknak, s arra intett, hogy bátran szembenézzünk vele”. Kézenfekvő magyarázat lenne erre a sötét világlátásra, hogy Montale legaktívabb évei egybeestek Mussolini legaktívabb éveivel, de nem ilyen egyszerű ez sem. Tény, hogy Montale a kezdetektől elhatárolódott a fasizmustól (mondjuk, Ungarettivel éles ellentétben), és belső emigrációba vonult (ám ellenálló nem lett, mint Pavese). Ugyanakkor az ő világtól való elfordulása mögött jelentős részben a politikán túli magyarázatok húzódtak meg, ahogy erre egy háború utáni rádióinterjúban maga is szarkasztikusan rávilágított: „végső soron, a háború és a fasizmus adták meg elszigetelődésemnek azt az alibit, melyre talán szüksége is volt”. Lényegében a mindenkori érzékeny ember szorongása munkált verseiben, akár szerelemről, akár halálról, akár társadalmi kérdésekről írt.

Montale lírája már legendás első kötetétől, a *Szépiacsontoktól* kezdve egyfajta mediterrán depressziót igyekezett körüljárni, ebben találta meg sajátos témáját. A ligur vidék napsütése nála kietlen tájakat világít be, a tenger morajlása pedig mintegy állandó fenyegetésként visszhangzik sorai között: „pikkelyesen lüktet a tenger, / míg ott, hol kopasz sziklák meredeznek, / a tücskök cirpelése reszket”. A természet szépsége csak rövid pillanatokra, s akkor is inkább csak visszatekintve, a múltban tudta feledtetni a világ pusztulásának megállíthatatlan, nagy körtancát: „Ó, hogy valaha, partok, / halotti pompának, arany keretnek / hihettelek titeket minden élő / agóniájához” – írja a *Partok* című versben. Kilátástalansága tehát nem elsősorban a történelmi körülményekből fakad, de mint *A hitleri tavasz* Radnótira rímelő sorai is bizonyítják, a kétféle szorongás egybekapcsolódott nála: „tört szárnyak s lárvák ocsmány forgatagába / torkollik az ártereken, s szaggatja a víz csak / a partot, senki se büntelen immár”.

Ám minden pesszimizmus és rezignáció ellenére, szavai mögött gyakran tetten érhető a remény életben tartására tett óvatos kísérlet is, mint egyik legjelentősebb versének, a *Kis testamentum*nak a záró soraiban: „lenn az a halovány fény / több volt, mint egy gyufaszál lobbanása”.

Montale 1975-ben kapott Nobel-díjat, azután még hat évig élt és alkotott. Jelen válogatás legkésőbbi verse 1970-es, tehát az utolsó bő évtized (amikor például a híres – és Baranyi Ferenc fordításában magyarul is elérhető – naplóverseit megjelentette) írásaiból semmi sem került bele. Kár, illetve több is annál, mert a mai viszonyok között az sem lenne meglepő, ha ismét negyvenhat évet kellene majd várni egy újabb (bővített?) kiadásra.

Üres ég alatt

(Jichak Katzenelson: *Ének a kiirtott zsidó népről* – Halasi Zoltán: *Út az üres éghez*. Kalligram, 2014)

„Találtam egy holokauszt-poémát, megtanultam miatta jiddisül, magyarra fordítottam, gondoltam, írok hozzá egy rövid utószót és kész. Ez hat éve történt” – kezdi szerény öntudatossággal fordító-társ szerzőként jegyzett könyvét Halasi Zoltán. A rövid utószóból aztán egyre hosszabb, önállóuló prózai mű keletkezett, végül pedig még egy szintén önérvényű versciklus is került a könyvbe, ugyancsak szerény *független* megnevezéssel. A hármasszoros (plusz előszó és gazdag jegyzetanyag) könyv úgy válik nagyon finom eszközökkel, körültekintően és váratlanul egészé, hogy a végére érve egészen bizonyosak leszünk benne, ez így egy mű. A magyar irodalomban legalábbis nehezen képzelhető el, hogy Katzenelson poémájáról valaha is lehessen majd ennek a könyvnek a keretein kívül beszélni. És ez megint csak a magyar irodalom nem túl feltűnő, nem tömegeket elérő, mégis annál jelentősebb szerencséje.

A fordító-szerző Halasi azt mondja, hogy úgy alakult a könyv, „mint ha egy épület nőtt volna a poéma köré”, melyben „a poéma maga az átriumos közép”. Katzenelson nagy, megrendítő költeménye egészen különös helyet foglal el a holokauszt-irodalomban (immár a magyarban is). „Ez az eseményekkel egyidejű, legátfogóbb verses mű a holokausztról”, amely egyenesen „a halál torkából” szólal meg, olvassuk az előszóban. A könyv egyik értő kritikusa, Angyalosi Gergely pedig azt írta róla, hogy olyan, „mintha valaki a gázkamrában írta verset”.¹ Valóban letaglózó, és az olvasó dolgát rettenetesen megnehezítő már maga a pozíció befogadása is, amelyből a költemény beszél. Katzenelson, ez a lóddi entellektüel, a zsidó művészvilág jeles alakja, drámaíró, költő és tanár, ötvenhét évesen, az átmeneti táborban veti papírra művét a Franciaországi Vittelben, ahová legidősebb fiával került a varsói gettófelkelés után. Addigra feleségét és két kisebb fiát már meggyilkolták a treblinkai halálgyárban, barátai nagy része

¹ ANGYALOSI Gergely: *Az üres ég tanúi*, Holmi, 2014/9, 1098.

is elpusztult, azzal az egész, gazdag és egyedülálló, a háborút megelőző években lényegében virágkorát élő kultúrával együtt, amit költeményében elsirat. Katzenelson nem tudhatta akkor, mi lesz a háború végkimenetele, de abban már így is biztos lehetett, hiszen a saját szemével látta, hogy azt, amit Jidislandként ismertek, az ő világát, megsemmisítették a nácik. Nyilván afelől sem volt kétsége, hogy Vittelből, ahová hamisított hondurasi irataik révén kerültek fiával, merre viszik majd őket tovább a németek – 1944 májusában végül az auschwitzi gázkamrákban gyilkolták meg mindkettejüket. Mindennek tudatában a franciaországi időt tulajdonképpen végigírta, visszaemlékezése és drámája (Karthágó pusztulásáról) is született itt, valamint ez a nagy verse, melynek két példányát ő maga ásta el palackokba rejtve a tábor területén, egy példányát pedig egy fogolycsere alkalmával szabaduló rabtársa bőröndjének a fogantyújába varrva csempészték ki.

„Ezt a verset nem a múzsák diktálták, hanem a halottak” – mondja Katzenelson poémájáról Halasi. A siratóének műfajának megfelelően a lírai hang, a továbbélő hangja, az egyetlené, aki beszélni képes a veszteségről: „Én maradtam meg egyedül, mindenki más oda.” Csakhogy Katzenelson maga is áldozat, s ennyiben beszédpozíciója egészen zavarba ejtő: se nem élő már valójában, de még nem is egészen halott. A haldoklásának hangjait rögzíti tulajdonképpen ebben a hosszú költeményben. Az olvasó számára pedig ebbe rettenetesen nehéz belehelyezkedni. Ép ésszel elviselhetetlennek kell lennie a vers tudatának, és felfoghatatlan a fájdalom, amit közvetít. Ám van egy másik megközelítési mód is, ha dokumentumként próbáljuk meg olvasni. Katzenelson műve a mai befogadó horizontján valószínűleg eleve így jelenik meg. A róla való előzetes tudásunk, amelynek megléte elkerülhetetlen, nagyon szűkös helyet hagy csak a költemény költeményként való olvasása számára. Iszonyatos koncentrátságot igényelne, hogy az *Ének a kiirtott zsidó népről* líraként, vagy egyáltalán irodalomként tudjuk szemlélni, miközben mindez elég korlátozott tanulságokkal járna. Lehet-e olyat mondani, hogy Katzenelson műve versként közel sem olyan fontos, mint dokumentumként? Vagy olyat, hogy a poéma formája nem bírja el a téma súlyát? És egyáltalán miféle forma bírhat el ilyen súlyt? Nem annak a ténye lenne inkább elviselhetetlen (hiszen embertelen), hogy egyáltalán van olyan forma, amely még egy ilyen súly alatt se roppanna meg?

Mindenesetre azzal, hogy Halasi a maga két fejezetét hozzáírta Katzenelson költeményéhez, nagyon nagy szolgálatot tett a befogadó számára. Az *Út*

az *üres éghez* lényegében a legtisztességesebb válasz, amely csak az *Ének...-re* adható. Persze ezt is meg lehetett volna rosszul írni, de Halasi doku-fikciós költői prózája nem vét hibát, nem billen meg, és egészen lenyűgöző az az arányérzék és önfegyelem, amellyel az érzelmi és intellektuális megközelítést kezeli. Halasi lényegi megfontolása, mint ahogy az előszóban is írja, tulajdonképpen az volt, hogy ha csak az áldozatok pusztulására fókuszál a szövegével, „abban megint csak nem lesz más, mint az életük vége”. Ami pedig valódi életük újbóli megrablásával lenne lényegében egyenlő. „Elhatároztam hát – mondja –, hogy ebből a megsemmisített kultúrából föltámasztok valamit a szépirodalom eszközeivel.” Ebben a kultúraújraélesztési-kísérletben pedig a figyelem az egyénről a rendszer felé fordul. Nem egy-egy sors rekonstruálása (rekonstruálhatósága) a tét, nem egyfajta művészi kárpótlás, hanem egy nagyon összetett organizmus, egy bonyolult rétegzett, élő szerveződés átélhető módon történő megidézése. Éppen ezért lesz töredékes, kiszámíthatatlan, és azzal együtt, hogy aprólékosan kidolgozott, mégsem lekerekített az a struktúra, amelyet a szerző létrehoz. Egymás mellé rendelődnek a zsidó folklorsztika emlékei és a jiddis irodalom korabeli megnyilvánulási formái, de a pénzhez való viszony és a műemlékvédelem is ugyanígy szót kap. Közben pedig – és ez megint csak szokatlan, de annál erősebb megoldás – a korabeli szemtanúk fiktív vagy valós beszámolóí közé parazitaszerűen a náci ideológia retorikus elemei is beférkőznek.

Halasi könyvét Katzenelsonnak és az elpusztított lengyelországi zsidók emlékének ajánlotta, de mint egy interjúban elmondta, tulajdonképpen unokáinak írta – mintegy a (nagyon is fenyegető) felejtés ellenében.² És ez egy másik rendkívül fontos vonását is kiemeli a könyvnek. Az *Út az üres éghez*, különösen a középkori zsidóüldözéseket feldolgozó, függelék-ként közölt *Da Capo – Középkor* című versciklussal együtt, elemeli azt az építményt, amely Katzenelson poémája köré épült, a holokauszttól mint egyetlen értelmezési forrástól. Pontosabban azt mondja, hogy a gyűlöletnek és az erőszaknak ez a formája nem ellentétes a nyugati kultúrával – a mi kultúránkkal – hanem annak szerves része, lényegében egy évszázados tradíció. Ez a belátás pedig annak a kellemetlen ténynek a szükségszerű megértését is magával hozhatja, hogy ennek a pusztító gyűlöletnek nem csak múltja létezik, de jelene és bizonyára jövője is.

² Vö. CSONTOS Erika: „*Gyilkos rendszerek működnek*”. Halasi Zoltánnal Csontos Erika beszélget, Litera, 2015. október 23.

Rombolás és bánat

(W. G. Sebald: *Légi háború és irodalom. A rombolás természetrajza*. Fordította: Blaschik Éva. Európa, 2014)

Aligha kérdéses, hogy az ezredforduló körüli években megújulni, vagy legalábbis új hangokkal kiegészülve felfrissülni látszó európai regényirodalom egyik meghatározó szerzője az Angliában élő német Winfried Georg Sebald volt (a másik nagy hatású alaknak az ugyanebben az időben Spanyolországban élő chilei Roberto Bolaño tűnik). Remekművei – tehát a *Kivándoroltak* és az *Austerlitz*, valamint a magyarul nem olvasható *Nach der Natur* című hosszúvers – már jó másfél évtizede tartják lefojtottan gomolygó, melankóliával vegyes izgalomban olvasóikat, értelmezőiket, és nyilván ezek a nagyszerű művek rávetik fényüket a szerző többi írására is. A remekművek holdudvarában pedig gyakran a problematikusabb szövegek is érdekesebbnek tűnnek, mint amilyenek valójában. Ám ilyenkor meg az a baj, hogy ezek a kisebb munkák a főművekhez csapott toldalékként, amolyan ráadásszámként kerülnek a leginkább terítékre – amit a kritikákban vissza-visszatérő „jellegzetes stílus”, „az írótól elvárható minőség” és az ezekhez hasonló frázisok rögtön jeleznek. A *Légi háború és irodalom* című esszékötet kétségtelenül nem remekmű, ám annál problematikuságában is érdekesebb, minthogy pusztán a regények B-oldalaként vegyük szemügyre.

A pályája csúcsa felé közelgő szerző (tragikus módon ez a csúcs, a 2001-es év, tehát az *Austerlitz* megjelenésének esztendője egyben Sebald halálának éve is lett), 1999-ben adta közre két évvel korábbi svájci előadásának szerkesztett változatát egy portré-esszé kíséretében. Ez a kötet lett a *Légi háború és irodalom*, melynek magyar fordítása (Blaschik Éva munkája) érdekes módon a 2003-as angol kiadás címét (*On the Natural History of Destruction*) vette alcímül – igaz, az angol verzió nem csak címében tér el az eredetitől (és a magyartól is), de erre később még visszatérünk. *A rombolás természetrajzá*nak alcímmé emelése ugyanakkor már a könyv értelmezési horizontja felé tett lépésként is értékelhető. Arról van

szó ugyanis – mint ezt a személyes találkozásukat felidéző Sebald maga nyomatékosítja –, hogy az elpusztított Kölnbe utazó Lord Solly Zuckerman akart rögtön Londonba való visszatérte után *On the Natural History of Destruction* címmel beszámolót írni tapasztalatairól (le is szerződött a szövegre azon nyomban egy folyóirattal), de be kellett látnia rövidesen, hogy képtelen elvégezni ezt a nehéz munkát. Az angol kiadás, s nyomában a magyar is, tehát azt sugallják, hogy Sebald mintegy átvállalta fél évszázaddal később Zuckerman terhét, s mintegy helyette is írta meg jelen kötetet. Nem zárható ki egészen, hogy Sebaldnak lett volna ilyen ambíciója, az azonban bizonyos, hogy a *Légiháború és irodalom* nem az a mű, amit Zuckerman nem bírt megírni a kölni sokk után. Sebald munkája ugyanis nem az utólagos rekonstrukció jegyében született, és nem is a valós eseményekre fókuszál (habár, amikor szüksége van rájuk, hezitálás nélkül hivatkozik „tényekre”), hanem az események irodalmi reprezentációjára, pontosabban annak hiányára.

A *Légiháború és irodalom* tételmondata, mely már az előszóban elhangzik, ugyanis a következő: „a háború utolsó éveit milliók által elszenvedett példátlan nemzeti megaláztatás tapasztalatát voltaképpen sosem öntötték igazán szavakba”. A kibeszéletlen trauma tehát a kályha, melytől elindulunk, s mivel ez egy irodalmi előadásból készült esszé, a probléma gócpontjának kutatása is az irodalom területén belül zajlik le, ahonnan aztán kétféle irányba nyílik kijárás. Egyfelől felvethető, hogy a kíméletlen szövetséges légitámadások (*moral bombing*) megrázkódtatását, magyarul, hogy német városok tucatjai és emberek százezrei pusztultak el, azért nem sikerült kibeszélni a háború lezárását követően (sem), mert az írók nem tettek erre kellő erőfeszítést. Másfelől viszont az is elképzelhető, hogy az írók azért nem találtak módot ennek a traumának az irodalom-má transzformálásához, mert a társadalom egésze zárkózott el a kínos és nyomasztó kérdések felvetése elől. Sebald mintha az előbbi véleményen lenne, s a nem-emigráns háborús írók, illetve a korabeli, elszörtan fellelhető tanúvallomások meglehetősen empátiamentes olvasatát adja. És még csak arról sincs szó, hogy ne lenne igaza, valószínűleg a katasztrófát át- és túlélő írók nem voltak képesek művészi eszközökkel reagálni az addig elképzelhetetlen tapasztalatokra és szenvedésekre. Ám a lényegi kérdés az, hogy egyáltalán elvárható-e egy ilyen helyzetben az íróktól az adekvát és gyors reakció? Nem épp ugyanakkora traumát szenved el ilyen esetekben

az irodalom, mint maga az ember? Mit is mondott Adorno? Miféle irányt vett például Celan lírája? Ilyesfajta kételyek láthatóan nem igazán merülnek fel az esszé szerzőjében, akinek reális hiányérzete irreálisan szigorú elvárásból borít a háborút követő évek német irodalmára.

Különös és szokatlan ez a fajta indulat Sebaldtól, akinek egész életműve lényegében inkább a megértésről és a lassú feldolgozásról, semmint a korábbi generációk hibáit nyakló nélkül felhánytorgató forrófejű lázadásról szól. Ez a hevület pedig, ami a *Légi háború* esszéit átjárja, épp a tisztánlátás ellen hat. Szemléletmódjára jellemző, hogy többet beszél arról, ami (szerinte) nincs, mint arról, ami (még szerinte is) van. Konkrétan Böll, Hubert Fichte, Alexander Kluge vagy Gert Ledig számára is fontos könyveire kevesebb szót veszteget, mint Kossack, Mendelssohn vagy Arno Schmidt problematikus írásaira és töredékeire. Nem is beszélve Alfred Anderschról, akinek külön esszét szán, mintegy a légi háborús szöveg függelékeként bemutatva a szerinte jellegzetes ívet felrajzoló amorális írói pályát. Kétségtelen, hogy Andersch nem a gerincesség lovagja volt, mint ahogy a szerénysége és a belátása sem. Ugyanakkor az olyan megjegyzések, mint hogy „vajon mit gondolt erről a mégiscsak meglehetősen együgyű Andersch asszony [az anya, akihez a fiatal író leveleit írja – K. D.], azt nem tudjuk” – kissé ízetlenné teszik a sebaldi okfejtést is. Andersch alakja egy kicsivel több empátiával bemutatható lett volna valóban szimptomatikus karrierként, a harmadik birodalomtól az új szövetségi köztársaságon át a kései és keserű svájci emigrációig. Ám Sebald itt egy eleve gyenge ember és rossz író folyamatos ereszkedésben lévő egysíkú (vissza-)fejlődésregényét tárja elénk, ami ebben a formában nem rejt magában sok izgalmat. Talán épp ezt érezhették meg az amerikai kiadás gondozói, akik jó érzéssel még két esszét becsempészték a könyv végére (Jean Améryről és Peter Weissről egyet-egyét), aminek köszönhetően az a könyv jóval kiegyensúlyozottabb, és bizony, gazdagabb is lett. Talán a magyar kiadásnak sem ártott volna valami hasonló – ha már az angol címet kölcsönvette.

Mindezen fenntartásokkal együtt, s azzal is, hogy a bombázásokat Sebald egy abszolút egysíkú, angolszász dominanciájú folyamatként írja le, nyúlfarknyi szakaszon megemlítve csak, hogy egyébként az angliai csata során a *moral bombing* német verzióját hasonló lelkesedéssel gyakorolta a Luftwaffe is – tehát mindezekkel együtt, fontos olvasmány lehet a *Légi*

háború. Nem átgondoltsága, hanem beleérzései és kérdésfelvetései, nem kidolgozottsága, hanem egyes részleteinek ereje miatt. Sebald nem a pusztulás mikéntjének, hanem a továbbélés lehetőségeinek (vagy lehetetlenségének) írója, ez a kis könyv is ezt látszik bizonyítani.

Hentesmunka

(John Williams: *Butcher's Crossing*.

Fordította: Gy. Horváth László. Park, 2017)

Az 1994-ben elhunyt John Williams 2015-ig teljesen ismeretlen volt Magyarországon. Ugyanez a mondat a név és az évszámok felcserélésével nem ritka madár a magyar kritikákban; elég sok hátraléka van úgymond a hazai könyvkiadásnak – különösen, ha az epika mellett esetleg a lírára és a drámára is kikacsintunk –, ám épp Williams esetében mégsem az itteni viszonyokat kell okolnunk.

A denveri irodalomprofesszor-író sokáig a nemzetközi könyvpiac sem tartotta számon jelentős névként, sőt hazájában is csak egy nagyon szűk kör olvasta és szerette a munkáit. Fő művének tartott fejlődésregényét, az 1965-ben megjelent *Stonert*, habár egy-egy meglehetősen kritikai méltatást begyűjtött már akkor is, mindössze kétezer példányban sikerült eladni, ami egy USA-méretű könyvpiacra nyilván a nullával egyenlő nagyjából. Valamiféle kultusza mégis, ha lassan is, alakulgatott azért a könyvnek; a szerző halála után, 1998-ban újra kiadták, majd 2003-ban és 2006-ban (immár a komoly tényezőnek számító Vintage gondozásában) ismét. Ám az igazi siker Európából pattant vissza rá: 2011-ben a népszerű francia író, Anna Gavalda saját fordításában, méltató szavaival a fülön, egy csapásra a francia sikerlista élére röptette a visszahúzódó középnagyat, William Stoner történetét. A *Stoner* híre innen végigsöpört az öreg kontinensen, a Brit Waterstonesnál az év könyve lett 2012-ben, 2013-ban pedig végre Amerikában is megkapta, amit megérdemel: a kritikai és piaci sikerrel járó újrafelfedezést. Nem csoda, hogy Hollywood is ráharapni látszik: a *Vágy és vezekléssel* már adaptáció-biztosnak mutakozó Joe Wright készül filmet rendezni belőle Casey Affleck és Tommy Lee Jones főszereplésével.

Az újrafelfedezés, pontosabban az ahhoz kapcsolódó bensőséges-ség-érzés (hiszen, miközben olvasom, én is a dolog részese vagyok, én is épp felfedezem), illetve az azt megelőző életút – az ismeretlen nagy művész – misztikumuma remek alap egy piaci brand felépítéséhez. Nyilván

minden kiadói marketinges ilyesmiről álmodik. Ám sem ez a brand, sem a mítosz, sem Anna Galvalda nem volna elég, hogy „a halott újra énekeljen”, ha maga a könyv nem lenne elég jó, vagy a korszellem ne kedvezne épp az újraolvasásnak. Az utóbbi évtizedek regénytrendjeihez képest szinte faék-egyszerűségűnek tűnő *Stoner* villámgyorsan rátalált a túlcifrázott prózanyelvbe, blikkfangos történetekbe, narratív csűrész-csavarásba belefáradt kortárs olvasóra, és ebből akár az ezredforduló utáni irodalom kritikáját is ki lehetne forgatni – de azért ilyen messzire ne merészkedjünk mégse.

A *Stoner* robbanásszerű sikere után kézenfekvő volt, hogy Williams másik két munkáját (összesen három regényt írt, ha nem vesszük ide a később megtagadott debütkönyvét, az 1948-as *Nothing But the Night*ot) is megfuttatják a kiadók. Csodák csodája, az 1972-es ókori levélregény, az *Augustus* (amely egyben Williams legsikeresebb könyve volt életében) és a *Stoner* előtt, 1960-ban megjelent „western”, a *Butcher’s Crossing* is jól megállta a helyét. Williamst, úgy tűnik, elkerülte az újra felfedezett szerzők átka, hogy reveláció ide vagy oda, a lendület nem tart ki sokáig, és egy-könyvesként kénytelenek bevonulni az emlékezet könyvtárába.

A Williams munkáit magyarul gondozó Park kiadó a nemzetközi trendnek megfelelően egymás utáni években hozta ki az életmű darabjait (mindháromat Gy. Horváth László fordításában): először természetesen a *Stonert* (2015-ben, illetve idén új köntösben), aztán az *Augustust* (2016-ban), végül a *Butcher’s Crossingot* (2017-ben, majd idén ismét, ugyancsak új köntösben). A korábban teljesen ismeretlen életmű tehát lényegében két év leforgása alatt vált egészében elérhetővé a hazai olvasók számára.

Az itthon utolsóként megjelent első regény tehát a *Butcher’s Crossing* című (itt jegyezzük meg, azért Williams címei valószínűleg nem kerültek be a magyar könyvesboltosok kedvencei közé) western-történet volt, 57 évvel az eredeti kiadás után. Ám kérdés, hogy egyáltalán nevezhetjük-e ezt a művet western-regénynek? Maga Williams, kiadója kérése ellenére sem volt hajlandó hozzájárulni ehhez a címkészéshez 1960-ban – igaz, akkor és ott ez a jelző körülbelül egyet jelentett a ponyvával. A regény egyik mai rajongó olvasója, Bret Easton Ellis ugyanakkor nagyon is westernnek látja a *Butcher’s Crossingot*, sőt – mint a *Guardian*ben megjelent elemzésében írja – egyenesen a mai művész-western, elsősorban is Cormac McCarthy *Véres délkörök* című paradigmaticus művének előfutáraként ünnepli. De talán mégis inkább egy másik kritikusnak, a *The Independent*be író Archie

Blandnek lehet igaza, aki épp a szerző zsáner-ellenes motivációit méltatja (habár a McCarthy-párhuzamot ő is megerősíti). Hiszen már a regény mottói is efelé mutatnak, egyrészt Emerson híres sorai *A Természetből*: „Szentség van itt, amely megszegyeníti vallásunkat, valóság, amely hitelteleníti hőseinket.”; másfelől Melville „válaszcspása” *A svindlerből*: „A költők is kuruzslók a maguk módján, úgy tartják, nemcsak a beteg tüdőre, hanem a fájó szívre is a természet a legjobb orvosság. De akkor ki miatt fagyott meg a kocsisom a prérin? Ki csinált félkegyelműt Peterből, az elveszett gyerekből?”

A *Butcher's Crossing* története legalább olyan tömören összefoglalható, akár a *Stoner*: egy Will Andrews nevű bostoni fiatalember otthagya a Harvardot, és kalandvágából a vadnyugatra utazik, ahol részt vesz egy bölényvadászaton, amely végül nem várt, tragikus fordulatot vesz. Ám éppúgy, mint a *Stoner* esetében, a *Butcher's Crossing* cselekménye sem magyarázza meg önmagában, hogy mi is az, amitől ez a regény működik. Márpedig így, csaknem hat évtized után is valami működni látszik benne.

Williams egészen precíz, letisztult nyelve a maga dísztelenségében az elbeszélés mikéntje helyett mintha inkább az elbeszélte karakterekre – és azok közt is egy-egy fontos mellékszereplőre – helyezné a regény tétjét. És karakterformálásban egészen remek munkát végez: Miller, a megszállott vadász a könyv tetőpontján már-már szektavezéri karizmával lép fel, és valóban nehéz akár olvasóként is kivonni magunkat a bűvköréből. De a félkezű (és félnótás) Charly Hoge is emlékezetes szereplő marad sokáig. Méltó párjai ők a *Stoner* felejthetetlen negatív hősének, Hollis Lomax professzornak.

A Will Andrews finanszírozta és Miller vezette vadász-expedíció egy fiktív kansasi kisvárosból (vagy inkább még csak telep ez), a címadó – és lényegében lefordíthatatlanul beszédes nevű – *Butcher's Crossing*ból indul 1873 őszén egy, csak Miller által ismert coloradói misztikus völgy felé, az egyik utolsó nagy bölénycsorda megtalálásának ígéretével. A regény lényegében négy jelentősebb részből áll: a kisvárosi előkészületekből, az utazásból, a völgyben töltött időből és a visszatérésből. Egyfajta kalandregény-séma ez, habár épp a kaland mint olyan lebontását nézzük végig közben. Csakúgy, mint a western-zsánerét: a *Butcher's Crossing*ban épp az nem történik meg, amitől egy western westernnek néz ki. Nincs pisztoly-párbaj, nem üldöznek senkit az indiánok, nem jelennek meg útonállók,

de még csak egy kocsmai verekedésre vagy erősebb szóváltásra sem kerül sor. Nincs az egész könyvben ember és ember közti agresszió (ennyiben a McCarthy-irány sem áll egészen), mégis velejéig erőszakos ez a történet. Csak hát az erőszak itt egyrészt az úgynevezett civilizált ember és az úgynevezett vad természet között zajlik, másrészt a természethez mégis közel húzódó ember és a civilizációval érkező kapitalista új világ között. Ha van aktuális olvasata a *Butcher's Crossing*-nak, akkor az valahol itt keresendő, a természet és a társadalom kizsákmányoltjai és kizsákmányolói közti viszonyoknak az ábrázolásában. Ahogy erről beszél Williams, az meglepően közel áll a mai diskurzusokhoz: a több ezer bölényt lemészároló Miller mindenféle indulattól mentes gépies precizitása, a kiszolgáltatott nőt és a kibelezett bölényt hasonlónak látó Will zavart férfiasága, vagy a társadalom peremén élők lenézése ugyanannak az erőszak-civilizációnak a kritikája, amelynek a 21. századi ember is egyszerre elszenvedője és fenntartója.

A *Butcher's Crossing* tehát, ha valami, akkor anti-western, és anti-termesztregény egyben. Abban az értelemben mindenképpen, hogy a természet érintetlen vadságát romantizáló és egyben kíméletlenül elpusztító ember keserű természetrajzát állítja elénk egy nagyszabású kudarctörténeten keresztül. Sajnos az egyébként jól sikerült magyar fordítás épp az egyik villanásnyi kulcsjelenetnél vezet félre: az utolsó megmaradt, úgynevezett folyami indiánokkal való találkozásakor mondja azt Miller, hogy „they ain't worth shooting anymore”. Gy. Horváth fordításában itt az áll: „már arra se jók, hogy vadásszanak”. Ám valójában épp arról van szó, hogy arra sem méltók Miller szerint ezek az indiánok többé, hogy lelőjék őket. Tehát még a bölényeknél is kevesebbet ér az életük, holott, mint a regény végén kiderül, a bölényeké se ér már egy fabatkát sem. Mi ez, ha nem a totális leszámolás mindazzal a történelmi és társadalmi hazugsággal, amelyből a western zsáner kikerekítette a maga álságos történeteit? Williams regénye a vadnyugat meghódításáról szőtt mítoszoknak a halk szavú, emberléptékű, de nagyon is határozott kritikája. Örülhetünk, ha megkésve is, de legalább most megkapta a neki járó figyelmet.

Olvasó limbóban

(Philip Roth: *Isten veled, Columbus*. Fordította: Nemes Anna. 21. Század Kiadó, 2019)

A fordításban kiadott életművek sajátossága, hogy néha az időbeliséget felborítva, a legkülönösebb együttállásban jelenhetnek meg egy írói pálya egymástól valójában igen távol eső darabjai. Ez történt Philip Rothtal is magyarul, amikor a 21. Század Kiadó idén útjára bocsátotta a neves amerikai szerző új életműsorozatát (volt már neki ilyesmije korábban, más kiadónál). Innen nézve akár szimbolikusnak is tűnhet, hogy a legújabb magyar Roth épp az első és az utolsó kötettel bukkan fel egyszerre a könyvesboltokban. A szerző pályázáró regénye, a 2010-es *Nemezis* újrakiadás, hiszen a regény 2011-ben, dicséretesen közel az eredeti megjelenéshez, a magyar olvasókhoz is eljutott már. A másik kötet azonban valóban újdonság, s mint ilyen, gyakorlatilag hiánypótló megjelenés, mert minden más jelentős (vagy kevésbé jelentős) Roth-mű lefordult már magyarra, és akkor most már ez, a szerző első könyve, a kisprózákat tartalmazó *Isten veled, Columbus* is megvan végre. Egyébként mindkettőt Nemes Anna fordította, remekül.

A tavaly elhunyt Roth kétségtelenül a 20. század második felének megkerülhetetlen amerikai regényírója volt, és némiképp több is annál. Az amerikai-zsidó identitás az ő művei nélkül egészen egyszerűen nem lenne ugyanaz, mint amilyen általuk lett. Márpedig az amerikai-zsidó identitás az összamerikai önkép egyik meghatározóan fontos komponense, mondhatni sarkpontja, amin keresztül általában az amerikai élet számos kérdése és problémája válik megközelíthetővé. De már ez is részben Rothnak köszönhető, aki a maga el-tökélt és pimasz módján úgy nyitotta fel az ő fellépéséig sok tekintetben zárt amerikai-zsidó ént, akár egy osztrigát, hogy azután jóízűen be is szürcsölje, amit odabent talált. Mindez pedig nem csak az irodalomra hatott, hanem szélesebb értelemben a korszellemre magára is, és például a popkultúrában is utat nyitott többek között Woody Allen vagy a Coen testvérek előtt.

Tény, és ezt maga Roth is számtalanszor megerősítette, hogy voltak ehhez közvetlen forrásai, az egy generációval idősebb, szintén amerikai-

zsidó szerzők között, elsősorban Saul Bellow és Bernard Malamud. Míg ugyanakkor Bellow és Malamud, vagy a hozzájuk hasonló háttérrel bíró Isaac Bashevis Singer elsősorban az amerikai identitásukat kereső friss bevándorlók, vagy azok gyerekeinek a történeteit írták, Roth már a soka-dik generációs amerikai fiatalok zsidó identitáskeresésében volt érdekelt és érintett is nyilván. És talán éppen ez a fordulat volt az, amivel egyszerre tudott rengeteg lelkes olvasót és legalább annyi ellenséget szerezni magának. Míg az őt megelőző generáció arra kérdezett rá, hogyan lesz egy zsidóból amerikai, Roth provokatívan úgy fordított a kérdésemre: zsidó-e még egy amerikai zsidó egyáltalán, s ha igen, mitől.

Az már az írói tehetség és eltökéltség eredménye, hogy ezt a kérdést több évtizeden át újra és újra úgy tudta feltenni, hogy sem a jelentősége, sem a frissessége, sem a provokativitása nem veszett el közben. Az *Isten veled, Columbus*, ami gyakorlatilag egy huszonhat éves fiatalember műve, épp olyan cizelláltan és bátran megy neki ennek a témának, mint a későbbi nagy művek bármelyike. Az egyetlen, igaz, nem elhanyagolható különbség abban áll, hogy ez a pályakezdő kötet kisprózában tesz arra kísérletet, amit majd a nagyregények egy szélesebb térben, kidolgozottabb háttér előtt fognak megvalósítani az elkövetkező évtizedekben. Roth valamiért nem maradt meg a kisformáknál, amit, ha regényei virtuozitása felől nézünk, érthetünk is, ám ha az *Isten veled, Columbus* rövidprózájából indulunk ki, mégiscsak bánhatunk valahol. Úgy tűnik, komoly novellaírói tehetség volt Roth, még ha végül is kisprózai életműve erre az öt novellára és egy kisregényre korlátozódott is.

Amikor a *Magyar Narancs*nak beszélt pályája indulásáról a szerző, ő maga is a saját hang megtalálásának időszakaként emlékezett vissza az *Isten veled, Columbus* írásának hónapjaira. „Az első történeteim még minden személyes élményt nélkülöző írások, merő kitalációk voltak. Attól a ponttól, hogy a saját élményanyagomra kezdtem építeni, sokkal jobb íróvá váltam. Még nem voltam jó író, de a kezdetekhez képest mindenképpen jobb. Jöttek is a történetek, egyik a másik után, mígnem egy kiadótól szerződést kaptam az első könyvemre; ez lett az *Isten veled, Columbus*. És egyszer csak azt vettem észre, hogy író lett belőlem.”¹ Annak, hogy egy

¹ Az idézet kizárólag az interjú online kiadásában jelent meg. KÖVES Gábor: „A halál megfelelő izgatószer” – Philip Roth író, *Magyar Narancs*, 2011. január 20.; elérhető: https://magyarnarancs.hu/konyv/philip_roth_paul_auster_csath_geza-75353.

ilyen intenzív írói szakaszban, „egyik a másik után” születtek meg ezek a novellák, valószínűleg ahhoz is köze lehet, hogy a szövegek nyelvileg és tematikailag is meglehetősen egységes képet mutatnak, s így, habár különálló történetekről van szó, a kötet hatása mégis nagyrészt a novellák együttes erejéből fakad. Talán épp ez az együttes hatás volt az, ami hatvan évvel ezelőtt a pályakezdő szerző kötetére irányította a figyelmet. 1959-ben Roth valósággal berobbant az irodalmi köztudatba az *Isten veled, Columbusz*-szal, amit az is bizonyít, hogy rögtön megkapta érte az egyik legrangosabb amerikai elismerést, a Nemzeti Könyvdíjat. Igaz, mások meg gyakorlatilag a szerző elhallgattatására próbáltak kísérleteket tenni ugyanekkor, s Roth haláláig viselt, és csak részben indokolt eposzi jelzője, az „öngyűlölő zsidó” is ekkor ragadt rá.

Ma ebből az öngyűlöletből mintha kevesebbet lehetne érezni már, talán, mert a társadalmi beszédmódok általában is önkritikusabbá váltak, s a kisebbségekhez fűződő többségi viszonyban fontos és bizonyos értelemben megkerülhetetlen elem lett a privilegizált helyzettel való szembenézés. Ugyanakkor Roth szellemessége hatvan év elteltével is működik, és még a provokációi is átélhetők. *A zsidók megtérése* című novella például, amelyben a szerencsétlen Oscar Freedman elmegy a végsőkéig, hogy kimondassa Binder rabbival, „Isten tud gyereket csinálni közösülés nélkül”, nem csak a kézenfekvő abszurditása miatt emlékezetes, hanem mert e mögé az abszurditás mögé Roth nagyon komoly téteket tud már ebben a korai írásában is besűríteni. Egyáltalán nem az a kérdés, hogy Ozzie végül valóban leugrik-e a tetőről, és még csak az sem, hogy Binder rabbi mennyire hajlandó megalázni magát a fiú érdekében (részben persze felelős is a rabbi Freedman kiborulásáért). Hanem az, hogy a gondoskodó, látszólag óvó felszín mögött (amit a tűzoltók sárga hálójája is jelez), van-e bármi is, amivel párbeszédbe lehet lépni, vagy a szabálykövető közösség a maga szabályai nélkül azon nyomban működésképtelenné válna-e. Ahogyan a hadsereg, illetve a család válik diszfunkcionálissá *A hit védelmezője* és az *Epstein* című elbeszélésekben.

Roth írói programja nem annyira a nagy leleplezések és a nagy felvilágosítások érdekében alakult már a legkorábbi szövegeitől fogva, inkább mintha folyton azt akarta volna felszínre hozni, amiről mindenki tudta, hogy ott van, amit mindenki kerülgetett, mígnem ő a maga nyersségében, közvetlen közlőről az olvasó arca elé nem emelte azt. De Roth szem-

besítéseiben mindig volt egyfajta fanyarság, szellemesség, maró irónia, a harsányságot nélkülöző, sötét humor. A kötet címadó írása, a kisregény terjedelmű *Isten veled, Columbus* klasszikus szerelmi története a gazdag lány és a szegény fiú között így vesz morbid fordulatot a lánykérés ironikus tükörképeként elhangzó kérés nyomán: „Szeretném, ha vennél egy pesszáriumot.” Roth zsenialitása, hogy egyszerre képes azt sugallni, ennek az egésznek nincs semmi jelentősége, miközben azt is érezteti velünk, hogy az égvilágon minden az ilyen rosszul időzített kéréseken múlik.

A kötetzáró *Eli, a fanatik* talán a legerősebb az összes elbeszélés közül. Gyakorlatilag egy holokauszt-történetről van szó, amely egy jó módú, csendes és képmutató amerikai kertváros szépen gondozott utcáin bontakozik ki. A szöveg ma is elemi erővel hat, és abszolút érthető, hogy miért érezte általa megtámadva magát a korabeli amerikai zsidó közösség jó néhány tagja. Csak hát, ahogy a mesterien kivitelezett támadások legtöbbszörének, úgy ennek a mélyén is olyan igazság rejtőzik, amit nemigen lehet negligálni. Roth azonban a nagy csattanó helyett a történet emberi oldalát domborítja ki, és tulajdonképpen már itt behozza azt a főhőstípust, akit későbbi könyveiben fejleszt tökélyre. Ezzel a főhőssel sem azonosulni, sem nem-azonosulni nem lehet. Az olvasó folyton limbóban van, hajlong előre-hátra, és egészen beleszédül, hogy nem tudja tisztázni viszonyát a szereplőhöz. De hát épp e tisztázhatatlan viszonyoknak köszönhetően kerül végső soron a történeten belülről a történet befogadója is. És marad is ott aztán az elkövetkező Roth-művek hosszú során át.

Szülői máz

(Jonathan Franzen: *Diszkomfortzóna*. Fordította: Bart István. Európa, 2015)

„Aztán meghalt anyám, és én elmentem életem első madárleső túrájára” – írja Jonathan Franzen valahol a magyarul nemrég megjelent (egyéb-ként 2006-os) esszé-memoár-kötetének vége felé. A *Diszkomfortzóna* két alappillére a szülőktől, de elsősorban is az anyától való – kényszerű – szabadulás élménye, illetve a madarászat mint valóságalternatíva felfedezése. Látható tehát, hogy Franzen nem bízza a véletlenre a dolgot: legyen az szimbólum, metafora, vagy akár csak egy hasonlat (vö. „úgy éreztem magam, mint egy viking”), mindent legalább kétszer-háromszor elmond, megmagyaráz, kifejti és összeköt – vérmérséklettől függően: az adott olvasó örömére vagy bosszúságára.

A nem kifejezetten szűkszavú regényeiről elhíresült amerikai szerző két jelentős műve, a 2001-es *Javítások* (magyarul: 2012) és a 2010-es *Szabadság* (magyarul: 2013) közé mintegy félidőben beszúrva tette közzé személyesebb jellegű írásainak gyűjteményét, ami, pláne a későbbi regény felől visszanezve, közvetlenebb betekintést enged a legújabb, Franzen-féle nagy amerikai epika forrásvidékére. Azonban már a műfaji besorolással is problémák vannak: a magyar változat fülszövege esszéként határozza meg a kötet írásait, míg az eredeti kiadás (amelynek alcíme, *A Personal History*, valamiért a magyarból kimaradt) inkább a memoár-jelleget hangsúlyozza, miközben akadt olyan kritikus (mifelénk is), aki elbeszéléseként olvasta a *Diszkomfortzóna* szövegeit. Mindez azért érdekes, mert maga Franzen is sokat szöszmötölt azzal különféle interjúkban és nyilatkozatokban, hogy elválassza egymástól a regényei háttérben meghúzódó személyes tapasztalatot, a könyvek befogadása során esetleg felmerülő önéletrajzi olvasattól. Utóbbtól inkább idegenkedni látszott, míg az előbbit folyamatosan nyomatékosítani igyekezett. Másfelől pedig a *Diszkomfortzóna* írásai Franzen „valódi” esszéitől (ezek eddig két kötetben jelentek meg: *How to Be Alone*, 2002; *Farther Away*,

2012) is elkülönülnek – személyesebbek, esendőbbek, és gyakran kissé öncélúbbak is azoknál.

Az írások kiindulópontja általában egy-egy fiatalkori emlék, nagyjából a későkamaszkori önzonosság-keresés és a szülők halála utáni identitásváltság által határolt mezsgyéből. Ám Franzen – talán, mert nem akarja a saját szobrát annyira reflektálatlanul faragni, vagy talán, mert nem bízik abban (részben: joggal), hogy családi történetei önmagukban elég erős hordozói lehetnének egy szélesebb horizontnak is – időről időre kitérőket iktat a visszaemlékezések közé. A *Két póniló* című szöveg a szerző bátyjának és apjának veszekedésétől indul, majd a Snoopy-rajzoló Charles Schulz karrier-elemzésén keresztül (például: „Schulz nem azért lett művész, mert szenvedett. Azért szenvedett, mert művész volt.”) jut el a családi és osztálytársadalmi generációs ellentét feloldásáig: „Azt hitte [ti. az apa], kegyetlen vagyok vele, aminthogy az is voltam, de azért én közben meg is bocsátottam neki.”

A hat írás közül azok tűnnek erősebbnek, gördülékenyebbnek, amelyekben az önéletrajzi rész a meghatározó, ám mégsem temeti maga alá a szélesebb kontextusú eszme-futtatásokat, melyek így nem is laposodnak el pusztán illusztrációkká, éppen ellenkezőleg, mintegy a személyes anyagba keveredő doppingszerként tartják folyamatos mozgásban a narrációt. Az anya halála után a szülői házzal – mely egyszerre hideg objektum: falak, gerendák, bútorok összessége; valamint egy felfoghatatlanul összetett érzelmi góc – való leszámolást végigkövető *Eladó ház*, a kamaszkor belső és külső világa közötti konfliktusokat egy vallási közösség történetén keresztül precízen bemutató *És kiárad az öröm*, illetve a terjengőssége ellenére is erőteljes sodrású *Az én madárproblémám* című szövegben sikerült a leginkább összefésülni a különböző regisztereket Franzennek. A többi szövegben vagy az esszévé írás akarata feszíti szét a memoár formai kereteit (ahogy *Az idegen nyelvben* a személyes emlékek nem viselik jól a rájuk aggatott kulturális terheket), vagy a felidézett emlékek nem tudnak önmaguk kliséi közül kilépni (ahogy a kamaszcínyeket felvonultató *Központi fekvésű* című szövegben történik), vagy pedig, mint ahogy az a már idézett *Két póniló*val kapcsolatban is felmerül: a történet végkövetkeztetése érdektelebb, mint maga az asszociatív felvezetés.

Amolyan jól-megírt könyv ez a *Diszkomfortzóna*, remekül felépített (és Bart István által szépen lefordított) bekezdések sorakoznak egymás

után, patikamérlegesen kimért cinizmussal, önmarcangolással és iróniával fűszerezve. Ugyanakkor hiányzik belőlük a szerző irodalmi esszéire jellemző intellektuális izgalom, s a nagyregényeiből ismerős, kegyetlenségig fanyar karakteranalízis. Az önmaga után elszántan kutató én kemény mentális küzdelme, hogy megszabaduljon a szülői máztól, azért még mindig elég szépen átérezhető.

Torpedó alakú chips

(Nathan Hill: *Nix*. Fordította: Mesterházi Mónika. Jelenkor, 2018)

Amikor John William De Forest, az unionista hadsereg egykori kapitánya 1868. január 9-én a *The Nation*ben megjelentette *The Great American Novel* című esszéjét, valószínűleg maga sem sejtette, hogy micsoda kísértetet szabadít rá fiatal országának még fiatalabb irodalmára. De Forest mint műkedvelő irodalmár (később maga is – nagyobbrészt sikertelen – regényíró) azt igyekezett írásában végiggondolni, hogy mitől amerikai az amerikai irodalom, és mitől lehetne még inkább az. Kiinduló állítása, hogy nagy amerikai líra nem jöhet egyelőre létre, mert ahhoz a demokráciának mint a kor alapvető ideájának még meg kell küzdenie a fennmaradásért az eljövendő századokban. Mondjuk úgy, hogy ezzel mellé lőtt kicsit, hiszen Whitman például addigra már túl volt a *Hallom Amerika dalát* kiadásán. A regényeket illetően mégis elég pontos látéleletet festett fel De Forest, kegyetlenül leosztva Coopert, finoman felmentve a „felelősség” alól Hawthorne-t és Washington Irvinget, és jobb híján, fenntartásokkal elismerve Harriet Beecher Stowe teljesítményét a *Tamás bátya kunyhójában*. Mint mondja De Forest, a Nagy Amerikai Regény megszületéséhez nem kell annyi idő, amennyi a költészetéhez szükséges, hiszen a regény más táptalajon áll, és a lényegi célok – az amerikai lét mindennapi érzéseinek és módozatainak ábrázolása – akár máris megvalósíthatóak lennének. És ezzel kezdetét vette ennek az ideálképnek, az egyedülállóan amerikai jellegű létezés teljességét ábrázoló Nagy Amerikai Regénynek (vagy ahogy sokszor hivatkoznak rá, a GAN-nek) a követése. Ez pedig, mint minden hasonló irodalmi (kényszer)képzet üldözése, az egészen ragyogótól az egészen csapnivalóig a legkülönbélebb próbálkozásoknak adott apropót és bizonyos fajta alibit is az elmúlt másfél évszázadban.

Összeszámolni is nehéz, hogy csak az utóbbi tíz-tizenöt évben hány új regényt aposztrofáltak GAN-nek a kiadók. Nyilván Amerikában (de azon kívül is ma már) ez egy olyan branddé vált, amellyel könnyebb eladni a

könyveket, tehát nem jelentéktelen a piaci hatásfoka annak, ha valóban sikerül évről-évre újabb regényeket belegyömöszölni ebbe a kategóriába. David Foster Wallace *Végtelen tréfájától* Thomas Pynchon *Súlyszivárványán* vagy még inkább a *Mason & Dixonon* keresztül Jonathan Franzen *Szabadságáig*, Don DeLillo *Underworldjéig* és Philip Roth *Amerikai pasztoráljái*ig sok minden eszünkbe juthat. És immár egy újabb címet is hozzá tehetünk ehhez a listához, Nathan Hill *Nixét*, amely minden porcikájában a GAN-ségről szól, talán túlságosan is, és ennyiben rögtön azt is megmutatja, hol húzódnak ennek a programszerű regénytermelésnek a határai.

Az 1978-ban született szerző első könyve ez, melyet állítása szerint egy jó évtizeden keresztül írt, és amely korábbi formájában ezer oldalnál is hosszabb lett volna, csak egy nagy húzásnak köszönhetően „karcsúsodott” végül a mostani nem egészen 700 oldalra. A *Nix* eredetileg 2016-ban jelent meg, debütáló kötetként rögtön a Knopfnál, amely az amerikai piac egyik legnagyobb kiadója. Azóta elkészült több, mint harminc fordítása, bezebelt néhány komolyabb díjat, és a róla született kritikák hasonlították már a művet Pynchon, David Foster Wallace és John Irving regényeihez is (talán a legtöbb joggal ez utóbbihoz lehet), illetve maga Irving egyenesen Dickenshez méltó regénynek nevezte Hill könyvét – bár nem fejtette ki, pontosan mire is gondol.

A *Nix* cím maga egyébként egy norvég kísértettörténetre utal, amely időről időre előkerül a regény során, és nagyjából úgy foglalható össze, hogy az viszi tévútra (pusztulásba) az embert, amit a legjobban szeret, ami neki a legjobban tetszik. A kísértettörténet szerint a nix egy csodás fehér ló, amely felajánlja a megkísértett számára, hogy üljön a hátára, majd amikor az így tesz, leugrat vele együtt egy sziklaszirtról. Ezt tényleg annyiszor elmondhatja különböző szereplőivel Hill, hogy nincs az a felületes olvasó, aki ne fogná fel, hogy itt a regény fő metaforájáról van szó. A bökkenő csak az benne – amint a szerző jegyzetéből is kiderül –, hogy a nix a kísértet germán (német) neve, norvégul ezt *nøkk*nek hívják (a regény norvég kiadása is ezt használja címként: *Nøkken*). Nem nagy ügy, mondhatnánk, de mégis érdekes, hogy miért lett *Nix* (*The Nix*) a könyv címe, annak ellenére is, hogy a norvég szál a regény egyik lényeges háttértörténete. Mintha ez a kis csúsztatás, a jóhangzás oltárán feláldozott következetesség valahogy az egész regényre jellemző lenne (mert hiába várjuk, hogy legalább Nixon előkerüljön, nem kerül). Hill bármit megtesz azért, hogy minden a lehető

legszebben mutasson a konstrukciójában, a következetességet is azonnal hajlamos feláldozni ennek érdekében.

A regény tíz fejezetében kibontakozó cselekmény három főbb idősíkon zajlik, egyrészt az 1968-as diáksztrájkok során Chicagóban (illetve valamivel előtte a vidéki Iowában), majd 1988-ban szintén Iowában, és végül 2011-ben ismét Chicagóban és környékén. Közben a 20–21. századi Amerika olyan sorsdöntő momentumai villannak fel, mint a vietnami háború és az azt követő ellenkulturális megmozdulások, a Reagan-éra, a hidegháború végével, majd 2001. szeptember 11. és a terrortámadást követő úgynevezett terror elleni háború (egy hosszabb szakasz az iraki frontvonalakról is beszámol), végül pedig a közelmúlt egyre megosztottabb politikai-társadalmi színtereként feltűnő poszt-posztmodern Egyesült Államok. És látjuk mindezt egy elhagyatott kamasz, egy életválságban lévő harmincas író, egy kitörési vágyakat dédelgető vidéki lány, egy elvetemült rendőrtiszt, egy, az étellel leszámolt idős nő, és még néhány fontos mellékszereplő szemén keresztül. De még a díszletek közül sem akárhány lépnek elő egy-egy pillanatra: a templomban dugó szerelmeseket Allen Ginsberg lesi ki (bölcös mosollyal), a diákokat verő rendőrökre Hubert H. Humphrey elnökjelölt pillant le a szállodaszobájából, verejtékező homlokkal, az eseményeket Walter Cronkite tévés legenda aggódó tekintete követi, és így tovább. De Forest nyilván boldogan csettintene, hogy itt aztán tényleg Amerika félmúlt életének totális karneválja vonul el szemeink előtt. Csak hát az a kérdés, hogy minek.

A történet gerincét tulajdonképpen egy zűrös anya-fiú-kapcsolat jelenti. Samuel, a regény protagonistája, a fiatal kora ellenére évtizedes szerzői görccsel küszködő meddő regényíró-ígéret, jelenleg (2011-ben) középszerű főiskolai tanár egy középszerű főiskolán. Mígnem egyszer csak a véletlenül (persze, nem véletlen ez, mint majd megtudjuk, hiszen a *Nix*-ben nincsenek véletlenek) felbukkanó ex-menedzsere segítségével felfogja, hogy az országot legújabbban felfortyantó botrányt a tulajdon anyja robbantotta ki. Ez az anya – akit a televízióban minden rossznak (ex-prostituált, ex-hippi) elmondanak, miután kavicssal megdobálja a szélsőségesen konzervatív elnök-aspiránst – egyik napról a másikra elhagyta Samuelt gyerekkorában (plusz a férjét), és köddé vált. A fiú azóta nem hallott felőle, de most mégis enged a menedzser zsarolásának, és aláír egy szerződést, amelyben vállalja, hogy könyvet ír róla, mégpedig nagyon gyorsan, hogy ne fussa-

nak ki a szenzáció szavatossági idejéből. Innen indul Samuel nyomozása, melynek során nem csak az anyja ismeretlen életének és önmaga elhagyatásának történetét tárja fel, de családja több generációjának frusztrációira is rábukkan. Közben megéri a maga frusztrációit is, sőt, a szűkebb pátriája (Közép-Nyugat) és tágabb hazája (Egyesült Államok) önmarcangolásának okaival is szembesül.

Hill érezhetően két irányban is meg akarná feleltetni az elbeszélését: a *Nix egyszerre* legyen alapos, mélyre merülő, a részleteket precízen kibontó próza és sodró, olvasmányos, fordulatokban bővelkedő könyv. Bizonyos részleteiben ez sikerül is neki: a nagyregény hétszáz oldalas szövegfolyamában legalább két, száz oldal körüli jó kisregény van elrejtve. Ám ezek sem egymással, sem a hordozóanyagként köréjük írt szövegáradással nem képesek szervesülni. Ami pedig magától nem áll össze, azt Hill a legkegyetlenebb módon varrja, hegeszti egymáshoz: ha kell, mint egy bűvész-kalapból rángat elő áthidaló figurákat (akiket aztán el is dob hamar), ha kell, a legolcsóbb, szappanoperai fordulatokat veti be, és ha kell, olyan személyiségváltozásokat ír bele egy-egy alakjába, amelyeket semmi sem indokol az írói önkényen túl.

A regény talán legerősebb része az, ami magáról Samuelról szól, azokban az időkben, vagyis 1988-ban, miután az anyja kámforrá vált. A kamasz Samuel különös barátsága és szinte véletlenszerű homoerotikus kalandja a gazdag, de zaklatott (még nála is zaklatottabb) Bishoppal, illetve hirtelen fellángoló szerelme a fiú ikertestvére, Bethany iránt, majd ennek az izgalmas háromszögnek az összeomlása egy tragikus pillanatban – ez a *Nix* legjobban megírt epizódja. Nem is szorulna sem bővebb kifejtésre (továbbírásra), sem magyarázatra az egész, csakhogy a regény jó része éppen ebben áll: bővebben kifejti és szétmagyarázza ezt a történetet (is). Olyannyira, hogy mindhárom szereplőt a végletekig kiüresíti az elkövetkező fejezetekben, miközben semmit nem tesz hozzá érdemben ahhoz, amit itt sikerült megírnia.

Egészen meglepő, hogy egy nagyregény, amely nyilvánvalóan komoly energiát fektet a valóságábrázolásba, ilyen sematikus figurákkal operáljon. A felnőtt Samuel, 2011-ben még mindig attól szenved, hogy Bethanyval annak idején nem sikerült összejönnie. Mintha semmi sem történt volna vele azóta, úgy ugrik két évtizedet a könyv a főhős életében. Közben nem ismerkedett meg senkivel, nem szeretett bele senkibe, és ad absurdum nem

is dugott senkivel. A szépirodalmi művet egyebek mellett az különbözteti meg a lektúrtól, hogy nem pusztán arra játszik, hogy az olvasó majd úgyis elfogad mindent, hiszen ilyen szerződést kötöttek a könyv megvásárlása által, hanem úgy építi fel a karaktereket, a cselekményt, a nyelvet, hogy az olvasónak ne hinnie kelljen neki, hanem egy olyan regényvalóság jöjjön létre a szeme előtt, amelyben mindaz, ami leírásra került, önmagát hitelesíti. Samuel Bethany utáni vágyakozása nem azért hiteltelen, mert ne lehetne ilyen szerelmet elképzelni (bár azért nagyon akarni kéne ezt is), hanem mert nincs „megcsinálva”. Samuel soha nem szeretett mást, és soha nem érintett meg más nőt (vagy férfit, vagy bármiféle élőlényt szerelemmel), csak Bethanyt, slussz passz, kedves olvasó.

Mindezt megfejeji Hill azzal, hogy amikor mégis, a sok-sok év után úgy tűnik, hogy összejöhet a pár (hiszen Bethany sem vágyott soha másra Samuelen kívül!), konkrétan a hálószoba ajtajában a lány átadja rég halott testvérének az iraki háború frontvonalából Samuelnek írt búcsúlevelét, s mit ad isten, a levélben Bishop arra kéri hőszűnt, hogy ne jöjjön össze Bethanyval. Ő pedig, minden valóságérővel, illetve a saját évtizedes kielégítetlenségével szemben is hallgat rá, és szedi a sátorfáját. (De nem kell félnünk, a könyv végén mégis összejönnek!)

Ehhez hasonló képtelen fordulatokban bővelkedik a cselekmény. A logikai buktatók, a regényszereplők saját dinamikája, a történet hitelessége sehol sem bizonytalanítja el a fantasztikus(an olcsó) megoldásokhoz vonzó író. Ám nem csak a történet egyes fordulatai zökkentenek ki, hanem a népes mellékszereplői tábor funkciótlan használata is.

A már említett Ginsberg úgy kóborol a chicagói fejezet lapjain, mint egy holdkóros, és nem azért, mert nem találja a világban a helyét (mármint hogy egzisztenciálisan erről szólna a kóborlása), hanem mert a karakter nem találja a maga pozícióját, a saját jelenlétének okait a regény díszletei között. Ugyanígy elveszett alak Hubert H. Humphrey, aki, ha valóban meg lenne írva, indokoltan lehetne elveszett, de itt csak izzad, nézelődik, jó pár oldalon át, aztán szó nélkül eltűnik az elbeszélés kódében.

De még náluk is bosszantóbb a két fő-mellékszereplő, Laura Pottsdam és Pwnage semmibe tartó története. Ők lennének a jelenkori digitális valóság rezonőrei a cselekmény legkésőbbi, 2011-es szakaszában. Laura, a felületes, közösségioldal-mániás, soha semmiért meg nem dolgozó y-generációs (amerikaiul: *millennial*) fiatal mintapéldánya, Pwnage pedig a számítógépes

játékfüggő, jobb sorsra érdemes *geek*. Csakhogy nem valódi regényalakok ők, hanem árnyékaik csupán egy olyan társadalomnak, amelyről a regény szerzője nagyon szeretne valami mélyenszántó véleményt mondani. Az iskolai dolgozatát plagizáló Lauráról kellene elhinnünk, hogy képes végső soron kirúgatni a tanárát (Samuelt) is, csak hogy neki legyen igaza. Hill nyilván a kortárs amerikai főiskolai viszonyok sötét szatírába fordított leírását ambicionálja a Laura-történeten keresztül, ám semmit nem tudunk meg az egészből azon kívül, hogy a mai hallgatók lusták, buták, a telefonjukat nyomkodják, és nem tudják, mi az az önálló munka. Ez pedig édeskevés egy valódi szatírához, de még egy élesebb karikatúrához is.

Hill főiskola-leírása távolról előhív bizonyos irodalmi előképeket is. John Barth *Az út végében* remekelt hasonló környezetben, John Williams pedig a – méltatlanul későn felfedezett – *Stonerban* a huszadik századi irodalom egyik legérzékletesebb negatív egyetemi hőstét tudta életre kelteni: Hollis Lomax professzort. Laura Pottsdam figurája hozzájuk képest fájóan sematikusra sikerült.

Az olcsó, logikátlan fordulatok, a cselekmény kierőszakolt előrehaladása, a papírmásé karakterek végül a regény struktúrájának egészét megkérdőjelezzik. Mert az erősebb részletek is lesüllyednek a nagy narratíva megoldatlanságainak ingoványába, a történelmi háttér élénk színei is elkezdnek leperegni, ahogy az eléjük állított karakterek életidegen mozgását figyeljük, és a társadalomkritika éle is azon nyomban eltompul, ahogy kiderül, hogy az egész pusztá gesztus csupán, színjáték, akarnok írói bravúroskodás.

Mégsem mondhatjuk, hogy Nathan Hill rossz író lenne, hiszen a regény nyelve olykor látványos mutatványokra képes. Az elbeszélői hangok sokfélesége, a nézőpontok, stílusok váltakozása tényleg lenyűgöző. A baj csak az, hogy az elbeszélés szempontjából sokszor mégis funkciótlan ez az írói virtuozitás (legjobb példa erre az abszolút fölöslegesen „lapozgatósra” írt *Megszerezheted a lányt!* betéttörténet). A magyar fordítás (Mesterházi Mónika munkája) általában jól hozza a nehezebb részeket is, bár van néhány zavaró részlet, amely mellett nem könnyű elmenni. A regény első nagy fejezetének a címe például egyszerűen *The Packer Attacker* az eredetiben, amelyből magyarul, nyilván a belső rím megtartása miatt *A Packer-packázó* lesz. De hát az angol cím az anya által elkövetett (Packer-kormányzó elleni) támadás médiabeli megnevezésére utal. Elképzelhetetlen, hogy egy magyar híradóban Packer-, vagy akármilyen-packázó-

ként szerepeljen bármi vagy bárki is. Lehet, hogy el kellett volna engedni inkább azt a fránya rímet. Hasonlóan kérdéses, hogy miért hívják a regény során végig *Válassz magadnak kalandot!*-könyveknek a lapozgatós ifjúsági regényeket. Van az úgynevezett *Choose Your Own Adventure*-típusú könyveknek bevett magyar megnevezése: *Kaland, játék, kockázat*. Ha valaki, mint a regény főszereplője, vagy e sorok írója, ezeken nőtt föl (kis túlzással), azt a regény végéig zavarni fogja a nyakatekert magyarázás. De ezek persze részletkérdések csupán.

A *Nix* összességében nem azért tűnik nagyszabású kudarcnak, mert nem áll össze a története, hanem mert túlságosan is összeáll, miközben éppen arra nem lesz képes, ami fő vállalása lenne: mélyfúrást végezni az amerikai tudatban. Illetve a mélyfúrást technikai értelemben végül is megvalósítja, csak épp semmi nem jön föl a nyomán odalentről.

„Ez a hirdetés mindent elmond, amit a huszonegyedik század Amerikájáról tudni kell” – mondja a regény alakváltó, kistílű főgonosza, a haszonleső menedzser Periwinkle, a torpedó alakú chips plakátját nézve. Majd ki is fejt: „Ez a reklám azt ismeri el, hogy az ember csak eszi ezt a sok rágcst, mégsem boldog, és nézi ezt a sok műsort, és mégis magányosnak érzi magát, és nézi ezt a sok híryanagot, és a világnak még sincs semmi értelme, és játssza azt a sok játékot, és csak egyre mélyebbre süllyed a melankóliába. Hogyan menekülne meg?

– Vesz egy új chipset.

– Vesz egy torpedó alakú chipset! Ez a válasz.” (656)

Természetesen Periwinkle cinizmusa Hill tollán azonnal iróniába fordul, ám maga a regény mégis mintha a menedzser álláspontját támasztaná alá. A *Nix* zárata egy kínos megbocsátási spirálba torkollik: az anya, Faye, megbocsát az életét megszomorító apjának, s napjait az öreg ápolásának szenteli. Samuel megbocsát az anyjának, és rajta keresztül a világnak is, majd igyekszik a Bethanyval megtalált boldogságára koncentrálni. Pwnage, a kómából csodálatos módon makulátlan agyi potenciállal magához térő geek is békét köt a nem virtuális valósággal, s mindenki megkezdi élete nagy törlesztését (ahogy maga Amerika is a válság után). Minden a helyére kerül, semmi sem marad megoldatlanul, semmi sem vár további megfajtságra.

Nathan Hill regénye, ez az instant *Great American Novel*, pedig tovább folytatja világhódító útját, ahogy hírlik, hamarosan a *Star Trek* és *Star Wars* filmekről is ismert J. J. Abrams rendezte tévésorozat formájában.

Stradivari a sivatagban

(Mathias Énard: *Iránytű*. Fordította: Tótfalusi Ágnes. Magvető, 2018)

„Ez a regény egy tudományos szerelmi történet, amely erotikát kölcsönöz a kultúra megismerésének” – a tudósítások szerint ezekkel a szavakkal mutatta be a riportereknek regényét Mathias Énard, miután kiderült, hogy a párizsi Drouant étteremben összegyűlt döntnökök neki ítelték a Goncourt-díjat 2015-ben. Ebből máris gyanítható, hogy a csaknem ötszáz oldalas mű nem egy elsőprő kalandregény lesz, olyannyira nem, hogy története egyetlen figura énelbeszéléséből áll, ideje egyetlen éjszakába sűrűsödik össze, tere pedig egy bécsi, közelebbről porzellangassei lakás hálószobáját tölti ki.

Énard regényét a leginkább tudatfolyam-regénynek vagy esszéregénynek lehetne nevezni, hiszen a tíz fejezetből álló elbeszéléstest nem egy lineáris cselekmény mentén épül fel, és sokkal inkább látszik problémákról szólni, mint teszem azt, emberekről. Persze vannak benne emberek is, de valamiképp – a két főszereplőnek tekinthető karaktert leszámítva (bár őket sem mindig) – az emberi alakok végig illusztrációszerűen lebegnek a nagy elméleti kérdések körül. A regény központi alakja mindenképpen az elbeszélő, Franz Ritter, bécsi zenetörténész, aki említett lakásában, az álmatlansággal küzdve feleleveníti élete nagy (és hát úgy tűnik, egyetlen) történetét, szerelmét a Sarah nevű francia orientalista kutató iránt.

Ritter emlékezőmunkájának az epizódjai (az első, címtelen részt leszámítva) az éjszaka épp aktuális időpontját jelölik meg, így végigkövethetjük *23 óra 10 perctől* szenvedélyes és szenvedő memória-áradását egészen az *utolsó 6 óra 00 perc* című fejezetig. Bizonyára ironikus írói gesztusnak is vehetnénk, hogy a viszonylag szűk regényidőbe Énard egy meglehetősen terjedős, kontinenseken és évtizedeken át ide-oda ugráló, testes memóriamonológót présel bele. Ám a regény fiktív és meta-ideje, valamint a regényolvasás valós ideje közötti diszkrepanciának mégis mintha komoly jelentőséget tulajdonítana a szerző. A különféle felidézett helyszínek és

a regény háromszatú időfelfogása együttesen mintha egy olyan tér-idő-kapszula létrehozását célozná, amely nem egyszerűen a múlt felidézhetőségét, hanem a különböző idők és terek folyamatos egymásmelletiségét, azok állandó jelenbeli működését lenne hivatott ábrázolni. Énard már korábbi nagyregénye, a magyarul szintén olvasható *Zóna* esetében is hasonló megoldással kísérletezett; ott egy Párizs-Róma vonatút (szintén éjjel) adja a keretet az évszázadokat átölelő epizódok sorozatához, míg a sajátos topográfia alapvető metaforájaként merül föl az összehajtott térkép, amelyen Barcelona és Bejrut egymást lefedő helyzetbe kerül.

Az *Iránytű* éjszakájában nem Barcelona és Bejrut, hanem Bécs, Teherán, Aleppó, Damaszkusz és Palmyra (valamiért nem ü-vel szerepel) fedí le egymást Ritter zaklatottan robogó emlékképeinek sorjázásában. Ami Proustnál *Az eltűnt idő nyomában* oldalain a madeleine-sütemény volt, az Énard könyvében egy tudományos munka (hiszen ez egy „tudományos szerelmi történet”), egy különnyomat, amelyet postai úton küld el főhősünknek a malajziai Rawak tartományban kutató egykori (örök) szerelme minden különösebb kommentár nélkül. Rittert ez annyira fölzaklatja, hogy végtelennek tűnő, álom és ébrenlét, józan emlékezés és örült csapongás közötti monológba fog. Ez a monológ adja a regény tulajdonképpeni szövetét, amelyet legfeljebb a szomszéd Gruber kutyája zavar meg néha, az is csak az elején.

Énard, aki maga is arab és perzsa tanulmányokat végzett az egyetemen, és hosszabb ideig élt Iránban, illetve Szíriában is, regényéről nyilatkozva mindig kiemeli, hogy a könyv egyfajta szintézis-kísérlet kíván lenni a keleti és a nyugati narratívák között. Egyben egyfajta mementó is a megsemmisített régi Szíria emlékére: „mintha valamiféle emlékművet vagy sírkövet építenék mindannak, amit elpusztítottak”¹ – nyilatkozta az írás folyamatáról idén Budapesten a szerző. Ráadásul a regény egyik ajánlása is maguknak a szíriaiaknak szól.

Ám az az aktualitás, ami a témaválasztásban erős gesztusnak hat, Ritter emlékezetgépezetéből szétforgácsolódva, erőtlenül pereg elő, különösen a szerelmi szál giccses-komikus fővonulatának árnyékában. Az osztrák (pontosabban félig osztrák-félig francia) zenetörténész professzor, ez az anyakomplexusos középkorú férfi, inszomniával terhelt éjszakáján – mi-

¹ Mathias ÉNARD: *Mintha sírkövet faragtam volna a porig rombolt Szíriának*, Könyves Blog, 2018. május 4.

közben azt is megtudjuk, hogy talán halálos beteg is (vagy talán nem, derül ki máskor), de a leginkább egyszerűen depresszióznak tűnik – olyan volumenű tudásanyagot görget maga előtt, és olyan szinten tudálékosan, hogy az gyakorlatilag az elbeszélést a komolyanvethetőség határáig, és sajnos az elviselhetőnél többször azon is túl tolja.

Ritternek tulajdonképpen nincsen élete, vagy ha van is, annak valós történéseit a leghatározottabban elfolytja, s helyettük a megszerzett „tudás” hivalkodó felszínét mint álarcot húzza magára. Ami önmagában kiadhatna még egy érdekes karaktert, ám arra sehol nem találni írói reflexiót, de még óvatos kikacsintást sem, hogy persze-persze, így élő ember nem beszél (de még haldokló se). Mi több, a bölcselkedés mellett van az *Iránytű*-ben egy borzasztó arrogáns pszichológizáló hajlam is, amely épp arroganciája miatt lépten-nyomon vulgárrissá válik. Valódi mélységekkel rendelkező karakterek helyett fecsegő bábokat látunk magunk előtt, akik, jelezve pszichológiai felkészültségüket, feltűnően gyakran emlegetik Freudot.

A regény tétje valahol (Kelet és Nyugat átjárhatóságának hangsúlyozásán túl – amelyről szintén sokat *beszélnek*) a Franz és Sarah közötti szerelmi történetben keresendő. Ez lenne az a kapcsolat, amelyről Énard a kultúra és az erotika szavak összehozásával beszélt. Csakhogy a kultúra épp a személyes szálban nem találja meg a maga funkcióját – és hogy ebben bármi erotika lenne (egy csók, és egy rövid szeretkezés-jelenet fordul elő, azok is a 200. oldal után), az erősen kérdéses. Persze itt Énard a kultúra és a tudás szellemi erotikájáról beszélt, de ahelyett is végtelen hosszú, hol többé, hol kevésbé érdekes eszmefuttatásokat kapunk abszolút életidegen szituációkban.

Az nem pusztán intellektuálisan kínos, de íróilag is gyarló megoldás, hogy azt várom, az olvasók azért higgyék el (és ne átéljék!) a főhős rajongását Sarah iránt, mert nagyon sokszor elmondja, hogy a lány „nagyszerű”, „különleges” és „ragyogó”. Arról nem is beszélve, hogy okos is: „Sarah-ban az volt az elképesztő, hogy már Hainfeldben is milyen nagy volt a tudása, milyen kíváncsi volt, milyen sokat tudott, és milyen mohón vágyott a tudásra”. Akárhogy is nézzük, ez egy katasztrofális mondat.

De nem csak az életszerűtlen szerelmi szál, és az ahhoz kapcsolódó komikus (de nem annak szánt) jelenetek garmadája (mint a folyamatos Mozart- és Beethoven- és Mahler-anekdotákkal való csajozás), hanem a háttér, a Kelet ábrázolásának sok giccses eleme is lehangoló összképet ad

ki. „Én pedig azon gondolkodtam – mondja egy helyütt Ritter –, hogy [...] ezek a fiatal paszdarok a szigetükön, ha esetleg Sirázból vagy Teheránból származnak, és nem tudnak hazamenni esténként, nyilván verseket mondanak a tábortűz körül, hogy azzal tévesszék meg a szomorúságukat”. Nyilván. Máskor meg ezt olvassuk: „nekem Anne Blunt volt a legrokonzenvesebb az összes felfedező közül, mert hegedűs volt, és nem máson játszott, mint egy Stradivarin. Egy Stradivarin a sivatagban”.

A regény legdinamikusabb része érdekes módon két betéttörténet, az egyik az első világháborúban szolgált afrikai katonákról szól (azt a metafikciót hagyjuk, hogy ez egy történelmi tanulmány lenne, amelyet Sarah publikált, mert úgy – kvázi szakszöveggént – már nem áll meg), a másik pedig egy szerelmiháromszög-történet a forradalmi Iránban. Zavarba ejtő ugyanakkor, hogy ezek pusztán illusztrációi kívánnak lenni a két főhős viszonyulásának, miközben a bennük megjelenő karakterek százszor érdekesebbek, mint akikről valójában az *Iránytű* szól, Énard pedig íróként itt kerül a legközelebb félig-meddig titkolt példaképéhez, az esszéisztikus regény mesteréhez, W. G. Sebaldhoz. Ám ezek rövid epizódok csupán.

„Sarah kimutatná [...], hogy a *Kelet* és a *Nyugat* soha nem egymástól elválasztva jelenik meg, hogy mindig össze vannak keveredve, jelen van egyik a másikban, és hogy ezeknek a szavaknak – *Kelet*, *Nyugat* – nincs több heurisztikai értékük az általuk jelzett, elérhetetlen irányoknál.” Így szól a regény szellemiségét összefoglaló tételmondat, amelynek metaforikus megfelelője a könyv címében is felbukkanó, Észak helyett mindig Keletre mutató iránytű (egyben Beethoven eredeti eszközének másolata). Csakhogy a valóságos, politikai értelemben vett Kelet és Nyugat, amelyeknek összecsapása régóta pusztítja a regény helyszíneit, sokkal élesebben állnak szemben egymással, mint ahogy a regény intellektuális-humanista koncepciója azt felmutatja. Énard bizonyos szempontból kissé idegen elemként be-beszúr egy-egy aktualizáló megjegyzést Ritter esztétikai fejtegetései közé, mondjuk, az Iszlám Államról, az al-Káidáról vagy az iráni elnyomó rendszerről, ám ezek sehogyan sem tudnak szervesülni, hiszen nincs is hova. A regény cselekményének helyébe állított, negédesen bölcselgő elbeszélői futamok a minimális diszkurzivitás igényét sem mutatják a magukon kívül eső tartományok felé. Elzárkózásukból pedig nem annyira egy „tudományos szerelmi történet”, mint inkább egy nagy tárgyi tudással, ám túlhabzó kulturális hévvel megírt intellektuális lektűr jött létre.

Az önmagát író

Karl Ove Knausgård és a befejezhetetlen élet

Van abban némi pimaszság vagy rosszabb esetben képmutatás, amikor több mint 3000 oldalas regényfolyamát egy olyan jelenettel fejezi be a norvég Karl Ove Knausgård, amelyben egyfelől az emlékezet és a kimerevített jelen egybemosódik (hiszen a lezárás arról a pillanatról szól, amikor valójában lezárta a könyv kéziratát), másfelől az irodalomból való kimenukulás momentuma egy irodalmi esemény képével illusztrálódik. Reggel hét van, mondja szerzőnk, befejeztem a regényt, mindjárt felkel a feleségem, és akkor meg fogom ígérni neki, hogy soha többé nem teszek vele és gyermekeinkkel ilyet. Utána elmegyünk együtt Koppenhágába felolvasni, mert közös könyvbemutatónk lesz. Végül pedig „beszállunk az autóba, és hazavezetünk, és én egész úton arra gondolok majd boldogan, valóban boldogan, hogy nem vagyok író többé”.

Némileg spoiler-veszélyes a *Harcorn* sorozat utolsó soraira előreutalni – hiszen a magyar olvasók egyelőre még a negyedik könyvig juthatnak el csupán –, ám szükséges ahhoz, hogy belássuk, nem csak azzal érdemes az olvasás során gyanakvónak lennünk, hogy mi a megélt életanyag mindabból, amit élénk tár látszólag készségesen a szerző, de azzal is, hogy ez a kitarulkozás milyen írói program része, egyszerűbben szólva, mi is ezzel az egészszel a célja írónknak. Hiszen nagyon könnyű, talán túl könnyű is engedni a csábításnak, és hagyni, hogy magával sodorjon a látszat, hogy itt valamiféle kendőzetlen vallomás végighallgatására kap meghívást az olvasó.

Az utóbbi évtized egyik (vagy talán a) legnagyobb nemzetközi irodalmi sikerét ugyanis egy olyan regénysorozat érte el, amelyet szerzője, a norvég Karl Ove Knausgård egy Karl Ove Knausgård nevű norvég fiatalemberről írt, aki sok minden más mellett azzal küzd épp, hogy hogyan váljon íróvá. A hat különálló könyvként is olvasható regényrész közös problémájának vagy fő kérdésének az látszik, hogy milyen viszonyt alakíthat ki az életével valaki, aki az életet magát vagy az írást megnehezítő

problémának (például a második, *Szerelem* című kötetben, ahol a Dosztojevszkij-olvasás és a pelenkacsere egymást kioltó szükségyszerűsége kerül elő), vagy az írás létrejöttére szolgáló esélynek lát. De ez a kettő, élet és irodalom soha nincs egyensúlyban nála, mindenképpen alá-fölé rendelő viszonyba keveredik egymással.

Az a knausgård-i döntés tehát, hogy saját életanyagát teszi meg regény-témának, ráadásul úgy, hogy minél inkább egyfajta szinkronhatás érvényesüljön, vagyis az elbeszélő én és a bemutatott én között a lehető legkisebb távolság képződjön meg csupán, és ezáltal váljon elkerülhetővé, hogy önmaga mindent tudó narrátora legyen az író – tehát élet és irodalom gordiuszi csomójának ez az átvágása lenne az a mutatvány, amelyre hivatalosak vagyunk, s amely, akár egy végtelenségig lassított felvétel, háromezer oldalon lejátszódik előttünk.

Irodalmi előképként, ahogy ezt már unásig ismételtették Knausgård-kapcsán mindenhol, Marcel Proust juthat eszünkbe. Ám míg Proustnál a rekonstruálhatóság volt a központi kérdés, Knausgårdnál nélkül a konstruálhatóságról van szó inkább. Létre tudom-e hozni a saját életem helyett a saját életem irodalmi változatát, akár az „eredeti” kárára is? Hiszen maga Knausgård hangsúlyozta lépten-nyomon, hogy a kettő nem ugyanaz: „Két életem van. – Szögezte le Köves Gábor kérdésére az író. – A sajátom, és az irodalmi életem. A saját életemben sosem beszéltem volna ilyesmikről, vagy legalábbis mindent elkövettem volna, hogy elkerüljem.”¹ Valamivel később a *Guardian* újságírójának is hasonlóképp nyilatkozott: „Számomra ezek nagyon is regények, és az élet ehhez képest valami egészen más.”² A Köves-féle interjúban ugyanakkor arról is beszél, hogy ráébredt, a *Harcom* írása előtt „az irodalom takarásában” búj meg, az a döntés viszont, hogy önmagáról kezd el írni, „hatalmas energiákat szabadított fel” benne. Ám az, hogy önmagáról kezd el írni, nem jelenti azt, hogy akit megír, azonos is lesz önmagával.

A regénysorozat Norvégiában 2009 és 2011 között jelent meg, elképesztően rövid idő alatt tehát, s így gyakorlatilag nagyon koncentrált hatást tudott kiváltani, arról nem is beszélve, hogy számos momentum

¹ KÖVES Gábor: „Az irodalom fontosabb, mint a jó hírnév”, Magyar Narancs, 2016. október 27.

² Andrew ANTHONY: *Karl Ove Knausgaard: „Contemporary fiction is overrated”*, The Guardian, 2018. február 11.

a ciklusnak (például a tömeggyilkos Breivik felbukkanása az utolsó kötetben) a megjelenéshez közeli eseményekre is reflektált, ami ugyancsak a szinkronicitás érzetét erősítette. Az irodalomfordítás sajátossága, hogy sem a Knausgård-féle munkatempót, sem az eredeti megjelenés aktualitásait ilyen formában nem adhatják vissza az idegen nyelvű kiadások, így a magyar sem. Lassabb átfutású lesz a könyvek hatása, cserébe viszont mentes jórészt attól a médiazajtól, amely a norvég megjelenést körbevette, s amelyet egyébként szintén az utolsó könyvbe a szerző alaposan bele is dolgozott (nem is véletlen, hogy a magyarul várhatóan *Harcok* címmel megjelenő – angolul érdekes módon egyszerűen *The End*-ként kiadott – kötet az összes korábbinál jóval hosszabb lett).

A *Harcom* sorozat megjelenését hazájában kisebb-nagyobb botrányok kísérték, és az ezek által gerjesztett bulvárfigyelem is nyilvánvalóan hozzájárult, hogy Knausgård művéből országos ügy lett. Akadt perrel fenyegető nagybácsi, néhány nevet végül a megjelenés előtt családi nyomásra át kellett írni, végtelen számú sértődés – köztük az első feleség felháborodása – kísérte a könyvek megjelenését, és még a pedofil-vád is felmerült a szerzővel kapcsolatban (a magyarul éppen most megjelenő negyedik, *Élet* című kötet története nyomán). Közben elfogyott 450 ezer példány a könyvből (az ötmillió országban), és elkezdtek szépen lassan a fordítások is megjelenni, a végén pedig régen látott világsikerré vált a *Harcom*. És ez utóbbit már nem magyarázhatja a norvég médiafelhajtás, hiszen annak vajmi kevés relevanciája van más országokra nézve.

Kérdés tehát, hogy mi az, ami ilyen hatékonyan működik benne, hiszen, mint az első kötet kritikájában Sipos Balázs megjegyezte: „A *Harcom* arról szól, hogy egy fehér, középosztálybeli, heteroszexuális férfi minden figyelmét egy olyan élet részletezésére áldozza, amellyel az a legnagyobb probléma, hogy senkit sem érdekel.”³ És itt ráadásul nagyon-nagyon hosszan van kifejtve ennek az érdektelen figurának gyakorlatilag minden mozdulata. Valószínűleg éppen ez a részletesség a kulcs, s az, hogy a figyelem elsősorban nem is magán a figurán van, hanem a körülményein, s ezekben a körülményekben, éppen hétköznapiságuknál fogva könnyebb az olvasónak a saját életére ismernie. Vagy ahogyan azt Knausgård egyik rajongója, a magyar olvasók előtt szintén nem ismeretlen Zadie Smith mondta, az elbeszélő karakterével nem pusztán azonosulni tud a befogadó, de az olvasás során gyakorlatilag elkezd

3 SÍPOS Balázs: „A férfiként létezés szégyene”, Magyar Narancs, 2016. október 27.

az ő életét élni. Legalábbis olyan részletességgel ismeri ki egy idő után magát az irodalmilag megkonstruált Knausgard-életútban (amelynek részletessége, tehát az írói emlékezet túlzásba vitt precizitása – miközben hangsúlyozza, hogy nem jó a memóriája – épp a konstruáltság, a fikcionalitás egyik legerősebb jele), ahogyan gyakorlatilag a sajátjában sem tud eligazodni.

Ám ennek legalább két alapvető következménye adódik: egyrészt miközben valóban elvégzi a szerző a magáneseemények, hétköznapi banalitások és anti-regénytémák „megemelését”, irodalommal alakítását, a nagyobb struktúrát, a regényfolyam átfogó szerkezetét bizonyos értelemben elhanyagolja a részletek kidolgozása érdekében. Másfelől a spontaneitás és a szinkronicitás (látszata) miatt az elbeszélés nyelvét meghagyja egyfajta félig nyers állapotban, ami az önéletírás-imitációnak, vagy korszerűbben szólva az autofikció elvének megfelel ugyan, másféle tartalmakat ugyanakkor nem képes gond nélkül szállítani. És itt nem is az unalomról van szó, hiszen az éppen hogy a knausgård-i próza egyik legvirtuózabban használt hatáseleme (ahogy a *New Yorker* befolyásos kritikusa, James Wood megjegyezte a regénysorozattal kapcsolatban: még akkor is érdekelte, amikor épp unta⁴), hanem a megteremtett (auto)fikciótól elütő szövegrészekkel. Az esszéisztikus betétek, a filozófiai, történelmi, esztétikai eszme-futtatások bizonyos értelemben képtelenek a regényszövetbe szervesülni. Önmagukban ezek olykor kiváló részek, olykor idegesítőek vagy modorosak, de gyakorlatilag minden alkalommal tüntető díszletszerűséggel válnak el a regénytől. És különösen problematikus ez az utolsó kötet gigantikus Hitler-esszéjében (*A név és a szám*), amelynek ráadásul az egész regényfolyam címadását is magyaráznia kellene. Magyarázza is persze, csak éppen amit mond (az egyes ember – Hitler és önmaga – pályájának elfogulatlan vizsgálata alapján), az gyakorlatilag túlságosan sematikus, és ez különösen zavaró vagy csalódást keltő az egész ciklus záró momentumában. Talán éppen emiatt kapott az utolsó kötet vegyesebb kritikákat, mint az általános üdvölgéssel fogadott korábbiak. A 400 oldalnál is hosszabb Hitler-esszéről például azt írta a *New York Times* kritikusa, Dwight Garner (aki egyébként bevallottan elfogult Knausgård javára), hogy az egészet meg lehetett volna írni 40 vagy akár csak 4 oldalon is.⁵

4 Vö. James WOOD: *Total Recall*, *The New Yorker*, 2012. augusztus 13–20,

5 Vö. Dwight GARNER: *At the Close of Karl Ove Knausgaard's „My Struggle”, a Magician Loses His Touch*, *The New York Times*, 2018. szeptember 17.

Mindez persze nem kell, hogy elvegye, és úgy tűnik, nem is vette el egyelőre az olvasók kedvét a Knausgård-saga nyomon követésétől. Ami ugyanakkor nem csak a norvég szerző egyedi munkájának tudható be, hanem annak az általánosságban is erősödni látszó érdeklődésnek, amely az egyes ember, a hétköznapi, az esendő figura élettörténetét veszi újabban körül. Az olvasók, akik ezzel a hullámmal jelentek meg az irodalomfogyasztás horizontján, igényeik kielégítését elsősorban a szépirodalom olyan határműfajaitól várják, amelyek eddig háttérbe szorultak: a memoártól, a tényirodalomtól, az autofikciótól, vagy akár a könyv formában kiadott levelezésektől.

Knausgård valóban lenyűgöző teljesítménye, hogy saját életanyaga felhasználásával tudott létrehozni egy olyan művet, amely ezeket a szokatlan és olykor meglehetősen széttartó olvasói igényeket is képes kielégíteni. Egyszerre adja meg az irodalom és a nem-irodalom élményét. Innen nézve pedig az sem tűnik már önellentmondásnak, hogy a regényciklus végén – amelyben addig folyamatosan az íróvá válásért harcolt az elbeszélő – hirtelen az jelenti a feloldást, hogy épp önmaga író-énjétől lesz képes a regénybeli szerző megszabadulni. De ez a megszabadulás persze már a fikció része, a valóságban azóta Knausgård egy újabb vaskos tetralógia erejéig magára vette az író szerepét. Arról nem is beszélve, hogy valószínűleg ő tudja a leginkább: az önmagát író élet lényegében – az írás által – befejezhetetlen.

Híres író menni Oroszország

Karl Ove Knausgård útinaplója

Az, hogy Oroszország mennyire eltűnt a kulturális térképünkről, szinte fel sem tűnik már, hiányként sem igen érzékeljük, és lényegében inkább azok a pillanatok hatnak a meglepetés erejével, amikor átfut rajtunk, hogy az álhírgyártó, hekkelő, felségjelzés nélküli egyenruhában területeket megszálló, menthetetlenül putyinista felszín mögött valami más, valami több is lehet. Miközben ez a felszín önmagában sem valós, hiszen éppen annak a gépezetnek a produktuma, amelynek a legfőbb célja (legalábbis az egyik legfőbb), hogy elérje, így, ekként és ilyennek lássuk az országot, amelyre mint egy nehéz, durva pokróc ráborul a politikai hatalom.

Mindez arról jut eszembe, hogy az utóbbi hetekben két – nagyon eltérő módon – érdekes cikket is lehetett Oroszországról olvasni. Mindkettő valamiféle zavar jeleit mutatja, csak az egyik ezt bevallja, és meglehetősen alázattal (még ha olykor elég tétován is) utánamegy saját zavarának, míg a másik a saját előfeltételeihez ragaszkodva akarná a fent emlegetett pokrócot lerántani, ám végül is inkább csak igazít rajta egyet.

Én magam már ahhoz a generációhoz tartozom, amelyik hajsza hóján lecsúszott az orosz-szovjet kultúra iskolai oktatásáról, habár a ránk kényszerített russzofília áporodott lehetőségét még itt-ott ki lehetett érezni a tanterem eldugott zugaiból. Nálunk már a német, az angol és a francia közül lehetett nyelvet választani, igaz, a németet (amit választottunk) ugyanaz tanította, aki egy tanévvel korábban még az orosz, és aki jó, ha egy vagy két leckével járt az osztály előtt akkoriban. Semmi neheztelés nincs bennem utólag, amiért nem tanított jobban, sőt, egyre megengedőbben gondolok vissza arra a heroikus és elkésztő küzdelemre, amellyel állását igyekezett megőrizni. Habár az akkori szovjet határtól mindössze száz kilométerre nőttem fel, soha nem jártam a túloldalon, és az igénye sem merült fel komolyabban bennem soha. Az ellenkező irányba több ezer kilométeres túrákat tettünk, Kelet felé valamiért nem indultunk el soha. A

szovjet megszállás és a keleti-blokkhoz való tartozás a '90-es években, tehát gyerekkorom nagy részében, csupán mint egy rossz álom derengett csak az emberek tudatában; mintha meg sem történt volna, inkább a felejtésre igyekezett rábízni mindenki, s akár egy nagy, közös – persze optimista ideológiákba csomagolt – hazugságként tettünk úgy, és teszünk jórészt még mindig úgy, mintha semmi dolgunk nem lenne már vele.

Mindezzel csak azt akarom jelezni, hogy én tényleg nagyon keveset tudok arról, amit Oroszországnak hívnak, és ha lehet még kevesebbet arról, amit orosz kultúrának. Éppen ezért olvastam nagy örömmel a világsztár norvég író Karl Ove Knausgård oroszországi úti beszámolóját a *New York Times Magazine*-ban február 14-én.¹ A *Harcom* sorozat első két kötetével (*Halál, Szerelem*) Magyarországon is jelentős rajongótábort gyűjtő Knausgård, mint írja, leginkább a hidegháborúból hátramaradt előítéletek mentén képzelte el ezt a hatalmas országot: ők elnyomásban élnek, mi szabadok vagyunk, ők gonoszak, mi jók vagyunk. A lényegi különbség az ő és az én nemtudásom között talán abban áll, hogy habár egyikünk sem érintkezett ezzel a kultúrával közvetlenül, ő egy olyan társadalomból jött, amely az oroszhoz képest mindig is szabad volt, míg én egy olyanból, amely a szabadság eufóriáját azáltal élhette meg (még ha ez az euforikus hangulat nem is tartott nagyon sokáig), hogy megszabadult az orosz hatástól, mindenféle értelemben. Az már csak a földrajz különös fintora, hogy a két ország közül nem az enyém az, amely továbbra is szomszédos Oroszországgal.

A Literary Road Trip Into the Heart of Russia, ez Knausgård dolgozatának címe, amely még akkor is elég ígéretesnek hangzik, ha az alcímben azt olvassuk: „in the land of Tolstoy, Turgenev and now Putin”. Mintha ez a három név így megállhatna egymás mellett. Ha már Tolsztoj és Turgenyev országának látjuk a múltban, akkor ma miért nem Ulickájé vagy Peleviné? Vagy ha ma Putyiné, akkor a múltban miért nem III. Sándoré vagy II. Miklósé? Értem én, hogy egy, a mai Oroszországról tudósító cikk címéből vagy legalább alcíméből egyszerűen nem hiányozhat Putyin neve, de nem épp ez a kényszer az a banánhéj, amelyen folyton elcsúszunk, miközben az orosz kultúráról akarunk beszélni? Vagy ha azt mondjuk, hogy Oroszország valaha inkább volt Tolsztoj, Turgenyev, sőt Dosztojevszkij

¹ Karl Ove KNAUSGÅRD: *A Literary Road Trip Into the Heart of Russia*, The New York Times Magazine, 2018. február 14.

vagy Bulgakov országa, mint a cároké és Sztáliné, míg ma egyértelműen inkább Putyiné, akkor álljunk bele ebbe, de a kettő összekeverése eléggé szenzációhajász dolog. Érzésre egyébként ez inkább egy szerkesztői lead lehet, legalábbis a cikk lényege finomabban kezeli ezeket a neveket – de ezt már lehet, hogy csak a Knausgård iránt táplált szimpátiám mondatja velem.

A norvég mellesleg elég gyakorlott útleíró már, 2015-ben ugyanebbe a magazinba írt kérészes, alapos amerikai beszámolót,² igaz, ahhoz képest a mostani alkalommal mintha távolságtartóbb és ezzel együtt részben emelkedettebb (bármilyen furán hangozzon is ez egy útleírással kapcsolatban) hangot talált volna a szöveg tárgyához. Talán, mert Oroszországról tényleg kevesebbet tud, míg az Egyesült Államok akkor is ismerősebb világnak tűnik, ha egy másik kontinensen terül is el, és épp azért megy oda szerzőnk, hogy egy olyan szeletét nézze meg a saját szemével, amely a külföldieknek (de a partvidéki amerikaiaknak is) jobbra ismeretlen: a Középnnyugat hátsó fertályait, ráadásul télen.

A lap fotósával és egy tolmáccsal együtt tehát Knausgård arra tesz kísérletet Oroszországban, hogy benézzen a hírek mögé, és amennyire tudja, kipuhatolja, hogy az emberek maguk miként látják az országukat és a kultúrájukat. Az ugyanakkor nagyon jellemző, hogy miféle preferenciákkal indul neki szerzőnk mindennek: azt a klasszikus orosz kultúrát keresi, amelyet világszerte mindenki jól ismer, és legfeljebb az egyes helyszínek között igyekszik az úgynevezett hétköznapi orosz életre is rápillantani. Nem vagyok benne egészen biztos, hogy nem komikus-e kissé Turgenyev, Tolsztoj vagy Dosztojevskij nyomdokain elindulva megkísérelni a közelkerülést a mai orosz kultúrához. Kicsit úgy hangzik ez, mintha valaki Petőfi, Arany vagy Jókai nyomán (és emlékhelyeinek felkeresésével) szeretne valamit megtudni a mai Magyarországról. Nem biztos, hogy lehetetlen, mindenesetre igen nehéz küldetés.

Nem véletlen, hogy Knausgård írásának sem azok a legérdekesebb részei, ahol felkeresi az egykori Turgenyev-birtokon berendezett emlékhelyet, vagy a cári család kivégzésének helyszínén emelt templomot, hanem azok a kisebb, beékelte epizódok, amikor az úgynevezett utca emberével sikerül szóba állnia (ami nem mindig megy könnyen neki). Persze az egész Turgenyev-szál onnan jön, hogy a klasszikus szerző *Egy vadász feljegyzései* című

² Karl Ove KNAUSGÅRD: *My Saga*, The New York Times Magazine, 2015. március 1.

novellaciklusának mintájára Knausgård is a véletlen találkozásból kibomló beszélgetések alapján próbál rögzíteni valami olyan témátlan témát, amelyet jobb híján, mondjuk, életnek lehetne hívni. De hát Turgenyev, foglaljon el bármilyen előkelő helyet is az orosz irodalom panteonjában, nem igazán friss alapanyag.

Bármiből ki lehet indulni, nyilván, de ha már irodalmi tripről van szó, és elég sokat vonatoznak is benne (szintén megkerülhetetlen orosz klisé), miért nem merül fel Jerofejev, ha a szabadság a kérdés, Szolzsenyicin, ha a kirekesztettség, Dovlatov, ha a bezártság, Brodskij (mindketten Amerikába vándoroltak ki, ha esetleg ez szempont lenne a *New York Times* olvasóinak), és akkor a kortársakról ne is beszéljünk. A lista nyilván a végtelenségig folytatható, miközben persze nem ér számon kérni a cikken ilyesmit, azt mindenesetre jelzi talán, hogy van egyfajta ódivatú szemléletmód az autentikusnak gondolt források kutatása mögött. Az egyszem megszólított író, a fiatal Szergej Lebegyev ezt nem képes egyedül kiegyenlíteni, legyen bármilyen érdekes beszélgetőpartner is. Kár például, hogy a szintén az orosz valóságot megszállottan feldolgozni akaró és tudó Svetlana Alekszijevicev kimarad ebből az irodalmi útirajzból – holott tudható, hogy Knausgård olvasta a munkáit, hiszen több interjúban is hivatkozik rájuk.

Mindezzel együtt a norvég szerző útleírása tényleg felillant valamit a *Russia Today* és a *Sputnik News* irányított valóságán túli Oroszországból, és ezzel máris továbbment, mint bárki, akit az utóbbi időben erről a hatalmas, és meglehetősen zárkózott kultúráról írni láttunk. Ráadásul, ha valamihez, Knausgårdnak ahhoz egészen biztosan zseniális érzéke van, hogy a hétköznapi, bagatell valóságtöredékeket úgy mutassa fel, hogy azok váratlanul jelentőségteljesnek tűnjenek, és ezzel együtt továbbra is könnyen megközelíthetőek maradjanak.

Kísérteties, hogy nagyjából ugyanakkor, amikor Knausgård cikke megjelent, itthon az *Élet és Irodalom*ban is lejött egy publicisztika hasonló témában. Tillmann J. A. *Oroszok orbitális országa*³ című szövege ugyanakkor épp mintha mindaz ellen menne, amit Knausgård megtalálni igyekezett a helyszínen. Míg a norvég feltételezi, hogy a putyini máz mögött van egy elérhető, komoly kultúra, egy megismerésre érdemes világ, addig Tillmann amellett látszik érvelni, hogy az orosz kultúra mindig is erőszakos volt, megkésített, Európa-ellenes és végső soron alsóbbrendű, mint

3 TILLMANN J. A.: *Oroszok orbitális országa*, *Élet és Irodalom*, 2018. február 2.

a nyugati. Nem teljesen értem a szerző szándékait, és ismét mondom, nem vagyok az orosz világ ismerője, mindenesetre abszolút elfogultnak tűnik Tillmann írása. Egy volt CEU-s professzor kínos nyilatkozatából kiindulva leplezi le tulajdonképpen az orosz társadalmat (mindenestől, értsd: az ellenzéki értelmiséggel és a művészekkel, tudósokkal, kutyafülével együtt, mindenféle distinkció nélkül), mint amolyan tatár maradványt és bukásra ítélt anakronisztikus konglomerátumot. Az orosz nép kihalásában pedig (amit a demográfiai mutatók alapján feltételez) mindössze annyi negatívumot lát, hogy a helyükbe majd a kínaiak meg mindenféle iszlám népek fognak benyomulni. Nem derül ki, hogy mi adja írása apropóját, az viszont a napnál világosabb, hogy semmiféle jóindulat nincs benne semmi iránt, aminek Oroszországhoz a legcsekélyebb köze is lehet. Tamás Gáspár Miklós egy héttel későbbi keserű jegyzete, nem is igen tud napirendre térni Tillmann indulata fölött.⁴

Holott kiindulópontjuk – a Putyin-féle valóság mögé történő betekintés kísérlete – hasonlóan tűnik, nem lehet kétséges, hogy Knausgård szerény próbálkozása a maga korlátaival is sokkal előremutatóbb, mint Tillmann haragja. Annál is inkább, mert egy dolog egészen bizonyos Oroszországgal kapcsolatban: az, hogy létezik. És jobban tesszük, ha létezésének különféle rétegeit megérteni próbáljuk inkább, mint hogy azt várjuk kárörvendve, mikor pusztítja már el magát.

⁴ TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS: *Pár szomorú sor*, Élet és Irodalom, 2018. február 9.

Stockholm-, Szöul-, Budapest-szindróma

Zaklatók és zaklatottak az irodalmi életben

Aki eddig kételkedett volna benne, hogy egy gazember a maga gazemberkedésével képes beláthatatlan károkat okozni, az most jól teszi, ha a Stockholmból érkező hírekre figyel. Azt, gondolom, kevesen sajnálták, amikor a Weinstein-botrány után bedőlt a producer cége, és köztünk szólva én például azt sem bántam volna, ha Hollywood is kicsit jobban megtépázva jön ki a dologból. Ami Stockholmban történik, ugyanakkor mégis egy méltán értékebbnek tartott intézményt nulláz le éppen, és hogy kicsit sajnálkozzunk rajta, ahhoz nem kell még svédnek sem lennünk.

Habár, jobban belegondolva, sajnálja a fene. Ha épp az irodalmi Nobel-díjnak kell megroppannia az újabb szexbotrányban, akkor roppanjon csak szépen. Egy díj sem ér annyit, hogy miatta emberek megalázását lehessen a szőnyeg alá söpörni. Több is veszett Mohácsnál, vagy ezúttal inkább: Poltavánál, a király meg majd úgyis rendet rak, gondoljuk jó alattvalóként.

Azon viszont ne tegyük túl magunkat ilyen gyorsan, hogy mi áll a katalizma háttérében. Röviden összefoglalva a történetet, tavaly novemberben a *Dagens Nyheter* című jelentős svéd napilapban beszélt tizennyolc nő arról, hogy a Svéd Királyi Akadémiához közel álló ismert fotóművész és kulturális figura (beceneve is ez: „a kulturális profil”, vagy kicsit magyarosabban: „a kultúra arca” – igaz, még ez is elég idétlenül hangzik), Jean-Claude Arnault zaklatta őket. Azt, hogy pontosan kit és hogyan, a rendőrség vizsgálja (bár némelyik ügy olyan régen történt már, hogy a szakértők kételkednek a felgöngyölíthetőségükben), mindenestre nemi erőszakról is szó van, tehát mindenképpen súlyos az ügy. Annál is inkább, mert az esetek jó része a Királyi Akadémia tulajdonában lévő ingatlanokban történt, közelebről egy párizsi lakásban és a Forum nevű stockholmi elit klubban. Ez utóbbit az akadémia támogatásával maga Arnault és költő felesége, Katarina Frostenson igazgatták. Frostenson egyébként a tizennyolc fős akadémiának is a tagja, ami megint csak súlyosbította a

körülményeket. Arnault persze mindent tagad, továbbra is, az akadémia pedig a nagy tagadás közben szépen szétesett a háta mögött.

Tudni kell, hogy a mindenkori tizennyolc tag élethosszig tartó tagsággal bír, kilépésre – normális körülmények között – sem igen van módjuk, mint ahogy az új tagok felvétele sem egyszerű menet. Az április eleji taggyűlések azonban teljes káoszba fordultak, Frostenson nem volt hajlandó lemondani, a tagság meg szűk többséggel támogatta maradását, amire az ellenzők benyújtották kilépésüket, és végül a titkári pozíciót betöltő – és ebben a szerepben 2015-ben első nőként felbukkanó – Sara Danius is lemondott. Az egész összeomlást látva végül is Frostenson is kilépett, igaz, már túl későn. A megmaradt tizenegy taggal felálló akadémia döntésképtelen, az intézmény presztízse, amely nagyon magas volt ezt megelőzően Svédországban (és világszerte), a zero felé konvergál, és most már egyedül a királynak van jogköre és tekintélye közbelépni. Ami akárhogy nézzük is tragikomikus, nem véletlen, hogy a *Dagens Nyheter* kulturális rovatvezetője, Björn Wiman, a *The Guardian*nek írt vendégcikkében¹ a *Hamlet* zárlatához hasonlította a mézszárlást.

Az már csak hab a tortán, hogy Arnaultról az is kiderült, legalább hét alkalommal kiszivárogtatta 1996 óta a leendő irodalmi Nobel-díjas nevét. Amit ugye szigorúan titokban tart a zsűri, például neki magának sem lehetett volna róla tudomása, viszont a fogadóirodáknak már korábban feltűntek időnként nagyobb összegek egy-egy esélyes (és mint később kiderült, nyertes) neve mellett. A Landbrokes egy alkalommal le is zárta a fogadást, annyira egyértelmű volt a csalás. Ezek után talán nem váratlan, hogy elég erősen felmerült, az idei évben nem adják át az irodalmi Nobel-díjat. Ilyesmi 1901 óta mindössze hétszer fordult elő, abból hat világháborús év volt. Csak, hogy érezzük a dolog súlyát.

De nem a svédországi az egyetlen komoly zaklatási ügy az irodalom háza táján. Tavaly decemberben a dél-koreai költőnő Choi Young-mi jelentetett meg egy verset *A szörnyeteg* címmel, amelyben – bár álnéven szerepel – jól felismerhető a 84 éves Ko Un költő alakja. Lehet, hogy sokaknak nálunk nem mond semmit ez a név, de Ko Un (a *Versum Online*-on például olvasható tőle magyarul is vers²) a nemzetközi lírában

¹ Björn WIMAN: *Scandal in Sweden: Nobel prize for literature faces #MeToo moment*, 2018. április 15.

² Ko Un: *Onnjon Szibériában*, Versum Online, 2016. január 19.; elérhető: <http://versumonline.hu/vers/ko-un-onnjon-sziberiaban/>.

igazi nagyjúnak számít, évek óta Nobel-díjra esélyesnek tartják (lehet, hogy nem idén fogja megkapni, több okból is), Koreában pedig valószínű szent művész státuszban élt, egészen eddig. Choi verse nyomán elképesztő hullámokat vetett a botrány, egyre több áldozat lépett elő a névtelenségből, és szépen lassan kiderült, hogy Ko évtizedek óta zaklatta a keze ügyébe kerülő fiatal nőket, a legszemérmetlenebb módon, és a legválogatottabb nyilvános helyszíneken. Irodalmi estek, vacsorák, könyvbemutatók, szerkesztőségi ülések már régóta nem jelentettek neki akadályt.

És még valamire fény derült a botrány során: mégpedig arra, hogy az egyébként is meglehetősen patriarchális koreai társadalomban az irodalmi funkciókat rendre betöltő férfiak Kohoz hasonló gátlástalansággal abuzáltak a fiatal költő- és íróknak. Akik, ha nem teljesítették a nekik szegezett kéréseket, könnyen a margóra kerülhettek, karrierjüket – amely el sem indult még jóformán – pedig mindenféle következmény nélkül derékba tudta törni egy-egy sértett szerkesztő.

Choi verse tehát egy abszolút poshadt állóvizet kavart fel, és ez olyan erőket mozdított meg a koreai irodalmi életben, hogy a legnagyobb szerző is le tudta billenteni a maga kényelmes kis talapatjáról. Ko Un verseit azóta már ki is szedték az iskolai szöveggyűjteményekből, a nemzeti könyvár külön emeletén számára berendezett kiállítást, Ko híres *Maninbo*-kéziratait pedig előbb csak letakarták, aztán le is szerelték. Mindezt négy hónap alatt. Angliai kiadójának a Bloodaxe Booksnak a vezetője, Neil Astley szerint a koreai közvélemény kissé mintha túl is reagálna a történetet, ami nem tűnik különösebben empatikus megjegyzésnek, és talán a legjobban akkor járunk, ha a befektetéséért aggódó kereskedő hangját halljuk ki belőle.

Azt elfelejtettem leírni, de természetesen Ko Un is tagad, igaz, legalább részben – amolyan Marton László-féle módon – bocsánatot is kért, „ha valakinek a tetteivel esetleg fájdalmat okozott”. Így vagy úgy, Stockholm és Szöul esetében is azt látjuk, hogy attól a pillanattól fogva, amint egészen bizonyossá vált (még ha a pontos részletek kiderítése, ha egyáltalán sor kerül rá, hosszú ideig is fog tartani), hogy szexuális zaklatás(ok) történt(ek), azonnal erős következményei lettek az ügyeknek. Azért érdemes ezt leszögezni, mert a Ko Unéhoz nagyon hasonló, sőt, annál jóval súlyosabbnak látszó ügy Magyarországon is nyilvánosságra került nemrég.

Emlékezhetünk rá, hogy 2017. november 25-én került föl a *divany.hu* oldalára az az interjú,³ melyben Follinus Anna költőnő mesél az őt fiatal-korában ért szexuális és lelki bántalmazásról. Follinus ugyan nem mondott neveket, de a körülményekből (az irodalmi élet minimális ismeretével) elég gyorsan ki lehetett deríteni, hogy kikről is beszélt. Olyannyira, hogy az érintettek, Kárpáti Kamil költő és felesége, Lőkös Margit néhány napon belül maguktól előálltak egy nyilatkozattal. Bár ne – vagy ne így – tették volna. Az összes zaklatási ügy közül talán egyikben sem hangzottak el ilyen érzéketlen, aljas és hazug mondatok. A nyilatkozat azóta eltűnt a házaspár által üzemeltetett *stadiumkiado.hu* oldalról, ami azt illeti, az egész oldal megszűnt, de mivel számos online lap átvette az írást, rögtön visszakereshető ma is. Most inkább nem idézek belőle.

Felháborodás és szolidaritás természetesen itthon is volt, a Szépirók Társasága több más szervezettel összefogva indítványozta is, hogy valamiféle fórum jöjjön létre a hasonló ügyek kezelésére, kivizsgálására, és hacsak lehetséges, megelőzésére is. Follinus interjúját rengetegen olvasták, és az ő bátor kiállása talán sokak szemét felnyitotta a probléma jelentőségét illetően. Az interjú mellett több fórumon is megjelent a költőnő *Az erőszak természetrajza* című hosszú verse, amelyet eredetileg az *Élet és Irodalom* hozott le 2015-ben.⁴ Amellett, hogy természetesen jó, hogy sokan elolvasták ezt a szöveget is, finoman szólva is zavarba ejtő, hogy két éve, első megjelenésekor senki sem dekódolta a szövegben lévő, most már egyértelműnek tűnő utalásokat az elkövetők kilitére.

Mégis azt kell mondanunk, hogy az ügy különösebb következmények nélkül zajlott le. Persze előkerültek más áldozatok, és a tettesek akárhogy tagadnak is, innentől nem tudják lemosni magukról gyalázatos tetteik nyomát. Ugyanakkor, ahogy elcsitultak a hullámok, jöttek az ünnepek, újév, síszezon, választási kampány, akármilyen, mintha mindenki simán továbblépett volna. Kárpátiék nem reagáltak többet, és nem is voltak többé reakcióra kényszerítve, az úgynevezett irodalmi élet meg behúzott farokkal kullogott távolabb ettől a kínos affértól. Mintha ez így megoldható volna.

Nem szeretnék felelőtlen vagdalkozásba meg számonkérésbe kezdeni, de a svéd vagy a koreai példa is mintha arra hívná fel a figyelmünket, hogy

3 BARNÓCZKI Brigitta: *Láthatatlan falak között. Egy szexuális zaklatás története belülről*, *divany.hu*, 2017. november 25.

4 FOLLINUS Anna: *Az erőszak természetrajza*, *Élet és Irodalom*, 2015. június 26.

ha maguk a tettesek nem is hajlandóak szembesülni tettük következményeivel, a szűkebb szakmai és a tágabb társadalmi közegnek muszáj lenne ezt, akár fájdalmas veszteségek vállalásával is, megtennie. Mert azt megrázó látni, hogy milyen hamar, és milyen kevés belátással és önvizsgálattal visszatérhet mindenki nagyjából ugyanoda, ahol előtte volt. Marton újra rendez, Keró is ott sertepertél már a Nagymező utcában, Kárpátiék, gondolom, a balatoni nyaralójukban heverik ki a megpróbáltatásokat. Közben Pesterzsébetnek ugyanúgy díszpolgára marad a költő, hiába derül ki róla, hogy hosszú karrierje meggyötört és kizsákmányolt kislányokkal van szegélyezve. Az irodalmi közeg, amelyik „sejtette”, hogy az „öreg” „kedveli a fiatal lányokat”, mossa kezeit. A Gérecz Attila-díjat (amelyet – le a kalappal előttük – egy sor díjazott visszaadott) továbbra is kiosztják majd, csak legfeljebb nem említik a pedofil alapító nevét olyan gyakran. Félreértés ne essék, én nem akarom, hogy ne legyen ilyen díj, és nem akarok rosszat se a korábbi, se a jövőbeli díjazottaknak (szegény Gérecz Attilának meg pláne nem), de az sem megoldás, ha eljártsszuk, hogy nincsen tennivaló vele.

A szokásos körítéseket pedig, hogy „egy jelentős pálya végén jár”, „akkor is kiváló művész”, „a műveit ez nem írja felül”, jobb lenne hanyagolni. Senki sem hibátlan, ez igaz, csak hát szalámit lopni a CBA-ból meg nemi erőszakot elkövetni sorozatban, azért mégsem ugyanaz. A művészi értékek érdekében történő megbocsátás opcióját én meghagynám a következő generációknak. Ha valóban egy-egy Gesualdóról vagy Caravaggióról vagy Céline-ről volna szó (hogy csak a legnépszerűbb bűnös zseniket említsem), amit amúgy – khm – kétlek, életművük megítéléséről majd gondolkodnak elfogulatlanul azok, akiknek nem volt muszáj velük együtt élni.

Meghalt a Nobel, éljen a Nobel!

Világjobbítók, könyvtárosok és a nem elitista elit

Amikor végre valami jó is történhetett volna a világ legelismertebb irodalmi díjával, és erről lehetett volna beszélni, akkor jött valami marhaság és elvitte a show-t. Röviden így lehetne összefoglalni azt a helyzetet, ami az utóbbi hónapokban a Nobel-díj és az alternatív Nobel-díj körül kialakult. Azt most ne kezdjük el taglalni (hiszen írtunk róla már: *Stockholm-, Szöul-, Budapest-szindróma. Zaklatók és zaklatottak a kulturális életben*), hogy hogyan és miért jutott oda az irodalmi Nobel-díj ügye, hogy idén nem osztják ki, és lehet, hogy jövőre sem. Vagy ha jövőre mégis, akkor rögtön duplázva, aminek megint csak mi értelme van? Hagyjuk. De hogy alapvetően, ha már úgy alakult, hogy a szétesett Svéd Királyi Akadémia miatt egy kis szünetet kell és lehet tartani a díjkiosztás monoton ügymenetében, bőven lett volna mit átgondolni. Ez az, amiből nem lett semmi; legalábbis a közbeszédben nem, hogy az Akadémia falai között mi megy, az – jellemző módon – továbbra sem tudható.

Ha az irodalom iránt érdeklődő közönség soraiban beindított volna az egész kataklizma egy erősebb diskurzust, ne adj' isten vitát, máris értelme kelt volna a pauzának. Lehetett volna arról beszélni például, hogy mi a pozíciója egy ilyen presztízsű díjnak a művészeti teljesítmény vonatkozásában. Mert meggyőződésem – és gondolom, sokan vannak még ezzel így –, hogy semmi. Hiszen a legalaposabban végiggondolt, a legprecízebb odaítélési mechanizmuson át kiosztott díj sem tesz hozzá az égvilágon semmit a díjazott alkotás autonóm jelenségéhez. A művészi alkotás minősége nem mérhető, szól a közhely, de hát ez valóban így van. Ahhoz, hogy egy-egy jelentős mű kifejtse az irodalomtörténeti értelemben vett hatását, sokszor hosszú idő kell, sok-sok kritikai párbeszéd, egymással is számoló olvasattal, értelmezések végeérhetetlen sorával. Egy díj, pláne egy mindenki által többé-kevésbé elfogadottan jelentősnek számító díj, mintha egyetlen gesztusba akarná foglalni mindezt, és hát

ez az igyekezet nem feltétlenül mozdul egy ritmusra a művészet belső törvényszerűségeivel.

Ugyanakkor naiv sem akarok lenni, vagy álszent, engem is érdekel, hogy ezt vagy azt a díjat (mondjuk konkrétan ezt) ki kapja az adott évben. A Nobel-díj jelentőségéről lamentálni olyan lenne, mint mondjuk arról beszélni, hogy gömb alakú-e a Föld. Nyilván ezt is lehet vitatni, csak hát kérdés, hogy érdemes-e. A Nobel jelentősége, a művészi teljesítménnyel szemben, abszolút jól mérhető: eladott példányszámok, új fordítások, kísértődíjak és díszdoktori címek garmadája, fesztiválmeghívások végtelen folyama mutatja minden esetben, hogy van neki, nem is kicsi. Ezt éppen nekünk, magyaroknak nem kell különösebben ecsetelni talán, egyetlen irodalmi Nobel-díjas szerzőnk, Kertész Imre díj utáni megítélésének a síron túl is tartó tragikomédiája önmagáért beszél. Kertészből egy csapásra nemzeti ügy lett, kinek így, kinek úgy, és ezt már „visszacsinálni” (ahogy ő maga is sokszor visszasírta több-kevesebb iróniával a sikertelen író kényelmesen keserű pózát és pozícióját) nem lehet.

Persze a hatalom, ha ekkora, még akkor is gyanús szerzet, ha egy szelíd (hiszen az irodalom ma már szelíd dolognak, szinte gyámoltalan művészkedésnek számít jobbára) irodalmi díj formájában áll elénk. Miért pont a Svéd Királyi Akadémia (amely elitista és belterjes – ahogy kritikusai mondják róla) döntheti el, hogy ki a nagy író? Évről évre látjuk a kiszámíthatóan érkező fantáziátlan újságcikkeket a nagy kimaradókról és az elfeledett díjazottokról. Ráadásul fogadni is lehet, ugye: a Landbrokes szerint ez vagy az nyer, írók és oddsok, borzasztó. Aztán listáztuk, hogy hányan jöttek erről a kontinensről, hányan amarról, hányan beszéltek ezt vagy azt a nyelvet, hány nő volt, hány férfi, hány hermafrodita. Illetve hány költő, novellista, drámaíró, és miért mindig ezek az átkozott regényírók tolakodnak az előtérbe. Mindennek a kínos magyar kiadása: miért nem Babits, Weöres, Déry, Illyés, Juhász (Ferenc), Márai, Wass, Tormay Cécile, Nyirő? Miért ez a kiállhatatlan Kertész? És mikor kap végre Nádas? Hiszen jár, nem?

A díj, főleg az ekkora, ilyen hatással van: bebutul tőle egyként kritikus, szerző, kiadó, a laikus olvasók meg aztán végképp.

Idén tehát ahelyett, hogy a régi berögzöttségeket és a díjra rátapadó mindenféle agyzsibbasztó mániákat próbálta volna meg az irodalombarát közbeszéd (vagy amit ide be lehet helyettesíteni) megkapargatni, az üressé

vált intellektuális térbe egyszer csak beugrottak a gyorsan reagáló hiperkorrektek. Július első napjaiban jelent meg a hír: svéd értelmiségiek egy csoportja, mivel „nem szeretné, ha elmaradna az év egyik legfontosabb irodalmi eseménye”, alternatív Nobel-díjat alapított, sőt alternatív akadémiát, királyi helyett *Újat* (Den Nya Akademien), mi mást. Céljuk, hogy az elmaradó Nobellet megegyező időben kiadják a maguk elismerését. Elvileg száznál több svéd író, szerkesztő, irodalmár támogatásával indult meg a projekt, de az ő nevüket – holott úgy emlékszünk, valaha ez nyilvános volt – már az istennek sem találjuk sehol.

Az akadémia honlapján az is olvasható, hogy nem csak annyi lebeg a szemük előtt, hogy „garantálják, egy fontos irodalmi elismerés átadásra kerüljön 2018-ban is”, de egyben, hogy „emlékeztessenek rá, az irodalomnak mindig a demokráciával, a nyitottsággal, az együttérzéssel és a tisztelettel kell összhangban állnia”. Sőt hozzátesszik: „Egy olyan időszakban [felteszem, ez a mára vonatkozik – K. D.], amikor az emberi értékek egyre inkább megkérdőjeleződnek, az irodalom az elnyomás és az elhallgattatás ellenszerévé válik.”¹ Mindez szuperül hangzik, csak hát például a művészetről egy árva szót sem ejt a szöveg, amivel mintha azt sugallaná, hogy azt csak egy praktikus eszköznek tekinti a világjobbító tevékenység folytatásához.

Már ez a szenvelgő megfogalmazás is elég kellene, hogy legyen annak belátásához, milyen elképesztően fals alapállásból akarják bizonyítani az alternatív Nobel kiosztói, hogy, mint írják, „kiváltságok, előítéletek és szexizmus nélkül” is lehet az irodalmat díjazni.

Hát jó, de ha a Királyi Akadémia tagsága kiváltságnak számított, egy másféle, felteszem kevésbé formális, de gyakorlati szinten mégis hasonló kiváltsággal nem jár-e épp így az Új Akadémia döntnökének lenni? Az előítélet mibenlétét sem fejtik ki, mármint azt, hogy a „régii” akadémia miben volt előítéletes az újhoz képest – szintén egy olyan kérdés ez, amit inkább kibeszélni lett volna érdemes, nem ilyen sután letromfolni. A szexizmus emlegetése meg különösen kínos, hiszen a Királyi Akadémia

1 „In a time when human values are increasingly being called into question, literature becomes the counterforce of oppression and a code of silence” – állt az Új Akadémia azóta letörölt honlapján az angol nyelvű bemutatkozó szövegben. (Vö. *Margaret Atwood, Kim Thúy and Anne Carson nominated for alternative Nobel Prize*, CBC Books, 2018. július 12.)

épphogy feláldozta tulajdonképpen a Nobelt az idén, hogy a szexizmus vádjával kellőképpen megalapozott módon tudjon leszámolni, még ha elképesztően ügyetlenül is. Arról meg, hogy a huszadik században kevés nő kapott Nobel-díjat, valószínűleg a legkevésbé a mostani zsűri tehet. A hagyományt, amiből jövünk, visszamenőleg akkor sem tudjuk megváltoztatni, ha már nagyon kínos számunkra az emléke.

A probléma az, hogy a lózungokon túl az alternatív Nobel egy tök üres dolog, ami egyszerre lóg parazitaként a régi Nobel gazdatestén, miközben azt hirdeti, hogy teljesen független attól. Felteszem, talpraesettebb gesztus lett volna azt mondani, hogy leszámolunk az akadémiussággal, leszámolunk a sznobériával és a konzervatív csökevényekkel, és csinálunk egy új díjat, új névvel, satöbbivel. A mostani felállásban úgy tűnik, hogy az Új Akadémia nem bánja, ha összetévesztik a régivel, és az sem baj, ha az „új” Nobelt is a „rég”i klónjának látják sokan, mert ettől van az egésznek hírértéke. Csak hát egyszerre leszámolni valamivel, meg a nyakába is ülni, nem igazán lehet. Vagy legalábbis nem túl elegáns az ilyen igyekezet.

És akkor az egész díjazott-kiválasztási procedúra álságosságát még nem is említettük. Ugye, a régi akadémia belterjes volt és elitista, míg a mostani transzparens lesz és széles látókörű. Ennek a záloga, hogy a díjra jelöltek hosszú listáját a svéd könyvtárosok, és a nekik jelöltet ajánló hétköznapi emberek szavazatai alapján rakták össze. Minden tisztelem a könyvtárosoké és a hétköznapi embereké, de mitől lennének ők kevésbé elfogultak és szélesebb látókörűek, mint azok a szakértők, akiktől a Királyi Akadémia kért tanácsot évről évre? Senki nem gondolja ugye, hogy a régi Nobel-díjat pár svéd akadémikus pusztán ötletelése alapján osztogatták eddig. Tudható volt, hogy mindig szakértő irodalmárok széles nemzetközi csapatát kérték meg, hogy tanácsaikkal, ajánlataikkal segítsék az akadémikusokat. Az Új Akadémia üzenete tehát az: ne a szakértőket kérdezzétek, hanem a könyvtárosokat meg az utca embereit. Ilyet is lehet, csak azt akkor hívják már másképp: Nagy Könyvnek például, és ne Nobelnek.

De még ez a fránya anti-elitista vircsaft sem jön össze: a könyvtárosok hosszú listájából a közönség által megszavazott legjobb négy szerző közül ezúttal is egy zsűri fogja kiválasztani a végső győztest. Ez a zsűri (négy svéd irodalmár, három nő, egy férfi, felső-középosztálybeliek, volt intézmény- és kiadóvezetők, abszolút nem underground arcok) mitől is kevésbé elit, mint a régi volt? Azon túl, hogy nem királyi. És az ő dönté-

sük mitől is lesz átláthatóbb végső soron, mint a „régieké” volt – hacsak nem egy nyilvános vitában hozzák majd meg, amit azért mégis szürreális lenne elképzelni. Az mindenesetre bizonyos, hogy október 12-én díjazottat hirdetnek, decemberben egy „nagyszabású” rendezvényen átadják, amit át kell, aztán feloszlatták magukat. Ez utóbbi hangzik a legautentikusabbnak.

Az alternatív Nobelnek azonban mégiscsak elképesztően álszent az az állítása, hogy ez az egész – mondom, az utolsó fázis előttig szakértőmentesített – procedúra szélesebbre tárja az irodalmi elismerés kapuit. Mi előtt is pontosan? Már a díj svéd kritikusai is felvetették, hogy amennyiben a nemzetközi tanácsadók helyett a svéd könyvtárosokra hallgatunk, épp azt a fajta finomságot veszítjük el, ami a soknézőpontúságból fakadt. Az, hogy a „régiké” Nobel-bizottság fel tudott fedezni olyan szerzőket, akik a mainstream szempontjából kevésbé voltak előtérben (vö. Kertész, Modiano, Szvetlana Alekszijevice vagy akár Alice Munro), azért volt lehetséges, mert ez a szakértői háló jól működött. Ezt bizonyítja egész egyszerűen az, hogy a díj hullámainak elülte után is mind a négy szerző népszerű maradt nemzetközileg is. Asa Linderborg, az *Aftonbladet* című jelentős svéd napilap kulturális rovatának vezetője is többek között (a világjobbító álszentség mellett) azt róta fel az Új Akadémiának, hogy amennyiben az adott nyelveket és kultúrákat jól ismerő szakértők helyett a svéd könyvtárosokra és közönségre bízta a kiválasztást – akik alapvetően fordításból tájékozódnak a világirodalomban –, óhatatlanul a jobban fordított nyelvekre fog terelődni a figyelem. Vagyis amennyire demokratikus mezben tetszeleg az Új Akadémia, élből fog behasalni a piaci és geopolitikai tények előtt.

Ha tekintetünket a díj rövid listájára vetjük, azt fogjuk látni, hogy a negyvenhét szerzőből huszonnégy angolul ír, mellettük van még tizenkét svéd (ami azért kissé aránytalan mondjuk a kortárs svéd irodalom nemzetközi ismertségével összevetve), három francia, két olasz, meg egy-egy japán, izraeli, lengyel, izlandi. Ja, még egy német is, igaz, az legalább svájci. Tehát mondjuk olyan jelenéktelen nyelvek, mint az arab, az orosz vagy, teszem azt, a spanyol, nem rúgtak labdába ezen a nagyon széles látókörű listán. De legalább a *Harry Potter* szerzője is jelölt volt – dögölgjön meg az elitizmus ott, ahol van.

És hát felmerül a műfaji kérdés is. Vasvillával kell nekimenni ennek a listának, hogy kiszedjük belőle egy költőt vagy drámaíró. S ha találunk is, mint például Anne Carsont (igaz, rajta kívül mást nem is lehetne),

egyfelől ő is eltűnik a szűkítés során, másfelől meg amúgy a „rég” Nobelrel kapcsolatban is gyakran emlegették, szóval nagy újdonságértéke az ő szereplésének sincs. Lényegében csak regényekről szól az egész, s ilyen szempontból messze egysíkúbb ez az ajánlat, mint a „rég” Nobelé volt, pedig azzal szemben is lehetett némi elégedetlenségünk olykor.

Végső konklúzióként mit lehet mondani tehát a nemrég kihirdetett négyes befutóról? Maryse Condé, Neil Gaiman, Murakami Haruki, Kim Thúy – két abszolút mainstream szerző (Gaiman és Murakami), és két relatíve kevésbé ismert (Condé és Thúy), két angol nyelvű (Gaiman és Thúy) és két nem angol (Condé franciául, Murakami japánul ír). Négy regényíró. Két férfi és két nő – ami nem véletlen, ez előre el volt döntve, hogy így lesz, és lám. Nem vállalhatatlan, sőt, ha nem épp a „rég” Nobelen akarnának velük példát statuálni, hanem mondjuk egy független, eklektikus díj első kiosztását alapozni erre a négyesre, még érdekes is lenne. A Nobelhez képest azonban akárhogy is nézzük, csupán annyi újdonság van benne, hogy nyit a mainstream felé. Ám egy bestsellerszerző alternatív Nobel-díjának legfeljebb azok tudnak ujjongva örülni, akik nem láttak még életükben könyvsikerlistát. Célközönségnek talán ez sem utolsó, és ők lehet, hogy örömmel vásárolják majd az Új Akadémia shopjában az Új Akadémia-feliratos iPhone-tokot is, milliomos kedvencük pénzdíjazását ezzel is tovább növelve. A többiek pedig, akik tényleg valami lényegi, hogy ne mondjuk, minőségi változást reméltek, várhatnak a következő botrányig. Vagy még tovább.

Instant versek

Rupi Kaur és a közösségi oldalak költészete

Ha őszinte akarok lenni, el kell mondanom, hogy előbb láttam Rupit Kaurt menstruációs vértől diszkréten átázott sűrű pizsamanadrágban, mint hogy egyetlen versét is olvastam volna. Mentségemre szólhat, hogy a szerző instagram-oldalának immár több mint kétmillió követője nagyrészt ugyanígy lehet ezzel. És azt is érdemes talán már itt, az elején leszögezni, hogy még mindig az említett pizsamanadrágot tartom a művész legérdekesebb munkájának, holott azóta az egész világ megfordult vele.

Az 1992-ben, India Pandzsáb tartományában, szikh családba született Kaurhoz hasonló villámkarriert nemigen futott be senki, és nem csak az elmúlt években, de az egész irodalomtörténetben is aligha találunk hozzá foghatókat. Igaz, az irodalomtörténet jó részében nemhogy közösségi média, de egyáltalán internet sem volt, ami azért, valljuk be, nem túl fair a korábbi generációkkal szemben. A költőnő családjának útja mindenesetre Észak-Indiából négyéves korában Kanadába, közelebről Toronto javarészt szintén ázsiai bevándorlók lakta Brampton nevű külvárosába vezetett. A Kaur-gyerekek itt tanultak meg angolul, itt jártak iskolába, és Rupit is innen szárnyalt ki a művészet szelén a világhírnév felé. Nem ironizálni akarok, de ha úgy vesszük (és maga a szerző hajlamos úgy venni) valóban tündérmesebe illő történet ez. Ha nem úgy vesszük, akkor meg a szerencsés véletlen találkozása előbb az ügyes önmenedzseléssel, majd a szórakoztatóipar profi gépezetének működésével.

Rupi Kaur ma a legnépszerűbb élő költő a világon, instagram- és facebook-oldalát milliók követik, egy-egy felolvasására pillanatok alatt elfogynak a jegyek (szó szerint: tavalyi londoni estjére tíz perc alatt mindet elkapkodták), köteteit pedig egészen eszelős példányszámban adja el a kiadója. Sokan tartják őt, illetve a mellette-mögötte felsorakozó szerzőket, az úgynevezett instaköltőket, a líra megmentőinek, de azok sincsenek kevesen, akik a műnem abszolút devalválójaként háborognak sikereiken,

vagy csak szimplán fanyalognak a szövegek minőségén. Ami pedig még magánál a jelenségénél is érdekesebb talán, az az érezhető zavar amivel a kritika próbál valahogy fogást találni elsősorban Kauron. Vagy nem is próbál, egy-egy kivételtől eltekintve javarészt inkább valami olyasmit igyekszik belevetíteni, ami elég ahhoz, hogy úgy tűnjön, mond róla valamit, de közben inkább mégsem állít semmit, biztos, ami biztos.

A történet egyébként nem annyira kacifántos; a néhány száz instagram-követővel rendelkező, a University of Waterloo írást és retorikát tanuló Kaur nem igazán hosszas, de annál meddőbb próbálkozások után, hogy az úgynevezett kanonikus presztízslapok és kiadók szerkesztőségén áttolja verseit, úgy dönt, hogy magánkiadásban adja ki első kötetét. A *milk and honey* 2014-ben meg is jelenik, és tulajdonképpen teljes érdektelenség veszi körül, amit Kaur később úgy magyaráz, hogy a fehér férfiak dominálta irodalmi elit világában (illetve az általuk kontrollált piacon) egyszerűen nem volt hely az érzékeny, női traumákról, szerelemről és vágyakról szóló, a dél-ázsiai bevándorló lány nézőpontját közvetítő költeményekre.

És akkor ezután jött az a bizonyos szürke pizsamanadrág, amit egy vizuálisretorika-kurzusra készített menstruációs fotósorozathoz kapott Kaur testvére Kauron lencsevégre 2015-ben. A képet az instagram sértőnek találta, és leszedte, majd Kaur visszatette, az instagram meg újra leszedte, mire Kaur a facebookon kelt ki egy hosszabb kommentben, amely aztán bejárta a világsajtót. Azt gondolom, hogy a költőnőnek abszolút igaza volt, ez nem is lehet vitás, amikor számon kérte, hogy a bikinis képek, a női test tárgyiasító, szexista ábrázolása miért nem sértő, és viszont miért az pár csöpp vér, miért elviselhetetlen a szembesülés azzal a zsigeri ténynyel, hogy a női testben való létezés velejárója a menstruáció. A kurzusra készült egyetemi projekt saját életet kezdett élni, a női önzonosság egyik új szimbólumaként jelent meg egyszer csak a nagy csatornák híradóinak a képernyőjén is, mígnem az instagram visszavonulót fújt és bocsánatot kérve Kaurtól visszatette a képet eredeti helyére – csak épp közben Kaur oldalának követői tízszer annyian lettek, mint a balhé előtt. Innentől jön képbe a líra: szerzőnk a váratlanul elnyert figyelem középpontjába kerülve gondolt egy nagyot, és magánkiadású (sajátkezűleg illusztrált) kötetének verseit elkezdte közzétenni az oldalán, hátha azokra is kíváncsiak lesznek a megsohasodott követők. Azok voltak.

A többi lényegében már média-, ha nem épp egyenesen irodalomtörténet: a verseket százak és ezrek kezdték lájkolni és megosztani, majd tízezrek, végül milliók, a *milk and honey*-ért pedig hamarosan bejelentkezett egy mamut kiadó. Igaz, az Andrews McMeel nem szépirodalommal foglalkozik elsősorban (bár a Simon & Schuster, amelynek az alvállalata, annál inkább), hanem népszerű könyvekkel és képregényekkel, de hát abszolút ráéreztek a dologra (tegyük hozzá, kicsivel korábban a szintén instaköltő Lang Leav *Love & Misadventure*-ével is elég jól futottak). A *milk and honey* második, immár professzionális vállalatnál megjelent kiadása első nap (!) ötvenezer példányban ment el, vezette a *New York Times* irodalmi sikerlistáját, amelyre egyébként ötvenkét hétig folyamatosan fel tudott kerülni, és a megjelenés óta eltelt két év alatt immár több mint egymillió fogyott belőle világszerte, arról nem is beszélve, hogy huszonhat nyelvre le is fordították. Egyszerűen letarolta a piacot, és minden elképzelést felülírt, ami addig a kortárs líra eladhatóságára vonatkozott.

Csak összehasonlításképpen: a 2017-es költészeti Pulitzer-díjat elnyerő *Olio*, Tyehimba Jess kötete egy év alatt tízezer, míg a szintén sztárköltő Billy Collins 2013-as *Aimless Love*-ja négy év alatt negyvenhétezer példányban fogyott. Pedig Collins néhány évvel korábban azzal keltett feltűnést, hogy – bár ő maga egyébként az egyetemeken szerveződjő, úgymond hagyományos költészeti élet ismert képviselője – elsőként igazolta le lírikus létére a nemzetközi megavállalatnak számító Random House, rossz nyelvek szerint hét, Collins ügynöke szerint csak hat számjegyű összegért. Az elsőkötetes, huszonkét éves Kaur úgy verte tehát kenterbe Collins professzort, hogy rossz (vagy ízlés szerint: jó) volt nézni.

De hát ennyire jó költő lenne Kaur? Talán sejthető a válasz, egyáltalán nem, sőt. Nyilván a versízlés is épp olyan, mint bármelyik másik, kinek ez, kinek az tetszik, de hát azért van, amiről messziről látszik, hogy valahogy nem kóser. „it is a part of the / human experience to feel pain / do not be afraid / open yourself to it” – mondja a költő egyik legismertebb verse (ez nem idézet, ez az egész). Vagy: „i do not need the kind of love / that is draining / i want someone / who energizes me” (szintén egész vers). Esetleg: „i have / what i have / and i am happy / i've lost / what i've lost / and i am / still / happy”. Inkább nem folytatom.

A falvédő-bölcsességek találkozása az emlékkönyvköltészettel, mondhatnánk, és miért is ne mondjuk, még ha közben zavarba is ejt, nem

önmagában a millió feletti eladott példány, hanem a vegyes kritikai fogadtatás. Hiszen a vegyes itt nyilván azt jelenti, hogy van benne jó is, komoly helyeken. A *Guardiantól* a *Boston Globe*-on át a *New York Times*ig jelentek meg többé-kevésbé lelkes írások erről az új lírai boomeról, az instaköltészetéről, amelynek zászlóvivője Rupi Kaur. El is felejtettem mondani, de 2017-es második könyvének, *A The Sun and her Flowers*nek az első, egymillió példányban megjelent kiadása év végére már el is fogyott, újra kellett nyomni. Amire mindezek után kíváncsiak lehetünk, hogy az eladott példányok számán kívül mi az, ami a kritikusok bólintásait kiváltja ezekben a szövegekben, és egy egész generáció (az ezredfordulósok) hangjaként üdvözlik Kaurt – ahogy azt a Toronto Star újságírója, Tara Henley tette?¹

A képlet egyfelől bonyolult, másfelől pofonegyszerű. A bonyolultabb része az, ahogy a 2010-es évektől felerősödő (kulturális és társadalmi) elitellenesség találkozik a Kaur-líra boncasztalán a feminista nézőponttal és a kisebbségi, bevándorló tapasztalatanyaggal, a posztkoloniális emlékezet díszletfala előtt. A pofonegyszerű rész benne, hogy az előbbieket komplexitását rendre túlegyszerűsítéssel találja szerzőnk feloldhatónak. A Kaur-jelenséget alaposan feldolgozó cikkében Chiara Giovanni is valami hasonlót jelez: az ázsiai nő nézőpontja, a posztkoloniális múlt árnyéka, illetve a harmadik világbeli női test kiszolgáltatottsága inkább csak ürügyként, áruvá tett, kizsákmányolt témaként jelenik meg a versekben.² Kaur a vallomásos hangot fenntartja a személyesség látszata érdekében, de a traumákat soha nem specifikálja annyira, hogy azok az olvasót esetleg elidegenítsék (igen, a fehér, városi, középosztálybeli olvasót sem). Ráadásul visszas Nyugaton felnőtt, privilegizált helyzetű nőként olyanokat írni, hogy családjában a nők generációról generációra, kolonializációról kolonializációra ugyanazokat a tapasztalatokat kénytelenek átélni – mondja Giovanni. Nyilván valóban van némi különbség a 2017-es Toronto és az 1917-es Pandzsáb között.

Ugyanakkor érthető a kritikusok feszengő bámulatba oltott zavarodottsága is, Kaur két dologra hivatkozik általában, ha verseiről beszél: egyrészt a személyesség kizárólagosságára (a versekre olykor „my baby”-ként utal), másrészt arra a megerősítő (empowerment) indíttatásra, amelyből a szövegei születnek – hogy elviselhetőbbé tegye a nők, különösen a kisebb-

¹ Tara HENLEY: *Rupi Kaur: style meets verse to inspire a generation*, Toronto Star, 2017. október 7.

² Chiara GIOVANNI: *The Problem With Rupi Kaur's Poetry*, BuzzFeed, 2017. augusztus 4.

ségi, sötét bőrű, dél-ázsiai nők életét. Mindezt szorozzuk fel az instagram kétmillió követőjével (tegyük hozzá, a siker óta instagram-képeinek esztétikája köszönőviszonyban sincs a véres pizsamanadrággal), és máris látható, hogy miféle darázs-fészekbe kellene a kritikusknak nyúlkálnia, ha ki szeretné mondani, hogy ezek a versek bizony bűnrosszak. Ez még Magyarországról is átérezhető, nemhogy a sokkal érzékenyebb észak-amerikai közegből. Amíg pedig nem sikerül valahogy feldolgozni a jelenséget, kritikai nyelvet találni rá, és kibeszélhetővé tenni a mennyiség és a minőség viszonyát, ami ma kisebbségi tabunak tűnik, marad a Jolly Joker-érv: hogy talán ezek a versek fogják majd a sok millió fiatalembert mágnesként vonzani a „jobb” költészet olvasásához. Habár valójában semmi sem támasztja alá, hogy a jó irodalomnak a rossz irodalom lenne a legjobb reklámhordozója.

Hemingway szalvétája

Prózaformák a digitális korban

A közösségi oldalak irodalmi produktumai nem egészen ismeretlenek ma már Magyarországon sem, az instaköltőkről többek között én is megemlékeztem korábban (*Instant versek. Rupi Kaur és a közösségi oldalak költészete*). Amiről most szó lesz, annak ugyanakkor az Instagramhoz semmi köze, a képmegosztó alkalmazás helyett a szövegmegosztó (ennyiben tehát akár konzervatívabbnak is vélhetjük) oldalakon – elsősorban is a Twitteren, a Tumbleren és a Redditen – lábra kapott prózáról szeretnék beszélni. Persze ezek sem csak szövegek megosztására jók, de mégis inkább, mint az Instagram. Egyébként azt, hogy pontosan miben is áll hasonlóságuk és elkülönbözőződésük, most nem taglalnám, egyrészt mert fogalmam sincs, másrészt mert nem lényeges. A lényeges: mind alkalmas arra, hogy rövid szövegeket tegyünk közzé rajtuk egy adott – szűkebb-tágabb – közösség számára. Azok meg továbboszthatják, kommentelhetik, lájkolhatják, azt csinálhatnak vele, amit akarnak. A Twitteren, hogy ennél a legismertebb és talán leghatékonyabb oldalnál maradjunk, van egy szövegmennyiségi korlát, 280 karakter (2017-től, előtte épp ennek a fele, 140 karakter volt a megengedett). Ebbe kellene beleférnie mindennek, és hát, ahogy látjuk, már-már bele is fér.

Kétségtelen, hogy a tweetelés legnagyobb fenegyereke nem más, mint maga az amerikai elnök, aki kormánytagok kirúgásától kezdve tévéműsorok kommentálásán keresztül külpolitikai csörtéken át sok mindenre használja a madárkás oldalt. A hagyományos politikai kommunikáció híveinek, a minőségi diplomácia barátainak, a kormánytanácsadóknak, és úgy egyáltalán a világ józan eszű polgárainak legnagyobb rémületére. Trump hadat még nem üzent (hangsúly a *mégen*) twitteren, de nemzetközi kommunikációs konfliktust és hazai káoszt (gondoljunk csak a transznmű katonák kizárását megpendítő, a hadvezetéssel amúgy nem egyeztetett bejegyzésére) már bőven. Ugyanakkor – és itt jön képbe az irodalom – nyelv

vének pőresége, bárdolatlan kijelentéseinek paraszti ereje, szókészletének keresetlen egyszerűsége, mondatainak mindenféle elitista konstruáltságot mellőző őszintesége, és kijelentéseinek az összetett gondolatok legelemibb zavaró körmönfonságát is nélkülöző szimplicitása máris – még elütésein keresztül is (vö. covfefé) – megtermékenyítő hatással bír az úgynevezett irodalomra nézve.

De mielőtt erre rátérnénk, nézzük meg műfaj történeti szempontból is ezt a jelenséget. Vagyis azt, mik lehetnek a történeti forrásai a nagyon-nagyon rövid irodalomnak (Short-Short Fiction – ahogy az angolszász terminológiában gyakran hivatkoznak rá). Ha a költészetet nézzük, elsősorban nyilván az epigramma ugorhat be mint klasszikus előkép, ha a prózát, akkor talán az aforizma tűnik előzmény-műfajnak. A huszadik században, és különösen a késő modernség időszakában ezek valamifajta összeolvadáson mentek keresztül, és eredeti tulajdonságaikat részben levetkőzve vettek át a másiktól bizonyos szerepeket. Az epigramma-költészet aforisztikus (bölcseleti) problémák tárgyalásának eszköze lett, míg az aforizmák az epigrammákra jellemző személyes megszólalás, az alanyiség felé tett erő lépéseket. Vagy ha nem is pont így történt, mindenesetre nem lehetetlen egy ilyen tendenciát belelátni a folyamatba.

Egy olyan későmodern életműben, mint amilyen a magyar irodalomban például Weöres Sándoré, nem nehéz egymás felcserélhető alkatrészeinek látni az egysoros verseket és az aforizmatikus gondolatfutamokat. Weöres népszerű ezoterikus könyvecskéje, *A teljesség felé*, ha apró darabokra szedjük, az összetévesztésig hasonlítani fog egysoros vers-gyűjteményének (legalábbis a gyengébb) darabjaira. Nem mintha szét akarnánk szedni, annál is inkább, mert megtették már ezt azok, akik *Füves könyv* címen adták ki a szemelvényeit, aforizmáknak titulálva azokat. De most tényleg, ki tudná megmondani, hogy a „[c]sak kerete vagy magadnak” és az „[a] határtalan léleknek felfogható, ami tagolatlan” melyik műből származik? Ugyanígy az „[a] múlt a jelen alakja: a jövő a jelen illata” és a „[b]ontsd szét személyedet és beléd tódul a világ”? De ez már inkább az instaköltészet felé mutat, semmint a tweet-irodalom (másnéven: twitterature vagy twitlit) felé – (ne) jusson eszünkbe Rupi Kaur híres négy sorosa: „sajnálom, hogy ez a világ / nem tud vigyázni rád / hazautad legyen / könnyű és békés”.

Mindezzel azt akartam csak jelezni, hogy a műfaji határok elbizonytalanodása a legrövidebb irodalmi műformák esetében is már jóval a digi-

tális forradalom kirobbanása előtt lezajlott. A líra esetében épp úgy, mint a prózáéban, csak ez utóbbiban továbbra is a történetyszerűség illúziója maradt a tét. Ez lenne tehát az a dolog, a végtelékig redukált próza, amit az ezredforduló körüli (angol) szaknyelv *flash fiction*ként igyekezett megragadni. Ez a villámpróza (bár valamiért nem használjuk magyarul ezt a tükörfordítást) is a technikai fordulat előtről eredeztethető – olyannyira, hogy saját eredetmítosza is kerekedett neki –, mégis mai cizellált és kaotikus osztályozása egyértelműen a webes felületek karakterszámlálásának köszönheti struktúráját. Ilyen alfajai vannak többek között, hogy: „dribble” (50 szó), „drabble” (100 szó), „sudden fiction” (750 szó), „flash fiction” (1000 szó), illetve az említett extra tömör twitterature (280 karakter), és hát az, amiről a leginkább beszélni akarok, a „hatszavas novella” (six-word story), amire néha „hatszavas regény”-ként (six-word novel) is hivatkoznak.

Az említett eredetmítosz szerint maga Ernest Hemingway találta fel a műfajt, amikor barátaival és írókollégáival az egyik manhattani étteremben (megosztanak a vélemények, hogy ez a Lüchow's volt-e vagy az Algonquin) fogadást kötött, hogy hat szóban megír egy teljes történetet. Mindenki bedobott tíz dollárt, Hemingway pedig a következő, azóta legendássá vált mondatot írta a szalvétájára: „For sale: baby shoes, never worn.” Vagyis: „Eladó: egy pár babacipő, hordatlan állapotban.” Állítólag mindenki azonnal, ellenvetés nélkül elismerte, hogy a fogadást Hemingway nyerte meg.

Állítólag! Merthogy az eset valószínűleg meg sem történt, az utólagos mítoszképzés által megtermékenyített városi legenda szüleménye az egész. Mindenki kicsit másképpen emlékszik rá, ráadásul a közszájon forgó mondatot (amiről azóta már alaposan felderítették, hogy a húszas években is ismert napilaphirdetésként hivatkoztak rá), csak az 1990-es években, jóval Hemingway halála után kezdték el hozzá kötni. Valószínűleg az író imidzse és esztétikája (az elbeszélés jéghegy, satöbbi) gabalyodott bele akkoriban a gazdátlanul keringő mondatba, és így lett belőle megragadható hagyomány. Az ismert irodalmi ügynök, Peter Miller mindenesetre már 1991-ben megjelent könyvében (*Get Published! Get Produced!: A Literary Agent's Tips on How to Sell Your Writing*) úgy idézte a mondatot, mint amiről 1974-ben is már azt beszélték, hogy Hemingway írta. Ezt erősítette meg Arthur C. Clarke a kanadai komikus John Robert Colombónak írott 1992-es levelében, és végül a

Hemingwayről *Papa* címen monodramát író John deGroot is 1996-ban. Azóta tulajdonképpen mozdíthatatlan a tévhit, hogy a Nobel-díjas író lenne a szerző, habár bizonyíték továbbra sincs rá.

De hát kit érdekelnek a bizonyítékok? Annál jobban úgysem hangozhat semmi, mint hogy azt „Papa” Hemingway találta ki, szóval nem érdemes csodálkozni: a miniatűr műfaj mai felfutásában nincs olyan momentum, amikor elfelejtenék az író nevét ősatyaként felemlgetni. A hatszavas elbeszélés ugyanis a Twitterben és hasonszőrű társaiban a tökéletes hordozóközegre találva ma az új internetes irodalom egyik legnépszerűbb műfajává vált. A trendérzékenyséjükéről híres oldalak, mint a *Huffington Post* vagy a *BuzzFeed* rendszeresen közölnek válogatást a pseudo-hemingwayi-ánus aprópróza legjobbjaiból, de előszeretettel foglalkozik vele a brit *TSS* is (pályázatot is írtak ki rá). A *Six-word Memoirs* antológiából, amit a Harper adott ki eredetileg 2008-ban, már vagy négy folytatás megjelent, és hogy mást ne mondjak, egyrészt olvasás-népszerűsítő nagyhatalomként, másrészt szerény szerzőként („[s]eeking the fullest expression of self” – mondja a művésznő) maga Oprah Winfrey is beszállt a buliba. Igaz, ő elővigyázatlanul azt a műfajgyilkosságot is elkövette, hogy kedvenc hatszavasainak szerzőitől kisebb magyarázatokat kért a szövegekhez, ami enyhén szólva sem tett jót az úgynevezett műélvezetnek.

Szóval itt tartunk ma. A frappánsnak szánt mondatok agyzsibbasztó áradása megállíthatatlannak látszik, miközben végképp lebomlik mindenféle gátlás azt illetően, hogy mit nevezhetünk regénynek, elbeszélésnek, versnek, aforizmának, agymenésnek, humorkodásnak, egyperces novellának, és úgy egyáltalán irodalomnak. De nem is lenne ezzel semmi gond, ha nem lenne az egész műfajttörténeti világújdonságként és egyfajta cool-forradalomként prezentálva, meglehetősen görcsösen. És nem kellene ismét végighallgatni, hogy ez a twitter-próza majd visszaviszi az olvasók tömegeihez az irodalmat újra, kiüti az elit kritikusok és irodalomcsinálók kezéből a varázspálcát, és olyan népszerűséget és demokráciát hoz az írók szónak, amit soha nem láttunk még. Az igazság ezzel szemben az, hogy az internet mint publikációs közeg ez esetben sem a minőség, hanem a mennyiség forradalmát hozta el legfeljebb, s általa az irodalom látókörének tágítása, a bemerevedett határok feszegetése helyett a populáris kultúra trendmániája köt abszurd módon termékeny házasságot az emlékkönyv- és falvédőszövegek poétikájával. Legalábbis az alapján a tucatnyi válogatás

(mert válogatásból is természetesen Dunát lehet rekeszteni) alapján, amit sikerült elolvasni, sajnos ez a kép rajzolódik ki nagyjából. A Hemingwaynek maszkírozott ismeretlenre mindehhez csupán reklámfiguraként van szükség.

Ugyanakkor nem teljesen egyirányú a dolog: az utóbbi idők egyik legszórakoztatóbb kísérlete éppen ellenkező előjellel bukkant fel. Nem az irodalmat akarta letömöríteni tweet-hosszúságúra, hanem létező tweeteket igyekezett – maró iróniával, nyilván – irodalmi művekké kibontani. Donald Trump feljebb már méltatott tweetjeiből nemrégiben megjelent (Rob Sears gondos szerkesztői, már-már szerzőtársi közreműködésének hála) egy verseskötetté szervezett válogatás. *The Beautiful Poetry of Donald Trump*, szól a cím (a borítón Dylan Thomasként könyöklő „szerző” képe is egy mély ütessel ér fel), s a versek mindegyike, azon túl, hogy önmagukban is figyelemre méltóak, sorról sorra jegyzetelve kerülnek az olvasók elé, hogy ha véletlenül azt gondolná, ilyen nincs, azonnal megbizonyosodhasson róla, nagyon is van – az összes szöveg valóban Trumptól származik.

Nem tudom, hogy amikor egy-másfél évtizeddel ezelőtt mindenki euforikusan vallotta (már akit érdekelt ez az egész egyáltalán), hogy az internet és az irodalom egymásra találása nem lehet semmi más, csakis egy gyümölcsöző új korszak kezdete, bárki is ilyesmire gondolt-e vajon. Aligha. Mindenesetre – az instaköltészen és a twitterature-on túl – ennek az egyre kevesebb jóval kecsegtető szimbiózisnak az egyik legüditőbb színfoltját kétségtelenül Trump pszeudoversei jelentik.

Az írások eredeti megjelenési helyei*

Transzrealista, poszt-posztmodern, igazság utáni (Minek nevezzük a kortárs irodalmat?), Magyar Narancs, 2018. március 30.

A mérhetetlen mérése (Arany János szókincse és a költészeti hatás), Magyar Narancs, 2018. március 18.

Nem neki rossz (Erdély Miklós elfelejtett költészetéről), Magyar Narancs, 2017. január 5.

A távozó én (Oravecz Imre: Távozó fa), Műút, 2016055, 63–65.

Árva vigasság (Sziij Ferenc: Agyag és kátrány), Műút, 2014048, 80–82.

Sérülékeny élet(anyag) (Marno János: Hideghullám), Műút, 2015053, 59–61.

Evidencia-lét (Tandori Dezső halála után), Magyar Narancs, 2019. február 21.

Költő és kultusza (Megjegyzések a Petri 75 Közelítés kapcsán), Magyar Narancs, 2019. január 24.

Nagyhatalmi ábrándok (A magyar költészet elszigeteltségéről), Magyar Narancs, 2018. január 18.

* A kötetben lévő írások egy része az eredeti megjelenéshez képest változtatott formában és címmel szerepel.

Kritikus olvasatok (Avagy miről beszélünk, amikor a Réz Pál-memoárról beszélünk?), Magyar Narancs, 2015. december 17.

Memoár helyett (Lengyel Balázs: Két Róma), Magyar Narancs, 2019. április 18.

A régi század (Egy évvel Kertész Imre halála után), Jelenkor Online, 2017. május 25.

Nagyon-nagyon kicsi kritikavita (Online nyilvánosság és irodalomkritika), Magyar Narancs, 2018. február 1.

Boldogtalan magyar irodalom (A hiányzó middlebrow nyomában), Magyar Narancs, 2018. október 13.

Boldog pokol (Megjegyzések James Wright verséhez), Litera, 2018. április 26.

Versék a hétköznapoknak (Frank O'Hara költészetéről), Forrás, 2019/július-augusztus, 173–178.

Mitikus coming out (Anne Carson: Vörös önéletrajza), Tiszatáj Online, 2017. november 29.

Láthatatlan könyvek (A Janus Pannonius-díjasok köteteiről), Magyar Narancs, 2016. április 28.

A rossz közérzet költészete (Eugenio Montale versei), Magyar Narancs, 2014. május 29.

Üres ég alatt (Jichak Katzenelson: Ének a kiirtott zsidó népről – Halasi Zoltán: Út az üres éghez), Magyar Narancs, 2015. december 3.

Rombolás és bánat (W. G. Sebald: Légi háború és irodalom. A rombolás természetrajza), Magyar Narancs, 2015. április 2.

Hentesmunka (John Williams: Butcher's Crossing), Magyar Narancs, 2018. augusztus 2.

Olvásó limbóban (Philip Roth: Isten veled, Columbus), Magyar Narancs, 2019. október 31.

Szülői máz (Jonathan Franzen: Diszkomfortzóna), Magyar Narancs, 2015. szeptember 10.

Torpedó alakú chips (Nathan Hill: Nix), Műút, 2018067, 113–116.

Stradivari a sivatagban (Mathias Énard: Iránytű), Magyar Narancs, 2018. szeptember 27.

Az önmagát író (Karl Ove Knausgård és a befejezhetetlen élet), Magyar Narancs, 2019. április 25.

Híres író menni Oroszország (Karl Ove Knausgård útinaplója), Magyar Narancs, 2018. március 01.

Stockholm, Szöul, Budapest-szindróma (Zaklatók és zaklatottak az irodalmi életben), Magyar Narancs, 2018. április 27.

Meghalt a Nobel, éljen a Nobel! (Világjobbítók, könyvtárosok és a nem elitista elit), Magyar Narancs, 2018. szeptember 12.

Instant versek (Rupi Kaur és a közösségi oldalak költészete), Magyar Narancs, 2018. január 11.

Hemingway szalvétája (Prózaformák a digitális korban), Magyar Narancs, 2018. július 23.

Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
www.twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Vásári Melinda

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellinger András

Nyomdai munkák: Prime Rate Kft., Budapest
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter