

Tartalom

Szépirodalom

Marno János – Magzattorzó.....	3
Áfra János – Egy rovar lábai.....	5
Lengyel Zoltán – A Don mentén, Voronyezs közelében	7
Gyukics Gábor – Az armadillo evolúciója / a boncmester álma	9
Acsai Roland – Rondel/27 / Rondel/41	11
Reke Balázs – A kaszakő	13
Horváth Florencia – Ami marad / Ősz óta nem nő	15
Szeles Judit – Még a nőket is... / Hogy a rúzt... ..	17
Kimberly Blaeser – A pozícióról (rokoni) / Alaszakai versek, amiket nem írtál meg / A kés, amit apámtól nyolc éves koromban kaptam / Hogyan egyensúlyoz a szerelem minden szakadék szélén	19
Gordon Henry – Havazott a síremléken / Döglött GPS / Mily hamar / Távozás: Fehéragyag katona	22
Dean Young – Bevezetés a romanticizmusba / A szokásos / Egy másik ősmajom / Utunk örök, rövid a megálló / Hiszel a varázslatban?	25

Deschamps – Wolkenstein

Győrei Zsolt, Jeney Zoltán – Eustache Deschamps és Oswald von Wolkenstein összeválogatott versei	31
Eustache Deschamps – Oswald von Wolkenstein – Versek.....	33

Biopoétika

Balogh Gergő – Medvetánc	49
Mezei Gábor – Látás és biopoétika Pilinszky <i>Kráter</i> című kötetében	62
Mészáros Márton – Csipkéből tekert gúzs: Ars erotica	70

Újholdasok

Vincze Richárd – Pilinszky János <i>Vesztőhely télen</i> című verséről	83
Ujvárosi Emese – Réz Pál és a Khariszok	99

A Whale of A Bad Time

Salamon Júlia – A Better Time, They Say	111
O. Réti Zsófia – A felnőtté vált Kacsamesék-nemzedékről	115



Marno János

Magzattorzó

Haninak

Nem szokásom a padlón ülve pucéran süttetni a fejemet s az egymásba gyűrt hasamat és mellkasomat a délelőtti nappal, míg hátamat a kitört lábú, sárgászöld fényű fotel hátának támasztva ügyelek a konstrukció stabilitására. Ki tudja, hátha az életem múlik rajta. Azt nem állítom, hogy kényelmesen ülök, ám azt igen, hogy a kényelmetlenségérzésem belülről jöhet csak, nem a konstrukcióban a hiba, bár magamat sem érdemes hibáztatnom, hiszen ki vagyok én? A kényelmetlenség forrása, vagy inkább az elszenvedője? Mondom, a nap összesüti mellkasomat a beléje gyűrt kissé puffadt hasammal, mivel a térdem is felhúzza a helyszűke miatt, érdemes arra is figyelnem, hogy minél több felületen hasson a nap tűzereje, hogy büszke legyen majd a lányom az apjára, mikor meglát a lakása küszöbén a csomaggal a hónom alatt. A csomag ritka ajándékot tartalmaz, rácáfolva az igénytelen-barna csomagolópapír sugalmazására; lányom hajnalban érkezett az Adriáról, Triesztből, egész pontosan, és hiába a makulátlan rendű és tisztaságú, világos nappalija és hálósobája, utál itthon lenni, idegenkedik ettől az országtól. Nekem sem tud örülni ezért. Mi ez az íz nálad? kérdezi mosolytalanul fintorogva, amire hirtelenében nem tudok mit felelni, kiment a fejemből, mi van benne, csak úgy kiment a fejemből, amiről azt hittem, megvan benne,

nem veszhett oda, itt van a hónom alatt,
és nem tudom, micsoda. Csomag. Lányom megszán
végre, betessékel a nappalijába, leültet
a habtisza huzatú kanapéjára, s nekilát
kicsomagolni csúf-barna papírjából
az ajándéktárgyat. Én nem kíváncsiskodom,
báméskodom ki a fényesre pucolt ablakon,
ám a hasam és a gyomrom még mindig a mell-
kasomat nyomja. Hátam, érzem, fehér, mint a fal.
De apa! hallom meg a lányom hangját, édesapa!
ezt még nem szabadott volna! Mit miért nem?
nézek oda, és nem értem, mi vele a baj. Egy
öregember csecsemőpózban zanzásodott
figuráját látom, ismerős is valahonnan,
a vonásait alig látom, elmosódottak.
Apa, szól szelíden a lányom, ez még nem égett ki,
még lágy a koponyacsontja, még nem vagy egészen
kész benne. Hogy ez nem fordult meg eddig
a fejemben! kapok magamban a fejemhez,
hogy magamat hoztam volna ebben a ronda
magzatpózban elaszódott, összetöpörödött
agyagságomban, és még csak a teljes ki-
égetésemről sem gondoskodtam! És két
ujjammal megérintem a koponyámat, igen,
ő azonnal rátapintott a hibára, ennek
a hibának tudom be, hogy az arcvonásaim is
idegenszerűek kissé, távolkeletibbek,
ami viszont a lányomat nem téveszthette meg,
éles szeme, mint a penge Buñuel és Dalí
hírheft szem-metsző jelenetében, rám ismert
rögtön az elfelhősödött tekintetű
figurában. Ám épp ez ébresztette benne
az ellenszenvet is irántam. Az émelyítő
befejezetlenségem. Mint amikor holdtöltén
túl vagyunk már, szabad szemmel azonban még
mindig kereknek látszik a világa, földünk még
nem látott neki, hogy a napot úgy isten-
igazán elfalja tőle.

Áfra János

Egy rovar lábai

Miután itt hagytad a házat,
és sikerült konténerbe hordani
a hátsó kertbe halmozott szemetes-
zsákokat, lerombolva az addig
békésen szaporodó csótányok lakhelyét,
saját útra keltek a régi bútorok is,
csak ez az asztal maradt meg a nappaliban
hol ebbe, hol abba a sarokba tolvá.

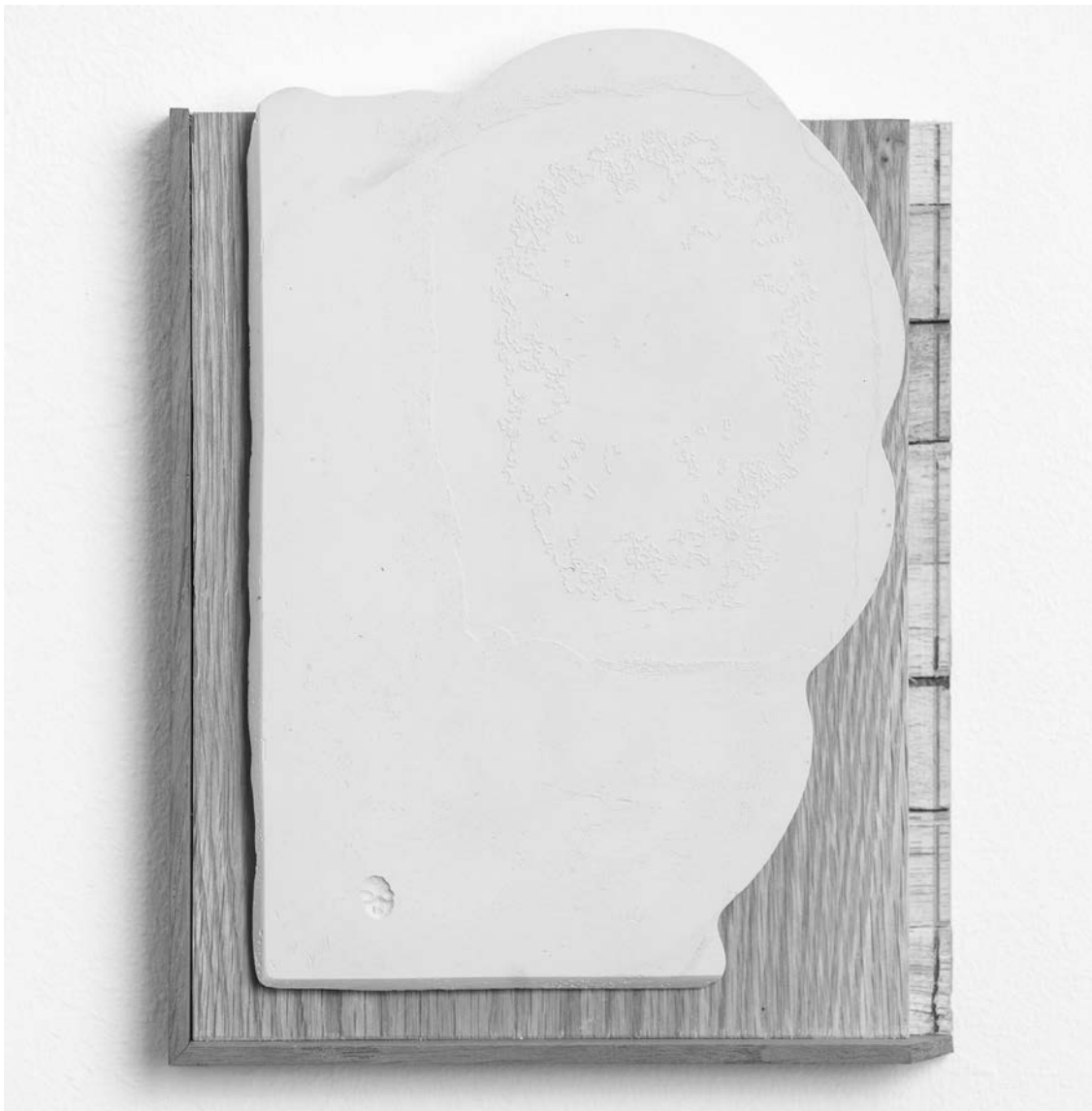
Hogy volt idő, amikor
itt ettünk együtt, ennél
a már örökké terítetlen,
székektől elhagyott asztalnál,
most csak képzelni lehet,
összehegeszteni érzetektől
a sosem volt helyzeteket.

Hinni, ahogy ünneplés után
érezem szoros ölelésed,
ahogy a palacsinta kihűl,
a tejberizs keményre dermed,
ahogy a híres falusi almás pite
teteje szétreped, de azt,
hogy még apám is volt egyszer,
már tényleg nem lehet.

Ha antidepresszáns lennék,
anyám, nekem adhatnád
a boldogtalanságod evés után,
visszamenőleg is meggyógyítanám,
de te úgysem nyelnél le soha,
hát keserűn oldódnék fel szádban,
mielőtt száraz torokkal

rendeset köphetnél erre
a már haszontalanná vált,
égetésre szánt, fehér asztalra,
aminek a lábánál szörnyet
halt egy eltévedt csótány,
mert tönkretettem otthonát.

Voltaképp ez lenne a világ,
abból gazdálkodunk, amit odatettek,
és azt is szétszórja a sokaság.



Lengyel Zoltán

A Don mentén, Voronyezs közelében

Gyűjtsátok meg őket, mondta a herceg, és a parancsára váró három lovas kozák a kiszáradt ágakból és gallyakból álló máglyák széléhez tartották lángoló kénes fáklyáikat. A száraz fa gyorsan nagy lángra kapott, és a máglyákon fekvő fertőzött és összeaszott holttesteket még a napfölkelte előtt elemésztette, később, a tűz.

Gyűlöllek benneteket, kezdte beszédét a herceg a máglyák körül kozákokból, tatárokból, cserkeszekből, valamint általa fölszabadított jobbágyokból és cselédekből összegyűlt rongyos, de igen számos csapatának. Úgy gyűltek oda a tűz és szavai köré, mint az éjjeli lepkék.

Gyűlöllek benneteket, mert a gyűlölet jó nekünk. Ez éltet bennünket, éltet bennünket, mint a láng, amelyik most emészti el ezeket a fertőzött testeket, és ez a láng éltet tovább bennünket, még élőket.

Gyűlöljetek engem. Én herceg vagyok, a hatalmasok egyike.

Hiába osztottam szét mindenemet köztetek, ez ne állja útját gyűlöleteteknek.

Ne szegje kedveteket.

Gyűlöljetek engem.

Itt állok előttetek, és az éltető lángok előtt, sebezhetően, pőrén, mint gyűlöletetek tárgya.

Ebből a gyűlöletből, ebből a lángból csiholjuk szent forradalmunk tüzét.

Szent forradalmunkét a cárok ellen, a földesurak ellen,

a hivatalnokok ellen, szent forradalmunk tüzét, melyben majd elevenen égnek el.

És elégünk mi is mindannyian a boldogtalanság tüzeiben.

Boldogtalanok a szegények, mert nem övük a mennyek országa.

Boldogtalanok, akik éheznek és szomjúhozják az igazságot,

mert soha nem jön el vigasztalásuk.

Boldogtalanok azok, akiket bilincsbe vernek, és rabszolgaként tartanak Szibériában,

mert egy másik ostoba vallást követnek, nem azt, amit a cár atyuska előírt nekik.

Ezerszer boldogtalanok az anyák, akik fújt fogannak méhükben, mert ez nem az ő idejük.

Nincs olyan fiú, akiben reménykedhetnek. Mindannyian apjuk fiai.

Az apák törvényének ezennel vége.

Nem azért jöttem, hogy beteljesítsem a törvényt,

az apák törvényét, hanem azért, hogy eltöröljem.

Jegyizzétek meg: nincs remény. Nincs remény.



*Boldogtalanok a szomorúak, mert még inkább megszorítottatnak.
El kell jutnunk a siralomvölgy mélyére.
Ne leljetek vigaszt semmiben, csak pillanatnyi megnyugvást a rombolásban.
Bizony mondom nektek: ne reménykedjétek, mert a remény gyengévé tesz benneteket.
Gyűlöld felebarátodat, mint tenmagadat. Gyűlöljétek ellenségeiteket.*

A herceg szünetet tartott, hatalmas bajsza tekergőzött fölső ajka felett, a nép pedig megbűvölt kígyóként tekeredett szavai köré.

Megint rájött a hoppáré, sziszegte oda Kozlov a mellette álló parasztnak, de az is csak állt megbabonázva, oda se figyelt Kozlov szavaira.

Nemsokára elmúlik a delej, és kezes lesz újra, mint a bárány. A tűz látványa hozza ki ezt belőle, nem tud neki ellenállni. A kén az agyára megy. De a nép ezt is szereti, látod, mondta még Kozlov, és hegyeset köpött a földre.

Ugyanígy éljeneznek majd, amikor az evangéliumok tanítását hirdeti. Minden mindegy. A népnek minden mindegy. Idáig jutottunk szép Oroszországunkban. Mentsük, ami menthető, dűnnyögte Kozlov, mintegy magának, mert a mellette álló paraszt a füle botját sem mozdította szavaira.

A herceg szemében tükröződött a máglyák tüze, folytatta beszédét, a körébe gyűlt nép, amint belélegezte a füstöt és megérezte az égő hús szagát, úgy érezte, valami önmagánál nagyobb részese lett. Távolabb a csendes folyó egy fatörzset úsztatott lassan lefelé. Már zöldbe borultak a part menti fűzek.

A nagyherceg összerezsent Carszkoje Szelóban.

Gyukics Gábor

Az armadilló evolúciója

Csónakodhoz rajzszőgezem árnyékomat
mozdulatlanság tapad nyelvem alá
szememben az elmúlt napok történései
nyelvem hegyéről a levegőbe suhannak
hangom elrejtőzik a szélben

pihenésre van szüksége a szónak
látomás szivárog át az ajtó résein
a küszöböt felszakítva
félretaszított szemgolyóimat
nyállal tisztítva helyezem vissza üregeikbe

hajad verseskötetből kitépett lapok
várákozássá puhult az idő
bőröm könyvborító
körmöm ékezet minden elfelejtett betűn

az égbolt elnyelte a szemnek láthatót

pár mintát hagyott csak érzékszerveinknek

kitisztítom fülemből az elviselhetetlen hangokat
ínyemre ragadt a zaj szennye
ujjaim csitítják fogam csikorgását
vonósok koncerteznek
tenyerem álmában
hangom lehelete nem éri utol
a hegedű húrjáról elpattant
kéményen kisikló dallamod
hiába hántasz le magadról minden réteget
bőröd, színe bár változik,
ugyanaz marad

a boncmester álma

testem halott rákollójával
piszkálom ki álmaim szövetét jövőm lapjaiból
vállam a szél árnyékának támasztom
fuvallatok fújják vissza a számba minden mondatom
gondolataim nem uralják a ködöt
párhuzamosok lázadoznak
lélegzetem töltésének alján
az erdő fái önmagukba roskadnak
a mezők élei láthatatlan lények
égbe vezető ösvényeivé változnak
idő-taposta göröngyeik felett keresik
izzadságom puhította hangjukat
hajukkal tisztítják fogam réseit
arcélemmel szabdalják húsomat
vállamnak támasztott
csontlétrán kúsznak a magasba
megmaradt testrészeimmal
szelídítik a lent maradtakat
hidegem irányíthatatlan



Acsai Roland

Rondel/27

Az őszi

Az őszi füstnek illata
már az ajtón kilépve megcsap,
mintha többszáz év, vagy csak egy nap,
és lenne az idő maga.

Falevelek lehullt hava
a járdán, és újra gyerek vagy.
Már az ajtón kilépve megcsap
az őszi füstnek illata.

Hová tűnt a régi szoba,
amelyikben többé sosem laksz?
Tél jön, a múlt virága elfagy,
mintha nem lett volna soha.

Az őszi füstnek illata.

Rondel/41

A földön (Rózsaablak)

A földön minden rózsza szent,
mióta minden rózsza ablak.
Ha még nem látod ezt, te vak vagy.
Azóta minden mást jelent.

A virágpor, mint a cement,
ami mindent összetapaszthat.
Mióta minden rózsza ablak,
a földön minden rózsza szent.

A múlt időt meg a jelent,
aki beszél és aki hallgat,
ami dér lesz és ami harmat,
a tagadást és az igent.

A földön minden rózsza szent.

Reke Balázs

A kaszakó

A fiú egy palackból vizet locsolt a kaszaköre, majd gyakorlott mozdulatokkal pengeélesre fente a kaszát. Tizennégy éves múlt, az utolsó hónapokat taposta az általános iskolában. Hatéves öccse mellette kapirgált, a nagy, nehéz villával halmokba pakolta az összevágott füvet.

Apjuk hat hónapja halt meg, az orvos azt mondta nekik, hogy stroke volt. Ők ugyanúgy nem értették, ahogy anyjuk. A labilis idegzetű nő nem is tudta feldolgozni, s miután néhány hónapot a pszichiátrián töltött, leszálékolták. A fiúk nem is számíthattak rá semmiben, tulajdonképpen ők látták el a nőt, aki többnyire a sötét szobában üldögélt és magában motyogott. A gyerekek, hogy egy kevés pénzt szerezzenek, magukhoz vették a tanyáról apjuk régi kaszáját, és elindultak a módos kertvárosba, hogy az árkokat, köztereket takarítsák. A levágott szénát hazavitték az állatoknak.

Az idősebbik fiúnak az apja volt az istene. Sok mindent tanítanak az iskolában, de azt nem, hogy mit csinálj, ha elveszted az apádat, az istenedet. A fiú nem is tudott mit kezdeni ezzel, egy héttel apja halála után félig őszben ébredt. Hogy kihúzzák a hónapot, másnap koraősz tincseit vakargatva kiszámolta, hogy mit hogyan kellene intézni. Innen egyenes út vezetett a kaszához.

Ez jutott az eszébe, miközben ujjával végigszántott az eszköz pengéjén. Mint a borotva, tökéletes volt, a fémtiszta élen apró rovátkák. A zsebébe csúsztatta a kaszakövet, és elkezdte vágni a jó méter magasságú gyomot. Kévényi halmokban dőltek össze a szálak, öccse nem is nagyon győzte pakolni. Csorgott róluk a veríték, s a kisfiú már most úgy ráncolta papírvékony bőrét a homlokán, akár egy aggastyán.

Lassan kezdett alkonyodni, az első szürke felhőcsomók magukba kebelezték az utolsó napsugarakat. A kisfiú megtörölte homlokát a pólója ujjával.

– Mindjárt sötét lesz – mondta bátyjának.

– Igen – felelte a fiú. – Jobb, ha csipkedjük magunkat, vagy itt alszunk.

– Ha végzünk, megkapjuk a pénzt?

– Igen.

– Mennyit?

– Tízezret ígértek.

– Ú, az nagyon sok – lelkendezett a kisfiú.

– Az bizony! – helyeselt bátyja. – Tudod, mit szokott mondani apuka? „Amíg Isten velünk van, kölyök, nem lesz semmi baj.”

Dolgoztak tovább.

– Remélem, sötét előtt már otthon leszünk – mondta megállva a kisfiú.

– Mit érdekel annyira a sötét? Félsz?

– Á, nem. Csak mesélték az iskolában a többiek, hogy ott lakik az ördög, ahol a fényt az égen elnyeli a sötétség, és én nem akarok ott lenni, amikor sötét lesz.

- Csak úgy mondják, hogy ijesztgessenek – morogta a fiú, mert lassan haladtak.
 - Akkor nincs menny és pokol?
 - Menny biztos van – felelte diplomatikusan öccsének.
 - Apuka ott van?
 - Igen – mondta a fiú, s egy pillanatra a kaszára támaszkodott, halálosan fáradt volt.
 - Anyuka is oda kerül?
 - Ő sokáig él még, ne is gondolj ilyenre!
 - Én is oda kerülök?
 - Hagyd már ezt! Inkább dolgozz, mindjárt megvagyunk, felvesszük a pénzt, és irány haza. Éhes vagyok, mint egy farkas.
 - Én is – mondta a kisfiú.
 - Megsütjük a maradék szalonnát, kint tűzön, csöpögtetünk kenyérre. Azt szereted nagyon, ugye?
 - Igen – lelkesedett a kisfiú.
- Már szürkén szitált az alkony, mire készen lettek az árokpartokkal a házak előtt. Becsengettek a megbeszélthelyre, s megkapták a pénzt. A fiú zsebre rakta a bankjegyet, s nekifeszült a nagy, púposra rakott szalmáskordénak. A kicsi vállaira vetette a kaszát és a villát, s bátyja mellett baktatott az úton, néha-néha azért hátrapillantva az egyre sötétedő tájra.
- Bevonszolták a tanyaudvarra a kordét, s leültek a verandára, hogy kifújják magukat. Kellemes, sötétkék tavasz végi este volt, a tücskök ütemesen húzták a mezőn, az akácerdő szélén, egy csontszáraz fán macskabagoly üldögélt, s mikor kedve tartotta, kuvikolt egyet. Bentről kihallatszott a tévé hangja, és a képek kékesen verődtek a porlepte ablakokra.
- Ezt nem hiszem el! – csattant fel a fiú. – Otthagytam a kaszakövet.
 - Nincs másik?
 - Nincs.
 - Hajnalban visszamegyek, csak nem veszi el senki – sóhajtott.
 - Remélem – mondta a kisfiú.
 - Ne aggódj, amíg Isten velünk van, kölyök, nem lesz semmi baj.

Horváth Florencia

Ami marad

Látod, minden esete hozzád beszélek, ezt soha nem gondoltam volna. Nem választ el minket sok minden, csak külön töltött éveink és ez a teljesen ellentétes tükörkép. Bár a reggeleimben, a fészülködéseimben láthatnálak legalább, hiszen minden egyezésünk itt lakik bennem, valamiért mégsem találom.

Talán megkeresni lenne dolgom, helyette feladatokkal halmozom el napjaim és kipárnázott, máskor szalmával bélelt éjszakákkal, hogy valamivel mégiscsak elfoglaljam magam. Nem tudom, meddig kell még így, valószínűleg sokáig. Tudod, azt hittem könnyebb lesz, ha kinyitom az ablakokat és láttatni engedem, ami idebent történik, mégsem érzem könnyebbnek a talajt, mégsem mondja senki, értené, miről beszélek, persze próbálkozni lehet, mindig lehet, de mondd, meddig érdemes.

Nézd, ilyen az, amikor egy ember két testben folytatja tovább, és az egyik soha többé nem látszik. Igaz, hogy a föld van hozzád közel, mégis egy ideje víz alá képzellek, ott naponta meg tudlak érinteni. Része vagy, sarjadása, én próbálom elhinni, hogy én is a tiéd. Látod, végül ez maradt, versek rólad és versek rólam idegeneknek.

Ősz óta nem nő

Derékig érő hajamat tavaly ősszel levágtam,
a praktikusságon túl bennem volt a szabadulási szándék.
Álltam a rászáradt vízcseppektől foltos fürdőszobatükör
előtt és néztem magamat. Arcvonásaimból senki sem bukott
elő, szememben, számban, orromban nem volt családregegy.
Fogtam a nagyollót és vállig érőre nyírbáltam tincseim.
Először megijedtem, amikor hirtelen túl sok fogyott, aztán
rájöttem, nem nehéz megválni tőlük. Persze télre jobb lett
volna a hosszú, kevésbé fázzam, de ki lehetett bírni így is.
Az ismerősök csak azt jegyezték meg, valami megváltozott
rajtam, a közeli barátok rácsodálkoztak. Másnap felolvasóestre
mentem, állatokról beszéltem a versben, azt kérték, pedig
legszívesebben valami olyat mondatm volna, amiből rájönnek,
aznap van a tizedik évforduló. Utóbbi felében növesztettem,
öt év alatt csak igazító vágások érték, mígnem egy este a fehér
mosdókagylót megfestették a barna szálak. Vízengedtem
rájuk, hogy a lefolyónál összeragadjanak, így könnyebb volt
kidobni őket. Mindig a hajamat tartottam legszebbnek magamon
és mindig ezt tartották a legszebbnek mások, nyárra szinte
kiszőkült, majdnem olyan világosra, mint a tiéd volt a kezelése
előtt. Egy év telt el a vágás óta, egy éve nem nő a hajam,
anyám. Talán így siratom el a te kihullott szálaid, amiket
kétévnyi terápia alatt elvesztettél.

*A szerző a művek megírásának idején a Petőfi Irodalmi Múzeum Móricz-
ösztöndijában részesült.*

Szeles Judit

Még a nőket is...

Még a nőket is a férfiak írják.
A kockaépületben.
Parókában, kitömött melltartóban.
Álnéven.
Szanaszét hagyott kéziratokban.
Heti négyszázban is.
Kurzusokon követik őket.
Kánonokba vezetik be.
Este azonban ugyanúgy
lemossák a körömlakkot,
mint te meg én.

Hogy a rúzst...

T. Annának

Hogy a rúzst tetű levéből készítik,
gyerekkoromban tudtam meg.
Anyukám fiatal korában elhamvadt
gyufaszállal feketítette be a szemét.
Nekem az arcfestés úgy fáj,
de nem csak a tetvek miatt irtózom.

Néha kukac van a tequilában is.
Vagy pocegér a kásán – apám kásáján.
Az inasiskolában tíz deka kenyér volt a fejadag.
Nagyanyámat majdnem összenyomta

a mozdony Mátészalkán, mint egy kukacot.
A mozdonyt saját fia vezette.

A csempe hideg volt és fehér,
rajta egy csepp vér villogott,
mint a szemafor, ha jön a vonat.
Az a vér – elkenődött rúzs –
az utolsó emlékem rólad,
meg nem született családtag,
kis féreg, kukac vagy bíbortetű.

Hogy irtózom tőled!



Kimberly Blaeser

A pozícióról (rokoni)

Mindannyiunknak ugyanolyan kis csontok vannak a lábunkban.
huszonhat, vicces nevű, mint például a sajkacsont.
Együtt valami erőset alkotnak...
a lábfejünk íve egy piramis, ami megtart minket.
Az eltört csontot nem gipszelik.
Szalaggal rögzítünk egy ujjpercet a szomszédjához támasztéknak.
(Más dolog is, mondjuk a bánat is így működik,
gyógyulást találunk a támaszban, a közelségben.)
A lábunkban van a testünk összes csontjának egynegyede.
Talán a közösségeknek, a barátság elfeledett építészetének
jobban kellene tisztelnie lábainkat
és a föld összes apró, de áldott fogaskerekét.

Alaszkai versek, amiket nem írtál meg

Élj úgy, mint dobpergés a bőröd alatt
suttogva karcognak a hang túloldalán.
Mi a metrum, ha nem egy másik szó az emlékezetre?

*Kék fényben vízre hajló karibu,
a hegycsúcsok valóságatlansága hajnalban,
elhullasztott agancsokkal teleszórt végtelen tundra*

mind az örökkévalóság recés és csontos pillantásai.

Nézzük, ahogy a napok nekiütköznek a napnak az alaszakai égbolton,
a zsebünkben nincsenek mérhető szavak:
milyen sokatmondó ez az átfedés
a páratlansággal szemben.

A kés, amit apámtól nyolcéves koromban kaptam

Egy hüvelykkel hosszabb, mint a gyűrűsujjam,
nem egy Fieldmaster márkájú multifunkciós csoda,
sima egypengéjű Case Slimline Trapper zsebkés,
a bátyám tanítja majd meg,
hogyműködtessem hüvelykujjal
– nyit, zár, nyit, zár, újra nyit, addig,
amíg gyorsan és simán ki nem tudom csúsztatni,
amíg irányítani nem tudom,
és a csuklóm finom mozdulatával
el nem tudom dobni és elsüllyeszteni
az édes nyári fehér földi agyagba
minden próbálkozásakor.
Tisztelni, tisztára törölni a farmergatyámon.
A kés, amit apámtól nyolcéves koromban kaptam.
Olyan a dolgokról suttogott, amiket hangosan nem mondott ki.
Kicsi, éles, gyöngyház nyelű szépség.
Bármelyik férfi pengéjének munkáját elvégzi.

Hogyan egyensúlyoz a szerelem minden szakadék szélén

Hogyan állt a lány egy reggel a ruhaszárítókötélnél,
dúdolt, dala harmatillatú fűvel lett tele,
a fa ruhacsipeszeket kicserepesedett ajkaival tartotta.
Hogyan emelte, majd rázta ki a lila lepedőket,
meglengette őket, hangos reccsenéssel csapkodta a levegőt,
furcsa, hogy egyszer sem riadt meg ettől a hangtól.

A fiú az ágy szélén ült, beesett vállakkal,
meggörnyedve az ökölként lendített szavak súlya alatt.
Ráncos karjai szinte oly fehérek, mint a trikója,
hatalmas, bütykös kezei, mint csendes madarak az ölében.
Ahogy megnyílnak és megemelnek – a sikertelen gesztus repülése,
a körbejáró, ismétlődő kérdés, a dallam kórusa.

Napokig méricskéltem szándékaikat, a vért, az elküldött leveleket;
ahogy felváltva szerettem mindkettőjüket – jobban, mint ők a másikat.

Gyukics Gábor fordítása

Gordon Henry

Havazott a síremlékeken

Havazott a síremlékeken.
A halott apám neve élő anyám neve mellett.
Egészen bementél a temető mélyére,
oda, ahol oly sok hazugság veszett el a télben
a megnevezettekről és névtelenekről.
Havazott a síremlékeken.
A látóhatárt testeket takaró felhők
borították.
Néhányan közülünk a kocsiban maradtak.
Mi bejöttünk.
Páran az indulás napfényes tükörképének
utolsó gesztusává váltak
az autóüveg mögött,
a hőség fújja vissza az érzést arcunkba.
Havazott a síremlékeken.
Még a leállított motor melegében is
el kell felejtenünk, hogyan érkeztünk meg erre a helyre,
és hogyan távozunk innen.
Az emlékezés felvonulása.
Elmélyülés a búcsúzenében.
A régi dalok hangjai
megtörnek az elmúlásban.
Miközben autónk visszafordul velünk
a sűrű országútra

Döglött GPS

Hideg, fehér holdon lógó
fák és árnyak.
A húgodról beszéltél, anyám,
vagy a bátyádról,

akiról semmit nem tudunk, amióta
visszatértél a vasajtós sárgaházból
az álmok ásatásának iskolájából,

mint azok az érinthetetlen hangok,
abban a darabban, amit az
íratlan kódok színházában játszanak,
minden gesztus és agónia elveszett
az elveszett félelemben,

ami a tárolók közötti mozgás
folyamatos érzékelésével
lett helyettesítve,
autóinkat elhunyt rokonainkról nevezzük el,
akiket idegen nevek és számok
vesznek körül,
nem rendszámok,
nem sorsszámok.

Azután a kocsi fényszórója
megvilágít egy prérifarkast
a földúton.

Azután megint magunk vagyunk,
és azon tűnődünk
hol lehetünk.

Mily hamar

A történet egy esőzésből indul
az össze barnuló mezőn sétáló
lánytestvér felé. Amikor a lány megérkezik,
eljön a tél, így az öregember
felkel székéből, magához vesz
gyufát, pipát, szerszámot,
és kísétál, hogy újrakezdje.

A szobrok napról napra nőnek,
jégbe fagyott madarak, élethű

sasok, a tánc pillanatában
még embernek ábrázolt medve.
Minden télen faragja a jeget,
farag hajnalban,
farag alkonyatkor.

Miután lánytestvére megérkezik,
végigsétál az össze barnuló mezőn,
kinéz a keleti ablakon, vár,
tavasszal kimegy hozzá,
megkocogtatja vállát,
és rámutat a lába alatt
elterülő víztócsákra.

Távozás: Fehéragyag katona

Minden suttogás a titkok
és a bizalom távozásával
kezdődik és végződik
a kőoszlopos bejáratú,
kerítés nélküli temetőben.
Itt vagyunk, mint a háború vénjei,
akik szekrényben tárolt
fegyverekből tüzelnek.
A legjobb történeteket az álmok hozzák létre
a bátorságról és a vadászatról.
Ekkor már a levegőben van minden beszámoló.
Visszatérve a villanásból és a füstből
vendégségbe a csendes rokonokhoz,
ami erőt ad nekik, hogy ők is hazatérhessenek.
Ami téged illet, egy sírkő viseli neved,
hagyd nyugodni.

Gyukics Gábor fordítása

Dean Young

Bevezetés a romanticizmusba

Aztán rájöttem, hogy nem kötöttem ki jól a csónakot.
Aztán rájöttem, hogy egy barátom hazudott.
Aztán rájöttem, hogy a kutyám elment,
bárhogy is szolongattam az esőben.
Változott minden.
Aztán rájöttem, hogy a hotel svédasztalánál
reggelizni gyülekező fogszabályzó orvosoknak álcázott
idegenek vesznek körül.
Aztán olyan dolgok életébe láttam bele,
amelyeket a rendszer csak azért akar reprodukálni,
hogy azzal megteremtse saját reprodukciójának körülményeit.
Ha választanom kellene az árnyékok
és az illatok között, az árnyékokat választanám.
Ők jobb táncosok.
Ők mindig énekelve olvassák távirataik.
Az ő ősi isteneik nem halnak meg.
Aztán rájöttem, hogy éppen jelentéktelensége okán
üdvözítő leheleteink zöldes gubanca.
Igen, hogyne.
Aztán rájöttem, ha el is lesed a mechanizmusát,
a trükk még mindig lenyűgöz.
Aztán Texasban eszméltem
és rájöttem, a rockabillynek sohasem lesz vége.
Aztán rájöttem, hogy leszedáltak.
Mindannyian a semmit hajszoztuk,
nem volt más választás, mint fokozni a tempót.
Kikötözve, peckelt szájjal eszméltem.
Becsövezve, valami habba ágyazva eszméltem.
Ez is olyan, ahogyan hamu úszik a vízben.
És ezalatt az az oldalsó ajtó mindvégig nyitva volt.
Aztán rájöttem, az ismétlés lehetne zárlat.
Aztán rájöttem, az ismétlés lehetne zárlat.

A szokásos

Habár felcsavaroztam egy Térítők kíméljenek táblát a bejárathoz, mégis itt nyomulnak a rövid ujjú fehér ingek, hogy a világ végéről meséljenek. Szeretem a világ végét, de még csak azzal sem fáradnak, hogy a föld alól kitörő, az atomtesztektől mutálódott óriáslárvákkal ijesztgessenek. Egy egyszerű genetikai elváltozás szupererőkkel ruház fel mindannyiunkat, és már érzem is, ahogy kinyújtózom és lebegek, míg az egyik egy gyűszűre szállva elvitorlázik saját tekintetében, a másik csak ingerülten néz. Nem akarják megnézni a filmet, amiben az először találkozó pár árnyai rögtön smárolni kezdenek. Nem kérnek egy lötytyintésnyi savanyúuborka-levet a Bloody Maryjükbe, amit szintén nem kérnek, és a macskám, az inkarnálódott ördög, kiakasztja őket, ahogy játékegerét belezi épp. Rendben, mondom, látják ott kint a vadul növő bambuszt? Vágjuk ki mind, és készítsünk tutajt. Hozom a machetéket.

Egy másik ősmajom

Át akartam kelni a hídon
de azt mondtad előbb meg kell találnunk a majmot.
Egy hirdetőtáblát szinte elnyelt a kőd
mit reklámozott?
miközben az óceán kigurította magát
és te sem láttad hogy mi van ráírva
de a majom kijött a fák közül
és megfogta a kezem
mintha barátok volnánk mióta
a lélek végre megmutatta magát

és vérzett a szája
7 szemének felében halálos X-ek.
A majom keze puha volt
de nem nyirkos mint egy sírgödörből kinyúló kéz
nem hideg mint jégre hullt eső.
Nem macskatetem volt a veranda alatt
amit ki kellett húznod anyád egy dolcsit adott érte
és amikor megfogtad a farkát lecsusszant a bundája.
Nem gumikéz volt a párnád alatt
amit barátod rakott oda akinél Chicagóban laktál
és nem is ugyanaz a gumikéz amit te tettél a hűtőjébe
elindítva ezt az egész ügyet a gumikézzel.
Nem emlék volt
és nem is arcméretű pókháló
az arcodon.
És nem egy meggyilkolt zongorista levágott keze
amely ott araszol a késő esti filmben
amit azért nézel mert nem tudsz aludni
saját horrorfilmedtől reszketve
csakhogy nem a kórház vagy a labor ijeszt
hanem egy villámmal tűzdelt felhő
egymásnak ütköző egymástól menekülő molekulák
és az egész a fejedben van
ami azt illeti egyetlen gombolyagnyi agyszövet vagy
egy tartálynyi kék folyadékban bugyborékolysz
egy idegen bolygón amin
mitokondriális óriásalgák uralkodnak
és az ő szolgavízeseik.

Utunk örök, rövid a megálló

A mérgekkel patakozó és az ellenszerekkel hömpölygő
városba egyetlen majommal
érkeztem, és most nézz meg.
Ne a külső énem, melyen ez az ing lóg,
s béklyóit feszegeti, hanem a belső énem,
ahol egy majom szokott szomorú alföldi

dalokat énekelni egy titokzatos kulisszajegyőről,
mellyel megnézhattuk, ahogy a bábokat
mázolják. Rikító tollazatú madarak
kakasülöztek árnyékomon, mintha személyes
fejdíszem lettek volna. Persze hajléktalan, persze
kiéhezett, vasra vert. A számos dolog közé,
miket nem láttam éjfélkor, ne számold azt,
ahogyan a lélek elmenekül a kifosztott testből,
vagy ahogy tíz körömmel kapaszkodik. Csupán
el akartam képedni, ezért volt, hogy
áprilisi hófúvásban kerestem szirmozó
virágot, még ha ehhez saját tenyerembe
kellett is belenézni. Azt gondolod, a halálról
beszélek? Azt gondolod, olyan egyszerű,
hogy egy darabodat elmossa az ár,
és valami mást raknak a helyére, nem is tudom
már, melyik melyik, csak amennyire a szél tudja
hogy jön vagy megy. Néha annyira
belefeledkezem a géz leszedésébe,
hogy eltűnődöm, valódi volt-e a majmom egyáltalán,
ahogy ő kétségkívül énrajtam tűnődik.

Hiszel a varázslatban?

Hogy ne hinnék?

Láttam, ahogy egy férfi odament egy zongorához,
és mindketten túléltek.

Elhárítottam a megsemmisülést.

Láttam, hogy a poháron a rúzs nem töri szét a bort.

Láttam pocsolyák szivárványát.

Ismertek már fel kóborkutyák.

Azt hiszem, a valóság megközelítőleg 65%-a feltételes mód.

Minden folyó tiszta ég.

A vízesések értelmes lények.

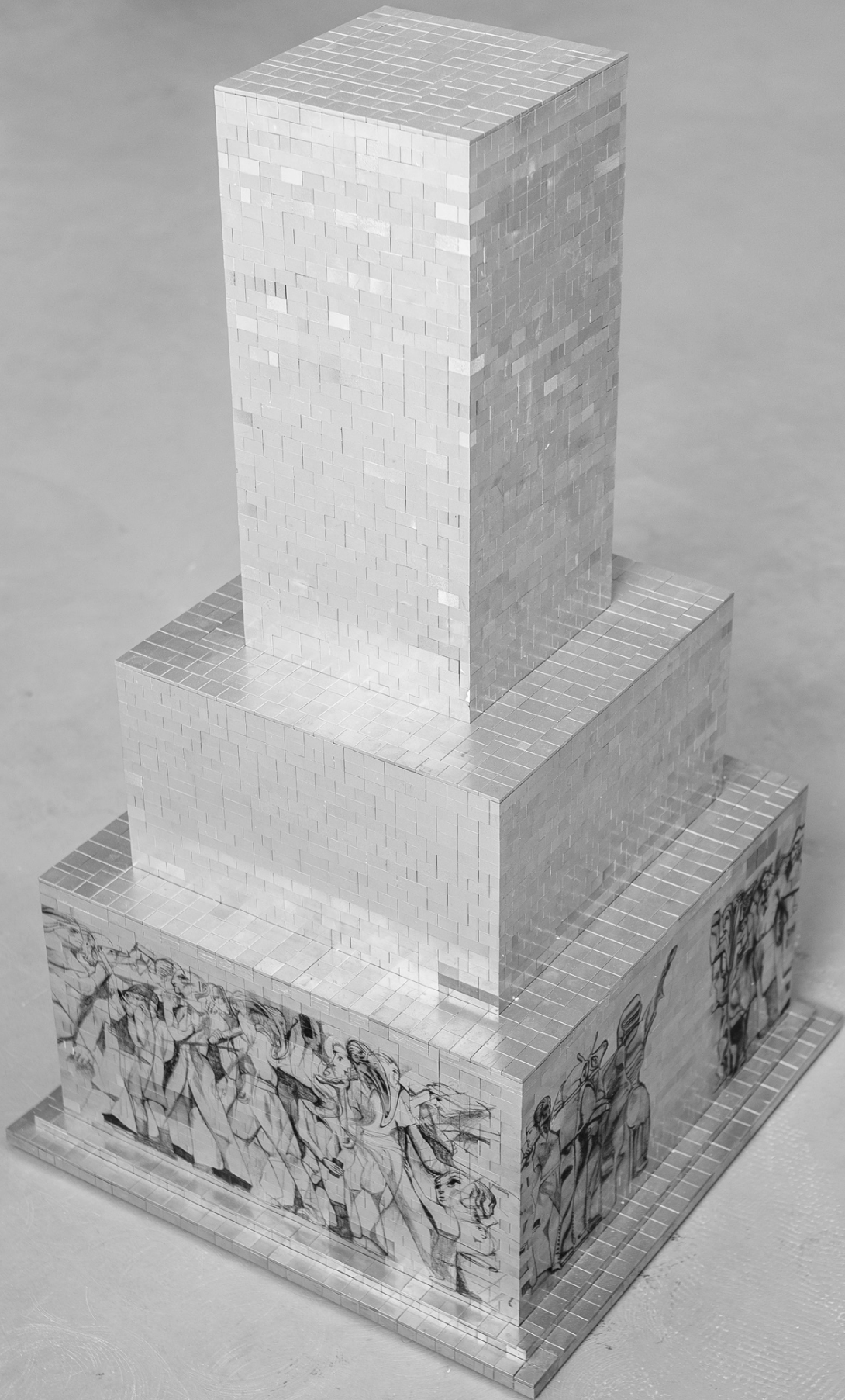
Mindannyian nyálkából leszünk.

Még az alpakák is.

Hiszem, hogy kristályok vesznek minket körül.

Nem csak Alekszandr Vvedenszkijt.
Talán vérhas, talán egy ór golyója csinálta ki.
Mindazonáltal.
Mindenesetre
úgy hiszem, sok királyság maradt még.
A Függetlenségi Nyilatkozatot pennával írták.
Egész életemben egy páratlan gyémánt dobogott mellkasomban,
habár
habár ez már a második szívem.
Mivel az első elromlott,
ennyit bírt.
Darabonként kivágták és elhamvasztották.
Megkérdeztem.
Így fosztottak meg attól, hogy saját szívemet megcsodáljam
egy dunsztos üvegben.
Furcsa, kusza kis kópé.
Apró ravaszka a vadszeder közt.
Tudod, milyen érzés kezekben tartani
egy égő papírdarabot, talán megpróbálni
elolvasni még, ahogy a láng ujjadhoz
közelít, míg végül nincs más a kezében,
mint a fehér csücsökre rápöndörödött hamu,
de a szavak még ott libegnek a levegőben?
Így érzem most magam.

Mohácsi Balázs fordítása



Győrei Zsolt, Jeney Zoltán

Eustache Deschamps és Oswald von Wolkenstein összeválogatott versei

A válogatásban Eustache Deschamps és Oswald von Wolkenstein – egy francia és egy német költő – verseinek fordítását közöljük. Két kortárs a 14–15. század fordulójáról, akik itt most egymással elkeverve, egymásra válaszolva szólalnak meg. Más nyelven író, más környezetben mozgó, más karakterű emberek, mégis számtalan közös vonásuk van: mindketten kapcsolatban álltak királyuk köreivel, sokat utaztak, határozott morális világfelfogással rendelkeztek. Verseik által képet alkotunk a kor európai szellemiségéről, egy változó világ megtapasztalásáról.

Nézzük meg egy kissé közelebből is a két késő középkori verselő életútját. Kezdjük Eustache-sal, aki mind korban, mind az ábécésorrendben megelőzi általunk mellészerkesztett társát. Eustache Morel néven születik 1340 körül, a százéves háború első vereségeit ízlelgető Franciaország szívében, Champagne vidékén, a francia koronázóváros, Reims tőszomszédságában. Nem különösebben előkelő familia sarja, de egyetemi képzésre azért futja a családi vagyonból, vagyis deák lesz belőle, korának értelmiségije, aki egész életében ugyanazokkal az intellektuális gondokkal küzd, mint a mai értelmiség java: kárhóztatja a felsőbb körök harácsoló, páváskodó, minden hájjal megkent, de a kultúrára, művészetekre fittyet hányó populációját, akiktől tulajdonképpen anyagilag függ. Mestere az a Guillaume de Machaut, aki korának francia költőfejedelme, egyszersmind Európa egyik leginnovatívabb zeneszerzője, Chaucer levelezőtársa, a király házipóétája. Ilyen segítséggel könnyűnek tűnik a nagy költői karrier, de Eustache nem érdemtelenül lesz Machaut utódja: több mint 1500 műve, amelyek közt tudományos, elméleti munkák is szerepelnek a tengernyi vers mellett, nemcsak minőségében, de sokszínűségében is egyedi szerzővé teszik. A király bizalmasa, utazó követe, egyszer Magyarországon is megfordul fontos küldetéssel, amelyből üres kézzel és kellemetlen úti élményekkel tér haza.

Oswald von Wolkenstein, aki szintén módosabb családból származott (bizonyítja ezt az örökségül kapott egyharmad hauensteini várkastély), szűk negyven évvel fiatalabb, vagyis bő huszonöt évet töltöttek együtt Eustache-sal ezen a bolygón, habár semmi nem utal arra, hogy találkoztak volna valaha. Mindig valahogy úgy mozogtak, hogy a másik épp másutt legyen – hiszen amíg Eustache Magyarország felé igyekezett, addig Oswald az akkor igen távolinak számító Kelet-Európában (Litvániában, Grúziában, Törökországban, Krétán) utazgatott először egy kóbor lovag apródjaként, később pedig hajósinasként ismerte meg a Fekete-tenger vidékét. De Luxemburgi Zsigmond követeként járt a brit szigeteken és Portugáliában, jelen volt Ceuta ostrománál, zarándokként pedig a



Szentföldre is ellátogatott. Érett fővel nősült, de nagy elánnal egy fészekalja gyermeket nemzett, nem habozott, ha jogosnak vélt jussát erővel kellett megszereznie, vérbő természete neki sok megpróbáltatást, míg nekünk féktelenül szórakoztató verseket hozott.

Költőink a legkülönbébb irodalmi témákba kóstoltak bele: írtak szerelemről, erotikáról, utazásról, öregségről, erkölcsről, bűnökről, halálról, hitről – mindenről, amiről a késő középkor emberei gondolkodtak. Emellett mindkét költő a verselés virtuóza volt. Oswald elképesztő formagazdagsággal, eredeti rímképletekkel, szójátékokkal gyönyörködteti az olvasót, Eustache pedig megmutatja, miképpen lehet egy-egy kötött versszerkezet (ballada, rondó, dal) keretein belül a legnagyobb változatosságot elérni. Sajnálatos közös tulajdonságuk még, hogy a magyar közönség alig ismeri őket, holott mindketten koruk kiemelkedő irodalmi személyiségei voltak, életművük minőségileg és mennyiségileg egyaránt jelentős.

Válogatásunkban a két költőt két fordító szólaltatja meg: Győrei Zsolt Oswald és a német nyelv értője, Jeney Zoltán pedig Eustache kutatója és francia nyelvből fordít. A zárlatban pedig, Eustache híres ekhó-versének tolmácsolására mindketten ringbe szállnak.

E néhány vers egyszermind kedvcsináló a két késő középkori vagabund hamarosan megjelenő iker verseskötetéhez.

Oswald von Wolkenstein

Bűnt vallok s vad indulatot

Bűnt vallok s vad indulatot
Isten helyett nektek, papok.
Szégyenpír fest, nyers, nyílt vagyok,
szemem törlöm szipogva.
Szándékom ímhol, felteszem:
többé sohasem vétkezem!
Mi eddig volt, azt most e szent
helyen gyónom titokban:
én nem hiszek. S így, hittelen
gyakran szidom Isten nevét,
apám-anyám se tisztelem,
bántás telik tőlem elég.

Vonz minden bűn, csak bűn legyen!
Pénzben és vérben fürdetem
kezem böjtkor vagy ünnepen,
s hozzá hamis tanúság ...
Kártyán nyert idegen javak,
bűbáj, hazugság ajzanak,
s égő házakból jajszavak
vádolnak, ez sem újság.
Mohóságom nem hamvad el,
gúnyom ocsmány, mérgem csunya,
nincs más, ki így zabál s vedel,
s ki ily irigy, hűtlen, tunya.

Bűnt pártolok, bűnt kergetek,
a bűn csábít, bűnt hirdetek,
bűnt sóvárgok, bűnt sürgetek,
a jelszavam: gyalázat.

Szegény didergő? Otthagynom!
Haljon, ha éhe, szomja van,
beteg, holt, rab vagy hontalan –
nem fűt részvét, alázat.
Ártatlan vért ontok kivált,
a pór, ha sír, hát megnyuzom,
ismerem a szodómiát,
a bért, mi jár, lealkuszom.

A szent malasztra ocsudás,
Isten törvénye, bölcs tudás,
félelem, irgalom s csudás
szeretet – ócska bliktri.
Papot csúfolok, nászt török,
a szentségekre fütyölök,
s ha szájamba ostyát tömök,
hiszem, hogy ez csak stikli.
Nyomorom nyögve szűkölöm,
s züllök, örök vesztés, tovább,
ki megszeret, mind gyűlölöm,
s bősít az Úr, ki megbocsát.

A látás, hallás bűnbe visz,
gyönyörbe minden illat, íz,
mit meg- s felfogok: egy sem is
hoz gyümölcsöt az Úrnak.
Ki alkotott földet s eget,
lehelt mindenbe életet,
s Wolkensteinbe éneket –
azt várja: térdre hulljak,
s tanítsak mást is itt alant
ismerni magát s Istenét,
mert mindőnk oly bizonytalan,
mint kutyának az estebéd.

S én, Tízparancsolat-szegő,
hét halálos bűnt vétkező,
térdet hajtok az Úr előtt,
és irgalmáért esdek.
Négy egetverő vétkemért,
öt csábító érzékemért
a fényes Szentlélek megért –

papok, nyújtsatok enyhet!
A hét magasztos kegyelem
álljon bűnöm s énközém,
míg nyolc boldogság jut nekem,
s elégek Istennek tüzén.

Győrei Zsolt fordítása

Eustache Deschamps

Erősek, ha elhagy erőtök

Erősek, ha elhagy erőtök,
Bölcsök, ha elmétek butul,
Amikor húsöltök, ti hősök,
Gőgösök, ha a gőg le hull,
Gazdagok, ha a pénz gurul,
Mindenki földben rothad el,
A foszló hús oszlásba fúl,
Véssétek észbe: Halni kell!

Bógtök, mikor világra jöttök,
S már akkor sem ártatlanul,
A halál már akkor legyőzött.
Röpke a lét, de hegynyi súly,
Hatvan év, és bealkonyul,
De tán addig sem éltek el,
A gyermekkort se lépve túl:
Véssétek észbe: Halni kell!

Minden tudást elvisz az ördög,
S az izom egyszer elpuhul,

Szép szavatok, királyi főtök,
Dús bukszátok mind porba hull,
Hívság, mit kaptunk vagyonul.
Olivier sírban nyúlik el,
És Roland is, két hős hadúr:
Véssétek észbe: Halni kell!

Ajánlás

Urak, ki üdvével törődött,
Bűn és gőg ellen mind kikel,
Bölcsen szőjétek szemfedőtök:
Véssétek észbe: Halni kell!

Jeney Zoltán fordítása



Oswald von Wolkenstein

Gyerünk szunyálni, tente!

Gyerünk szunyálni, tente!
Későre jár. Legényke, gyújts
Világot, egy picit!
Ki botlik éjjelente,
A villik elviszik!
Csuhas, pap, szúzi-szende,
Fogad nőmre ne fend te,
Vagy baj lesz, vad hirig!

Nyakalni fel! A bortól
Lassan, cseppenként búcsuzik,
Ki cseppet sem buta!
Zsibbadjon bár a tompor,
Kupát követ kupa.
Kupán vág? Újra kortyolj!
Legvégül dúlj le, horkolj –
S már minden egykutya!

Lábam letér az útról,
Ajtóra így sosem talál.
Ha nem megy, nem megyünk.
Hogy egy hordócska újbor?
Kocsmáros, tarts velünk!
A lengyel módi úgy szól:
Ha hány, sem gond egy úrtól –
Okádj, és kedvelünk!

Urunk, te bölcs Itóka!
Isten szabad ege alatt
Mely tart: tiéd a kéz!

Dicsérünk, dalt rikoltva!
Gyönyört gyönyör tetéz!
Lépünk szépen, zsinórba.
Kocsmáros! Idióta!
Vigyázz, a jégre mész!

Paplan vár és vánkos ránk,
Reméljük, rég megágyazott
A mindenek – ki más?
Elsózta a káposztánk,
A kásánk kulimász.
A rántás meg rákozomált.
Ugyan, miért átkoznánk
Ha hármat is hibáz?

Győrei Zsolt fordítása

Eustache Deschamps

A nyurga hegy ködbe vesző fokára

A nyurga hegy ködbe vesző fokára
Szép házikót nem jó építeni,
Hisz ott a szél éjjel-nappal cibálja.
A lenti völgy se jó terep neki,
Mert ott a nagy árvíz kikezdheti
Az alapot, s kimossa a talajt.
A fönt s a lent egyként vésszel teli,
Áldja az Ég azt, ki középre tart.

Az úri főt e világ megcsodálja,
De a bukást száz irigy élteti,

S aki hiún vész öncsodálatába,
Becsületét könnyen elvesztheti.
Aki lovát magasra nyergeli,
Lehull, s zokog, hogy ménje elinalt.
A földi rang hitvány és egyszeri,
Áldja az Ég azt, ki középre tart.

De homlokod se verd az út porába,
A koldulót a jónép megveti,
Hisz a szegényt, ki nem szegény, utálja,
S míg fintorog, nem tud segíteni.
Egy házikó kis dombon édeni,
Se völgy, se hegy nem hozhat semmi bajt,
Ezért a bölcs fennhangon hirdeti:
Áldja az Ég azt, ki középre tart.

Jeney Zoltán fordítása

Oswald von Wolkenstein

Ébredj, szivem!

Ébredj, szivem!
Úgyszinte kel
a nap keletről, s loppal itt van.
Pillád mögül
sandíts te szét!
Látod? Körül
szürkénk, a szép,
kékké vegyül –
körünkbe lép
a hajnal, jaj, mi könnyen!

„Búsít igen
s felingerel
pacsirtaszó a kis csalitban.

A trillaár
le-föl, le-föl
mint inga, jár –
fület gyötör.
Te kismadár,
dalod megöl,
ne várd, hogy megköszönjem!”

Imád vigyem!
Mert dőf gerely
e szívbe, mely maradna vígan.
A kín, a vágy
harap, sajog,
Csókolni szád –
mi volna jobb?
De nincs tovább.
Elsorvadok
e csüggeteg közönyben.

Győrei Zsolt fordítása

Eustache Deschamps

Szerelmi kint ilyet senki sem érzett

Szerelmi kint ilyet senki sem érzett,
Mit érzek én, hűen, szerelmesen,
És senki még nem hódolt kedvesének,
Mint én teszem, néki adván szívem.
Övé vagyok, csak azt nem érthetem,
Köztünk vajon milyen csodás viszony van,
Hiszen ha lát, elszáll a kedve nyomban.

Nagy hódolást hű rabsággal tetézek,
Szivem szakad, szolgál testem s eszem,
Nem köt le más. Mint egy isteni lénynek,
Hibátlanul engedelmeskedem.
Más nem ural, nem hajt más kötelem.
Fel nem fogom, mért néz rám ily unottan,
Hiszen ha lát, elszáll a kedve nyomban.

Csak érte fáj szivem, és érte vérzek,
Kín sújt, ha rávetül tekintetem,
És láthatom, engem megvetve néz meg,
Mint levegőt, idegent, szenttelen.
Jaj, meghalok! Mert bizton sejtethem,
Hogy szembe fúj a szél, s tán összeroppant.
Hiszen ha lát, elszáll a kedve nyomban.

Ajánlás

Uram, nekem szenvedés életem.
Mondd, akiért szivem alélva dobban,
Vajh hol tanult nézni ily érdesen?
Hiszen ha lát, elszáll a kedve nyomban.

Jeney Zoltán fordítása



Oswald von Wolkenstein

Külhonban ért sok rossz kaland...

Külhonban ért sok rossz kaland,
De soha ily vigasztalant:
Zsúfolva van
A fogadó gyerekekkel!
Mind ordibál, nyafog, zszizseg –
Saját szavát, ki nem siket,
Sem érti meg.
Tél van, fagy mar, hideg lel,
Naphosszat tört kemény nyereg...
Gondoltam: tág szobámban nyugalmat nyerek,
De száz gyerek
Bömböl, bölcsőbbe' ringva,
S már nem is oly tágas szobám.
A rajcsúrtól szegény fülem hasadoz ám –
Ha csalogány
Csőrén kél, szebb a trilla!

A rémes had bög, oáz is –
Május! Zöldellő oázis,
Jaj, hová visz
Emlékedtől e lárma?
Szerelmespár... E kisdedek
Zaja sivít, zúg, sistereg,
Az ihletet
Elúzi ordibálva!
Fülsértő disszonancia,
Falzettek, sehol egy szép konkordancia,
S a rezonancia
Halálra bosszant!
Macskazene, nincsen szünet,
Csak azért sem! Kezem viszi a lendület,

Hogy mindüket
A nyugtomig pofozzam!

Fejemen lásd, az ősz bozont
Agyarországot és Pozsonyt
Idézi – pont
Virradtig tartott ébren
Egy harmadféléves kölök,
S láttam ott még pár kis dögöt ...
Puskát kötök,
S lövöm őket, hol érem!
„Szomjas vagyok” – folyvást abajg,
S mint herceg él: vedel, nyakal, mint sáskaraj,
Kolbász, karaj,
Óbor – s csak áll a vircsaft!
Nyivákján semmi nem csitít,
Titokban jól belécsípek, hogy felsikít,
Nem is kicsit!
(Már mégse én sikítsak!)

Tehát, ki gyermekért eped,
Ha megkapta, nevelje meg!
Az nem mehet,
Hogy sutba bújt a pálca!
Ki ostoba, a jégre fut,
Elterül, s ott eszébe jut,
Hogy: vége, fuccs,
Egy szörny a fiacskája!
Édes szülék, rég írva áll:
„A jó gyerekeknek sűrűbb vesszőzés dukál!”
Ha derogál,
Az csúf, és Istent sért. E
Gúnyból nem nő ki nevelés,
Csak nyűg és kár, mit átok, gond és baj tetéz,
S végül nehéz,
Nagy bosszú lesz a bére!

Győrei Zsolt fordítása

Eustache Deschamps

Amennyire eldönthetem

Amennyire eldönthetem,
Nagyobb kint semmi sem okozhat,
S nincs bántóbb testi gyötirelem,
Mint a világi lovagoknak,
Deákoknak, városlakóknak
Férjhez adni lányukat.
Leckét ebből sajátom ad,
Ki rágja húsom és inam.
Néktek szólok lányos urak:
Nem nyughat, kinek lánya van.

Ha földje nincs, esélytelen,
S egész életében zokoghat,
Ékszer kell, ruha szín selyem,
Arany, ezüst, préme cobolynak,
Köpeny, min szép kövek ragyognak,
Mókusbőrből finom kalap,
S fejkék, ó Ég, minő szavak!
Edény, tál, fazék számtalan,
Lányom így pártában marad:
Nem nyughat, kinek lánya van.

Nem spórolunk az étkeken,
Nagy lagzi kell a rokonoknak,
Zene, hogy hangulat legyen,
És a násznép dalolva rophat,
S amikor majd elálmosodnak,
Legyen elég szoba szabad,
Tiszta ágyban aludjanak!
Minden apa ily oktalan?
A végén még inam szakad:
Nem nyughat, kinek lánya van.

Ajánlás

Urak, ki nősül rendesen,
Boldogabbnak tűnik nekem,
Mint az apák, kik súlyosan
Fizetnek majd az ünnepen,
Tudja meg a gyermektelen:
Nem nyughat, kinek lánya van.

Jeney Zoltán fordítása

Eustache Deschamps

Jaj, énnekem a kínok kínja jut

Jaj, énnekem a kínok kínja jut,
Jutalmam is remény helyett a vég,
Végváramon gondok törnek kaput,
Úttalanul, úrnóm, jövök feléd.
Létezem! Ó, jó sors, bár sejtened!
Édeni rév, úgy úsznék hús vizedhez!
Ez éltetóm, eróm ez adja még.
Ég verje meg Ámort, ha nem kegyelmez.

Mezítelen a szív, ha sok hazug
Zugpusmogó rontja becsét s nevét.
Vétlen vagyok, de szavuk öltni tud.
Tudós fülön nem jut be szóbeszéd.
Szédül a szív, s megáll. Te locska nép,
Ép főknek a fecsegés rusnya jelmez,
Ezért az ész bíránknak épp elég.
Ég verje meg Ámort, ha nem kegyelmez.

Meszet evett, ki hű szolgába rúg.
Ugass, bolond! A bölcs un rád elébb.
Ébren van-e a Hűség? Háborút
Rút ellenen az nyer, ki hűen élt.
Méltatlanul csal meg, ki meg nem ért.
Mértéktelen erényed védelem lesz,
Eszményi hölgy. Ha nem, lelkem elég.
Ég verje meg Ámort, ha nem kegyelmez.

Jeney Zoltán fordítása



Jaj, kerge kín támadt meg és gyötör

Jaj, kerge kín támadt meg és gyötör,
Tör szenvedő lelkembe fájdalom,
Dalom dadog – mi eszembe ötlött,
Tölt búval el: hölgyem hiányolom.
Ólomnehéz e bánat, nyom nagyon!
Gyón most a szív: nem bírja már a távot.
Volt már, aki így járt, ily cudaron?
Rongy sorsomért az ördög vigye Ámort!

Mord, rút halál jó – s én vagyok, kit öl!
Kitől ered? Nos, elárulhatom:
A tomboló pletyka kész vetni tört.
Őrt áll az ész, ám nyüzsg a rágalom-
Alom: tetű él benne, nagy halom,
Hallom! Hívom igazságom, a bátort –
Tort ül talán ez ártó ótváron!
Rongy sorsomért az ördög vigye Ámort!

Ám orrt mutat a locsfecsnek, ki bölcs!
Ölts nyelvet, és a kételyt csapd agyon!
Adjon hölgyed kezét, s te üdvözöld! –
Zöld, friss rügyem viszont ha gaz, ha gyom,
Hagyom mezőm kiégve, parlagon.
A gond emészt; reményem él, de már holt...
Hol tölt vigasz, hol elhagy fukaron –
Rongy sorsomért az ördög vigye Ámort!

Győrei Zsolt fordítása



Balogh Gergő

Medvetánc

Medvetánc – ez a címe József Attila 1934-ben kiadott gyűjteményes kötetének.¹ A címadó vers gyér recepciótörténetét tekintve ugyanakkor egyáltalán nem meglepő, hogy Tamás Attila 1967-ben feltett kérdése, a *Miért épp a Medvetánc lett kötetcímadóvá?*, hiába központi jelentőségű a szerző költészetének megértését illetően, a mai napig releváns. Mint ismert, Tamás nagy hatású értelmezése úgy tartja megválaszolhatónak ezt a kérdést, hogy a vers összegző jellegét hangsúlyozza. Tamás olvasatában a *Medvetánc* „más-más, alkotójuk életművére jellemző tendenciáknak, vonulatoknak mintegy a metszéspontja, csomópontja”,² és mint ilyen, mind színre vitt magatartásformáit, mind motivikus és metrikai dimenzióit illetően egy alapvetően integratív jellegű alkotásnak tekinthető, amely önmagában mutatja fel – egyfajta utalási hálózatot létesítve – a költő művészetének gazdagságát.³ Tverdota György, Tamás Attila interpretációjához erősen kapcsolódó értelmezésének érdeme, hogy rámutatott egy, a vers értelmezhetőségét meghatározó lehetséges eldönthetlenségre, a szöveg által megjelenített hierarchikus viszonyokra, valamint arra, hogy ezek nem csupán az ember és a neki kiszolgáltatott állat, hanem a művész és a művészi alkotás közvetítését lehetővé tévő materiális feltételrendszer kapcsolatának perspektívájából is értelmezhetők.⁴ Tverdota elemzése szerint egyrészt nem lehetünk megbizonyosodva arról, hogy a versben megjelenő medve valóban állat, hiszen arra utaló jeleket is találhatunk, hogy a tánc járója csupán egy medvejelmezbe bújt vásári mutatványos. Másrészt nem mehetünk el szó nélkül a mellett a tény mellett, hogy amennyiben mégis medvéről beszélünk, a medvetánc korántsem a medve örömtánca: a medvetánc egy, az állatot kínzással és egyéb kényszerítő eszközökkel a „táncra” idomító gyakorlat eredménye. Harmadrészt pedig – így a szerző – fel kell figyelniünk arra, hogy a

medve és szelídítő együttese [...] minden olyan alárendeltségi viszony karikatúrája, amely a művész és munkaadója: szerkesztő, kiadó, mecénás, cenzor, impresszárió – a szellemi javak létrehozója és

1 A válogatáshoz és szempontjaihoz ld. STOLL Béla, *A Medvetánc kötetterve*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1977/1, 61–71; valamint: TVERDOTA György, *Utószó. A Medvetánc fogantatása* = Uő, OLASZ Sándor, KÖSZEGFALVI Ferenc, *Utószó a Medvetánc-kötethez. József Attila vásárhelyi éve*, Hódmezővásárhely, Hódmezővásárhely Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2005, 20–24.

2 TAMÁS Attila, *Miért épp a Medvetánc lett kötetcímadóvá?*, Tiszatáj, 1967/12, 1152.

3 Vő. Uo., 1148–1149. Ezt az értelmezést veszi át: SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája. 1930–1937*, Bp., Akadémiai, 1998, 430; valamint: N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája. József Attila*, Bp., Akadémiai, 2008, 203.

4 Ld. TVERDOTA György, *Határolt végtelenség. József Attila-versek elemzése*, Bp., Osiris, 2005, 37–56. Ez utóbbi szemponthoz ld. még: TVERDOTA György, *József Attila*, Bp., Korona, 1999, 173.

ezeknek a fogyasztóhoz való eljuttatásában szerepet játszó, ám a bevétel hasznát lefelező személy között van.⁵

Habár annak meghatározására nézvést, hogy az miben is áll, lényegi különbségek fedezhetők fel, a recepcióban egyetértés uralkodik azt illetően, hogy a *Medvetánc* egy olyan önprezentációs alakzatot állít elő, amely – immár a gyűjtemény kontextusában, a cím kiemelt, ars poeticus⁶ helyzetéből adódóan – túllép a vers értelem-összefüggéseit létesítő poétikai-retorikai műveleteken, és újraértelmezi a válogatásban helyet kapó műveket. Akár azt is lehetne mondani, hogy József Attila 1922 és 1934 közötti költeményeinek gondosan kiválogatott darabjai a kötet kontextusában a medvetánc folyamatának szerves részeiként válnak megközelíthetővé. Nem véletlen, hogy amikor József Attila a medvééhez közelítette a megjelent kötet barna színét,⁷ implicit módon maga is medvetestként azonosította a korpuszt. Mindez azt jelenti, hogy ahhoz, hogy a vers újraolvasását megkísérelve a maga mélységében érthessük meg, hogy „miért épp a *Medvetánc* lett kötetcímadóvá?“, mindenekelőtt három fő problémacsoportot szükséges tárgyalni: 1. a versbeszéd szerveződését és a színre vitt alakok egymáshoz való viszonyát, 2. a medve figurájának és a medvetánc gyakorlatának kultúrtörténeti összefüggéseit, valamint 3. mindezek poétikai és poetológiai következményeit.⁸

„Brumma, brumma, brummadza.”

A versbeszéd grammatikai szerveződésének irányából nézve a *Medvetánc* legalapvetőbb megkülönböztetése nem az idomár és a medve, hanem a produkciót előállítók (beszéd) és az azt befogadók (némaság) között létesül. Amíg az idomár beszédének (1; 5–7. versszak) funkciója ebben az összefüggésrendszerben elsősorban a közönséggel való kapcsolatlétesítésben, addig a medvéé (2–4. versszak) sokkal inkább egyfajta sajátos önfelmutatásban, a testi tulajdonságoknak (bunda, fogak), valamint a test mozgásának a bemutatásában áll. A közönség velük szemben csupán a jelenet néma résztvevőjeként tűnik fel. Jelenlétéről mind az idomár, mind pedig a medve

5 TVERDOTA, *Határolt végtelenség*, 54. E belátások birtokában írja Tverdota, hogy a „versbeli medve, éppúgy, mint a lírai költő, magát árulja, személyét teszi látványossággá. Márpedig, ha ez így van, akkor a »híres drága bundáját« és fogainak gyöngysorát tényleg értelmezhetjük átvitt értelemben, mint a költői mű metaforáját. Amit a közönség szervesen nőtt, díszes bundának lát, arról a beszélő elárulja egyrészt, milyen sok más, idegen helyről származik. Másrészt pedig arra is utal, hogy az élelemért, illetve a létért folytatott küzdelem folyamatában kebelezte be mindazt, ami e nagy érték keletkezéséhez szükséges volt. Ugyanígy a fogaknak a legszebb gyöngyökből történt kiválogatása fölfogható egy csillogó, ragyogó, büszkén mutogatott végeredményt előkészítő szelekciós folyamat áttételes kifejezésének. A láncsal való megfékezetség, a groteszk mozgás, a medvetánc ugyanakkor ironikusan kétségessé teszi a lírikus által önmagáról kialakított eszményítő képnek a valódi értékét. A teljesítményt a költő egyszerre két aspektusból: a medve apologetikus és a közönség kritikus nézőpontjából teszi mérlegre.” *Uo.*, 56.

6 A modern ars poetica kérdéséhez részletesen ld. MOLNÁR Gábor Tamás, *Visszacatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Debrecen, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019, 126–154.

7 *Kortársak József Attiláról I.*, szerk. BOKOR László, s. a. i. TVERDOTA György, Bp., Akadémiai, 1987, 572.

8 Hasonló tétellel bíró értelmezésekért ld. KONKOLY Dániel, *Bioautomaták?, Az állat a modern magyar költészetben*, Alföld, 2020/11, 69–83; valamint: PATAKI Viktor, *Zaj – hang – ének. Oravecz Imre Madárnaplójáról = Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. BALOGH Gergő, FODOR Péter, PATAKI Viktor, Debrecen, Alföld Alapítvány, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2020, 114–146.

szólamai tanúságot tesznek („Fordulj a szép lány fele!”, „A feje a néninek / éppen jó lesz pemszli-nek”),⁹ ugyanakkor – noha kellő képzelőerő birtokában akár a vershelyzet dramatizációja is elképzelhető – tagjai szövegszerűen mindössze a rámutatás idézett aktusai által lépnek be a vers terébe. A *Medvetánc* közönsége nyelvi ágensként tehát, túl az idomár és a medve beszédén, József Attila versében sem közvetlenül (megszólalóként), sem pedig közvetetten (a tagjai által végrehajtott nyelvi aktusokra adott reakció formájában) nem érhető tetten. Formálisan szemlélve a vers jóval nagyobb hangsúlyt helyez a látványosság előállításában részt vevőkre, mint az azzal szembe-sülőkre, vagyis az esztétikai kommunikáció alapszerkezetét illetően kevésbé a befogadás, mint inkább az alkotás dimenzióját látszik kitüntetni (a közönség persze még némaságában is beíródik a megszólalók beszédébe, amely mozzanat a nyelvi címzés kiiktathatatlanságára emlékeztethet).¹⁰

A *Medvetánc* figuratív dimenziója felől nézve azonban korántsem tekinthető biztosnak, hogy a versbéli medve valóban megszólal, ilyesformán pedig az sem, hogy a költemény az idomár és a medve szólamainak kettőséből épül fel. Ha a medve beszél, átvéve idomárától, majd visszaadva neki a szót, amiként azt a költemény recepciótörténete feltételezi, a vers egyik meghatározó művelete egy, a költői nyelv szintjén jelentkező hangkölcsonzési alakzat előállítása. Amennyiben viszont nem beszélhetünk ilyen műveletről, úgy a medvének hangot kölcsönző aktus a színre vitt jelenet fikatív terében megy végbe, ami azt is jelenti, hogy a medve feltételezett szólama csupán az idomár imitativ – és bizonyos értelemben parodisztikus (még az utolsó versszak átkát is ekként megjelenítő [„Ha megfázik a lába, / takarózzék deszkába.”]) –, a jelenet teatralitását¹¹ szervező beszédaktusainak eredményeképp áll elő. Ez utóbbi értelmezési lehetőséget támasztja alá – túl azon, hogy a vers semmilyen tipográfiai eszközzel nem jelöli a két lehetséges szólaló közötti különbséget – az első versszak performatívuma, amellyel az idomár a medvét a „szép lány” felé való odafordulásra szólítja fel („Fordulj a szép lány fele!”). A felszólítás aktusa itt egyszerre hozza létre az emberi irányításnak alávetett állat, valamint a mutatóványt némán szemlélő közönség pozícióját. Kulcsfontosságú ilyen tekintetben, hogy a medve létének alapjai ezután egyből össze is kapcsolódnak a vers refrénjeként, minden versszak utolsó soraként olvasható „Brumma, brumma, brummadza.” mondattal. A grammatikailag a medvéhez társított első megszólalást („Híres, drága bunda rajtam”) tehát megelőzi az állat – jobb szó híján: – beszédéhez konvencionálisan társított hangutánzó szavak sorának hangoztatása.¹² Mint ilyen, a – spondeuszok ismétléséből felépülő, végül ereszkedésbe forduló – refrén az állati hang fordításának eredményeképp válik olvashatóvá, amely fordítás a medve artikulálatlan hangját az emberi nyelv fonetikus rendszerébe integrálhatóként tünteti fel, a természetit az emberi perspektívával felcserélve (és azt, ami nem válhat jellé, zajként feltüntetve).

Az állatnak az emberhez való odafordulása, amelyet az idomárnak a medve felett gyakorolt hatalma idéz elő, innen nézve az állati hang emberi nyelvbe való átfordításának modelljeként válik

9 A József Attila-idézetek forrása: JÓZSEF Attila, *Medvetánc. Válogatott költemények 1922–1934*, [h. n.], Révai Irodalmi Intézet, 1934 [reprint 2005]; valamint: JÓZSEF Attila *Összes versei. II. 1927–1937*, s. a. r. STOLL Béla, Bp., Balassi, 2005². (A ’pemszli’ német eredetű szó, ecsetet jelent.)

10 Ld. ehhez: Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge, London, Harvard UP, 2015, 186–243.

11 Vö. TVERDOTA, *Határolt végtelenség*, 54.

12 A hangutánzás teoretikus kérdéséhez az emberi és az állati kapcsolatának perspektívájából ld. még: VINCZE Richárd, *Szövegorgán Esterházyánál*, kézirat.

olvashatóvá, a fordításban érvényre jutó emberi aktivitás strukturális helyét implikálva. Az idomár a „Brumma, brumma, brummadza.” mondattal – amely *minden*, így a grammatikailag az emberi megszólaláshoz társított versszakoknál is szerepel, és ekként bajosan lenne a medvéhez kapcsolható –, mintegy kommentálva a medve kényszerű odafordulását, az állatot bevonja az emberi világ nyelvi, sőt esztétikai horizontjába. A néma medve hanggal, mi több, költőileg megformált beszéddel való felruházása itt egy olyan erőszakos aktusként értelmezhető, amely – akárcsak a felszólításra hallgató, engedelmes állat képze –, noha az emberi és az állati érintkezésének tereként kívánja magát prezentálni, az emberi világ összefüggésrendszerének részeként, annak alávetve teszi megközelíthetővé a medvét. A medve ezt követő „megszólaltatását”, tehát az állati kommunikáció első szám első személyű parodisztikus imitációját az állat így megalapozott antropomorfizációja és esztétizációja teszi lehetővé. Nem véletlen, hogy a bunda és a fogak számbavétele a második és a harmadik versszakban éppen ezek értékességét, valamint esztétikai, és nem pedig funkcionális jellegét emeli ki („Híres, *drága bunda* rajtam, / hús körömmel magam varrtam.”, „*Gyöngyöt* őszig válogattam, / fogaimra úgy akadtam.” [Kiemelés – B. G.] – érdemes arra is figyelni, hogy a tánc maga, mint erről még lesz szó, a festéssel kerül kapcsolatba).¹³ József Attila költeményében ezáltal három különböző perspektíva létesül: a beszélő emberé, a néma állaté, valamint az ezek közötti viszonyt szabályozó műveleteké. Amíg a jelenet teatralitását irányító – a medvét egyszerre elővezető és bemutató, tehát a különböző beszédpozíciókat felvevő – idomár dönt az állat érzékelhetővé válásának mikéntjéről, ennek folyamán kulturalizálva a természetit, és az állat mint olyan önmagára zárultságában, önmaga maradványaként tűnik fel, addig a közönség számára a medve már mindig is csak az idomár közvetítő tevékenysége által lesz hozzáférhető. Az esztétikai szempontból tárgyként (test: bunda, gyöngy) és alkotóként (a test mozgása: tánc) egyszerre felfogott medve testének – vagy legalábbis a medvetestnek a közönség számára látható, érzékelhető részének a – keletkezése az idomár adta értelmezési keretben a varrás és a válogatás gyakorlataihoz rendelődik, vagyis a mutatvány kontextusában az emberi perspektíva számára az állati test organikus kifejlődése maga is a kultúra oldaláról válik megközelíthetővé. Miközben a medve színre vitele ily módon rendre megidézi az erő képzeit („varrtam. / Nyusztból, nyestből, mókusból, / kutyából meg farkasból.”, „Kéne ott a derekam, / ahol kilenc gyerek van.”), az állat erejét – groteszk módon – a varrás alapanyagának előállításába, valamint a házimunka kontextusába csatornázza be, implicit módon megfékezve, korlátozva azt. Az állati erő így lép be az eszközök és a célok világának ökonómiájába, az esztétikai hatásgyakorlás szolgálatába állított test és annak mozgása mellett.

Az idomár beszéde ekként tulajdonképp a végletekig roncsolja azt a differenciát, melyet József Attila egy helyen az állati és az emberi élet között tételez. A medve e felől a szöveghely felől nézve inkább termelő eszköz, mint állat:

Az élet azonos megnyilvánulásainak egyetemével, az ismert megnyilvánulások mögött nem rejtődik semmiféle „magánvaló”. Az élet megnyilvánulása pedig az élet termelése. Ahogy a természetes (állati) élet föltételei a természetes (állati) szervek, ugyanúgy föltételei a termelő (emberi, azaz társadalmi) életnek a termelő eszközök.¹⁴

13 „A főntebbi idézetben azonban hang-súlyos a »gyöngyöt«-ben megtestesített dekoratív szépség is: ez távolról az *Óda* sorait idézi tudatunkba: »a kerek, fehér köveken, fogaidon a tündér nevetés«.” TAMÁS, i. m., 1150.

14 JÓZSEF Attila, [*Az élet azonos*] = *Uő Összes tanulmánya és cikke. 1930–1937. II*, szerk. TVERDOTA György, VERES

Az idomárnak nem a medve esztétizálása-kulturalizálása az elsődleges célja, hanem az, hogy az állatot a gazdasági rend részeként, a termelési folyamat ágenseként pozicionálja, amelynek tevékenysége – testi megmutatkozása és a mozgása –, még ha nyilván nem is maga a medve részesül ebből, ellenszolgáltatásra tarthat igényt („Szép a réz kerek virága, / ha kihajt a napvilágra!”). Akár azt is lehetne mondani, egy végletesen szó szerinti olvasatban, hogy az „Állatnak van ingyen kedve” állítás egyáltalán nem vonatkozik a medvére, viszont a közönségre nagyon is, mivel a *Medvetánc* medvéje már nem állat, hanem az áruvá tett esztétikai tapasztalat egyik előállítója, és mint ilyen, a „kedve” nagyon is megfizetendő. A versbeszéd a szimmetrikus gazdasági csereviszonyok felé való elköteleződést e keretek között egyfajta imperatívusként jeleníti meg, amikor a medvetánc megtekintéséért nyújtott ellenszolgáltatás kifizetését az emberivel, míg annak elmaradását az állattal hozza összefüggésbe („aki nem ad, az a medve”). Ez az előbbi megállapítás másik oldalát egészíti ki: amennyiben csak az „Állatnak van ingyen kedve”, a mutatványban élvezetét leelő közönség köteles fizetni, mivel csakis ezzel az aktussal biztosíthatja emberi mivoltának hitelesítését. A csereaktus keretezése ugyanakkor, jegyezhetjük meg, ismét csak elfedi azt, amiről szó van: a versbeszéd szerint ugyanis nem pénzzel, hanem szépséggel – virággal, vagyis Kant központi szabad szépség-példájával¹⁵ – kell fizetni az esztétikumért („Szép a réz kerek virága”).

A fentiek azt is jelentik, hogy a versben az általánosabb szinten állattá, szűkebb értelemben pedig a medvévé váló (virtuális) átváltozás fenyegetése az, ami, biztosítva a mutatványért befolyó összeget, lezárja a medve transzfigurációjának folyamatát (állati – esztétikai – gazdasági). De mégis, miként gondolható el a medve alakja, követve a kötet cím sugallatát, túl az idomár létesítette perspektíván?

Milyen medve?

A medve hosszú utat járt be az európai kultúrtörténetben, az ősi, az állatot a természet erejének megnyilvánulásaként elgondolhatóvá tévő medvekultuszoktól¹⁶ egészen a fajnak a természetes élőhelyeiről való kiszorításáig, valamint a 19–20. században kiteljesedő muzealizációjáig (a medve már az egyik első, 1300 körül létrejött, sokszínű európai állatgyűjtemény része volt¹⁷ – az 1866-ban megnyitott Fővárosi Állat- és Növénykert emblematikus kapuja feletti kupolára pillantva nem véletlenül jegesmedveszobrokkal találkozhatnak a látogatók). Michel Pastoureau a témának szentelt könyvének címében is felhívja a figyelmet a medve pozíciójának elmozdulásaira, amikor a

András, s. a. r. SÁRKÖZI Éva, Bp., József Attila Társaság, L'Harmattan, 2018, 1285. Ld. még: *Uo.*, 1259. A természeti (*zoé*) és a politikai élet (*biosz*) fogalmihoz vö. Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, ford. Daniel HELLER-ROAZEN, Stanford, Stanford UP, 1998; valamint: Giorgio AGAMBEN, *The Open. Man and Animal*, ford. Kevin ATTELL, Stanford, Stanford UP, 2004.

15 „A virágok szabad természeti szépségek.” Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. HERMANN István, Bp., Akadémiai, 1979, 195. (16.§)

16 Ld. ehhez részletesen: Michel PASTOUREAU, *Der Bär. Geschichte eines gestürzten Königs*, ford. Sabine ÇORLU, Neu-Isenburg, Wunderkammer, 2008, 23–109; valamint áttekintő jelleggel: Pelin TÜNAYDIN, *Pawing through the History of Bear Dancing in Europe*, *Frühneuzeit-Info* 24 (2013), 51.

17 Christina Katharina MAY, *Geschichte des Zoos = Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hg. Roland BORGARDS, Stuttgart, J. B. Metzler, 2016, 184.

medvéét – főként az állat kultúrtörténetének 20. század előtti elemeire koncentrálna – egyenesen egy „bukott király történetének” nevezi (*L'ours: histoire d'un roi dechu*). Mint Pastoureau változatos történeti forrásokat elemezve rámutat, ez a bukástörténet szorosan összefügg a középkori katolikus egyház kiterjedt – mind a természetben, mind a szimbolikus térben folytatott – medveüldözésével, amelyet elsősorban az állat antropomorf alakja, valamint az őt övező erős népi kultusz váltott ki. Ez annak fényében, hogy a medve már Szent Ágoston számára is a Sátán evilági képviselőjeként volt elgondolható,¹⁸ nem is annyira meglepő. A medve e folyamatok eredményeképpen Európában a 12. és a 13. század fordulóján megszűnt az állatok egyszerre félt és tisztelt királya lenni, hogy a helyét az oroszlán foglalhassa el.¹⁹ A 20. században azonban, valószínűleg a medve ekkorra már elterjedt természettudományi múzeumi kiállításától és állatkerti – dicsőségesnek persze korántsem mindig nevezhető (lásd a Tiergarten Schönbrunn régi medveketrecét) – muzealizációjától sem függetleníthető módon, a bukott királyhoz fűződő viszony gyökeres átalakuláson ment keresztül. A medve rehabilitációja nem csupán az állat életét óvó jogi védelem kodifikációjában, valamint a természetes élőhelyek ennek következtében történő, Magyarországon is megfigyelhető, lassú visszafoglalásában érhető tetten.²⁰ A legnagyobb európai vad újrafelfedezése mind alakjának erőteljes 20. századi kommercializációjával (például: plüssfigurák,²¹ Haribo gumicukor, a Micimackó-brand, a berlini „Bärln”-termékek), mind a medvefélek szimbolikus jelentőségének növekedésével összekapcsolódik (gondoljunk csak akár a klímaváltozás elleni harc egyik jelképévé vált, csonttá fogyott, éhező jegesmedvére).

A medve modern alakja egyszerre értelmezhető akár a zabolátlan természeti erő megtestesüléseként, akár egy ismeretlenül is ismerős, szerethető állatként. A magyar költésztörténet kontextusában fontos felfigyelni arra, milyen erőteljesen kapcsolódik e képlet előbbi tagjához Szabó Lőrinc – első változatában 1921-es, *Hemperegve a porban, a fényben* címmel megjelent²² – *Torzonborz, fekete állat* című verse:

Jobb volt, barátaim, jobb igazán, jobb volt a testnek örülni,
testemnek örülni, ezer testemnek, medve-öntudattalan;
már únom a lelket, a finom s ravasz észet, – jobb volna kergetni messzire-döngő
szeleket a lusta mezőkön,

és zengeni, mint a vízesés, és szállani, mint a golyó száll,
meredek sziklák között zuhogni s száguldó harsonákkal a csöndből
kitépni a láncravert visszhangokat ...²³

18 *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József, ÚJVÁRI Edit, Bp., Balassi, 1997, <https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/ch02.html#medve>

19 Vö. PASTOUREAU, i. m., 114; 167–190.

20 Ld. ehhez: https://wwf.hu/archiv/barnamedve_

21 Ld. PASTOUREAU, i. m., 295–301.

22 SZABÓ Lőrinc, *Hemperegve a porban, a fényben*, Nyugat, 1921/7, 535.

23 A versből származó idézetek forrása a *Föld, erdő, istenben* megjelent 1922-es változat: <http://krk.szaboloric.hu/01/34.htm>

A medve-lét Szabó Lőrincnél e versben egy, a tudatos létezés hátrahagyása után is megmaradó tartományként, az emberi létezés dekonstruálhatatlan alapjaként válik értelmezhetővé („már únom a lelket, a finom s ravasz észet”). Ez a maradvány csakis az emberi elszunnyadása vagy deaktivációja után formálhatja át a testet („aludtam, mint bányában a kő, mint vasban²⁴ a mágnes, / aludtam, mint bennetek a Rémület.”), és tehet szert önálló cselekvőerőre, vagyis a költemény egy olyan képletet implikál, mely szerint az emberi és az állati, hiába mély összetartozásuk, alapvetően szemben áll egymással (ezt csupán az utolsó versszak oldja fel, ahol az én önmagát a tiszta emberi és állati létezés formájaként jelenti be: „Megvetlek, én: igaz Ember, megvetlek, én: igaz Állat”). Az emberi ebben az összefüggésrendszerben ugyanis – amennyiben az állati felébredésének feltétele az emberi deaktivációja – nem más, mint egy, az állatit visszatartó vagy megfékező erő (mint látható lesz, egyfajta egybegyűjtés és egyben tartás). Ennek az erőnek az érvényesülése ugyanakkor, bár kétségtelenül korlátozza az állatit, felszínre is hozza a benne rejtőző potencialitást. Rendkívül fontos felfigyelni arra, hogy ez, mint a kő és a mágnes trópusai megmutatják, azzal is együtt jár, hogy az előbbi potencialitás birtokosának létviszonyai felfüggesztődnek, valamint az eszközök és célok világának szerves részeként létesülnek újra (az emberi ész „finom s ravasz”, a kibányászott kőből építőanyag lesz, a vasból pedig használati eszköz). Ahogy az ember az észet számítólag, a hegyet bányaként, a vasat pedig mágnesként veszi használatba, úgy válik a természeti élet – mely, akár azt is lehetne mondani, hogy az élet tiszta önreferencialitásának tartománya („jobb volt a testnek örülni [...] medve-öntudattalan”) – is a politikai részévé az emberi artikulációjakor. A költemény első szakaszai pontosan e folyamatok visszafordítását modellálják. Innen nézve a medve Szabó Lőrinc versében az emberben felszabadított, sőt az emberitől megszabadított, tehát az eszköz-cél-viszonyok világán kívül elhelyezkedő tiszta természeti élet – az „igaz Állat” – médiuma. Az élet e formája túlnyúlik önmagán. Ez az oka annak, hogy a beszélő feloldódik a medvék – vagy akár: a létezők („s szeretem a földet, az isteni testet”) – abszolút közösségében („ezer testemnek”), felszámolva a szubjektivitás formális struktúráit. Az előbbi mozzanat ezáltal utat nyit az én lehetséges további, a természet erejét közvetítő átváltozásainak irányába („zengeni”, „szállani”, „zuhogni”, „kitépni”). A medve-lét Szabó Lőrincnél, még ha – ellentétben az állattá való átváltozás hangsúlyos konstatív modalitásával („Jobb volt”, „jobb volt”) – csupán a természetben való teljes feloldódás ígéretét közvetítheti is („jobb volna”), szemben az emberi létezéssel, esélyt kínál a természeti lét megtapasztalása számára.

A medvéhez való viszony egy másik paradigmájára, az állat ismerős ismeretlenségére lehet példa Kosztolányi Dezső egy verse. Kosztolányi számára a medve nem csupán hasonmásként („Ját-szottunk, hogy ki milyen állathoz hasonlít, milyen növényhez vagy gyümölcshez. Karinthy feltétlenül foka volt, Aranka kétségen kívül tigris vagy párduc, Kosztolányi: mackó.”),²⁵ hanem a szeretet tragikus figurájaként is értelmezhető. A szerző 1928-as *Állatok beszéde*-ciklusában a medve, hiába jelenik meg a jóság és a szeretet kiadásának figurájaként, „láncravert”, cselekvőképességében korlátozott ágenssé válik:

– Mindig ölelnék, mindent, a világot,
a fát, a sziklát, a kisgyereket,

24 Itt vélhetőleg a magnetit nevű vasérc ásványról van szó.

25 KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Karinthy Frigyesről*, s. a. r. KOVÁCS Ida, Bp., Múzsák Közművelődési, 1988, 75.

vagyok a lompos és otromba jóság,
a láncravert, esetlen szeretet...²⁶

Kosztolányi verse felől nézve a medve a titok állata, hiszen legfelsőbb lényegének („otromba jóság”, „esetlen szeretet”) kifejezését folytonosan ellehetetlenítik a keretek, amelyek között életét leélni kénytelen. A lánc ebben az összefüggésrendszerben egyszerre utal – akárcsak a *Medvetánc* – a medvék látványosságként való bemutatásának kulturális gyakorlatára, valamint a medve szándékainak eredendő félreismerésére. A láncra ez utóbbi felől nézve éppen azért lesz szükség, mert az, aki a medve „esetlen” mozdulatait látja, a szeretet itteni gesztusát, vagyis az ölelést, támadásként értelmezi.²⁷ A medve elgondolhatóságát létesítő kulturális stigmák – és versbéli figurájuk, a lánc – ezáltal már azelőtt ellehetetlenítik a szándék érvényre juttatását, hogy az megkezdődne, tehát az, aki a medvével találkozik, valójában sohasem tudhatja meg, mit is jelent ténylegesen kapcsolatba lépni az állattal. A medve titka, amelyet az állat fenyegető némasága véd, ennél fogva éppen az, hogy, legyen szó akár medvékről, akár – az előbbieket értelmében a megértés alapkérdéseit exponáló vers metapoétikai szintjén – a költészetéről, az előfeltevések és a megértés világát egy áthidalhatatlan differencia választja el: az ismeretelméleti prepozíciók a megértést, a megértés pedig a szándék-tulajdonítás műveleteit függeszti fel.

Henrich von Kleist *A marionettszínházról* című írásának híres példázata maga is a medve alakjának enigmatikussága köré szerveződik, az állat áthatolhatatlan, mégis gracióz könnyedségű defenzív mozgását a középpontba állítva:

A medve, mikor álmélkodva odaléptem hozzá, hátsó lábán állt, hátát nekivetve a palánknak, melyhez odaláncolták, jobb mancsát ütésre készen tartotta, s egyenest a szemem közé nézett: ez volt az ő vívó alapállása. Nem tudtam, szembe találván magam e szokatlan ellenféllel, hogy álmodom-e vagy mi, de aztán már hallottam is: rajta, gyerünk, támadjon!, von G... úr buzdítását: lássuk, eltalálja-e! Én erre, felocsúdván ámulatomból, támadtam; a medve, hatalmas mancsának alig észrevehető kis mozdulatával, elhárította a dőfést. Másodjára hamis lépéssel próbálkoztam; erre meg sem rezdült. Újra támadtam, oly hirtelen kitöréssel, hogy ha ellenfelem ember, annak biztosan bevitem volna a találatot: a medve, mancsának egészen rövid kis mozdulatával, háritott. Most aztán majdhogynem úgy voltam, mint az előbb az ifjú von G... Zavaromat a medve komolysága is fokozta még; dőfést váltogattam fintáival, csurgott rólam a veríték: hasztalan! A medve minden dőfésemet kivédte, a cselezéseket meg (s ez az, amire a világon egyetlen vívó sem volna képes) eleve figyelmen kívül hagyta. Úgy állt, ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem, mintha szememből olvasná ki lelkem szándékát, s valahányszor imitáltam csak a szúrást, nem mozdult.²⁸

26 Az idézet forrása: KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes versei*, s. a. r. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2005.

27 A szeretet kifejezésének „esetlen” állati gesztusa Kosztolányinál máshol is megjelenik: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hattyú halála* = Uő, *Sötét bújóciska*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1974, 80–81. Erről az összefüggésről részletesebben is írtam: BALOGH Gergő, *Identitás és differencia között* = *Milyen állat?*, 176–202.

28 Heinrich von KLEIST, *A marionettszínházról*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella = Uő, *Próza*, gond. és a jegyz. FÖLDÉNYI F. László, Pozsony, Kalligram, 2013, 325–326.

A történetet elmesélő C... úr nem marad adós a parabola feloldásával. A számunkra a történetnek elsősorban azok az aspektusai válnak fontossá, amelyek a bábu, az ember és az állat viszonyrendszerét létesítik.²⁹ Ahogy C... úr a táncosok és a marionettbábuk közötti sorsdöntő különbséget tematizálva megállapítja, a táncosok esetében – a testükre elkerülhetetlenül ható gravitáció mellett – a valóban kecses mozgás gátja nem más, mint az emberi önreflexivitas, ha úgy tetszik, a tudat maga. A bábút ezzel szemben épp a tudat hiánya juttathatja el a mozdulatok végrehajtásának új, korábban sohasem látott szintjére. C... úr perspektívájából nézve a medve előnyét tehát az az animalitás jelenti a különös vívópárbajban, amely az állat méltatlan helyzetének is az alapjává válik. A medve megláncolható és idomítható, hiszen – nélkülözve a saját testhez fűződő, emberi értelemben vett reflexív viszonyulást („mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá és elevebbé válik a grácia benne”)³⁰ – nem lehet tisztában azokkal a belsővé tett és fennálló külső kényszerítő eszközökkel, amelyek mozdulatainak ökonómiáját szabályozzák. A történet tanúsága szerint az állat tudattal nem, vagy legalábbis csak alig rendelkezvén, pontosan ezért képes a vívás művészetének tökéletes elsajátítására. Sem becsapni, sem megsebezni nem lehet, mivel – az önreflexivitást teljes mértékben nélkülöző – felneveltetésének köszönhetően nem gondolkodik és nem késlekedik, csupán, akár egy tévedhetetlen automata (vagy Paul de Man emlékezetes olvasata szerint: egy „szuperolvasó”),³¹ cselekszik, ami miatt a meglepett ellenfél számára úgy is tűnhet, hogy a medve képessé vált belesni a lélek ablakán (amely feltételezés, tehetjük hozzá, tulajdonképp az episztemológiai mező totalizálása, az emberi tudat öntükrözése révén). Az állat ekként megközelíti a cselekvés azon formáját, amely C... úr szerint – a szöveg jellegzetesen romantikus képében – „abban az emberalkatban jelenik meg a legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincsen jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben”.³² Nem véletlenül ad Kleist máshol, *A megfontolásról* folytatott elmélkedése arról hírt, hogy a tervezgetés, megfontolás törést ékel a cselekvés struktúrájába, feltartóztatva, sőt elfojtva az azt éltető erőt.³³ *A marionettszínházról* rendszerében az állati a cselekvés figurájaként, az emberi pedig a tettek világának megakasztásaként vagy töréseként, a dolgok menetében változást előidézni képes események elhalasztásának, felfüggesztésének vagy üresbe futtatásának tartományaként válik értelmezhetővé.³⁴ Míg a medve lánc látható, addig az emberé láthatatlan.

Szemben Szabó Lőrinc *Torzonborz, fekete állatával*, amely az állatot egy korlátozhatatlan, a természet láncait is letépő, azt a fizikai világ törvényszerűségei alól felszabadító erő megnyilvánulásaként azonosítja, József Attila, Kosztolányi és Kleist medvéjét éppen az állat megláncoltságának, ember általi leigázottságának trópusa köti össze. Ennek a leigázottságnak az egyik legextrémebb megnyilvánulása kétségkívül Caligulához köthető, aki egyetlen nap leforgása alatt négyszáz medvét

29 Kleist szövegének átfogó értelmezéséért ld. TÖRÖK Ervin, *Elmozdult képek. Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben*, Bp., Ráció, 2015, 73–122.

30 KLEIST, *A marionettszínházról*, 326.

31 Paul de MAN, *Aesthetic Formalization. Kleist's Über das Marionettentheater* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia UP, 1984, 281; 285. Török Ervin a medvét, joggal, egy „tökéletes hazugságvizsgálónak” nevezi: TÖRÖK, i. m., 107.

32 Uő.

33 Ld. Heinrich von KLEIST, *A megfontolásról*, ford. FORGÁCH András = Uő, *Próza*, 319.

34 Az emberi oldal fenti struktúráját viszi színre történetbeli fiú példája is: KLEIST, *A marionettszínházról*, 324–325.

gyilkoltatott meg az arénában.³⁵ Mint Pelin Tünaydin áttekintése rámutat, a medvék fogságba ejtése, idomítása és az emberek szórakoztatásának céljából való közszemlére tétele az ismert történeti dokumentumok szerint több évezredes múltra tekint vissza, és a korabeli források szerint a 10. században már egész biztosan lehetett idomított, a 14. századi Angliában pedig táncoló medvéket látni. Ezek a látványosságok, más állatmutatványok társaságában, különösen nagy sikernek örvendtek.³⁶ Német nyelvterületen ugyanezeknek a tevékenységeknek a megjelenése a 13. és a 16. századra, betiltásuk, az állatokkal való kegyetlen bánásmódra hivatkozva, az 1911-es angol rendelkezést nem sokkal követve, 1929-ben következett be. Figyelemreméltó, hogy – hiába az ország mély kulturális összefonódása a medvetánc gyakorlatával – az ilyen irányú orosz rendelkezést már 1866-ban beiktatták. (Ezt azonban a szovjet törvénykezés eltörölte, ezért a medvemutatványok Oroszországban a mai napig cirkuszi látványosságnak minősülnek.) Az európai betiltási hullám előtti időszakban a medvetáncoltatás olyan népszerűségnek örvendett, hogy a medvék képzése intézményesülni volt képes, így mind Lengyelországban, mind Franciaországban medveakadémia működhetett (előbbi a 18. század végén, utóbbi a 19. században alapították).³⁷

A medvetáncoltatás – nyelviileg is problematikus, hiszen az állat mozgását az emberi tánc mintájára elgondolhatóvá tévő³⁸ – gyakorlata elválaszthatatlan az állatokkal szemben tanúsított kegyetlen bánásmódtól, a veréstől és a kínzástól, a kényszerítés különböző eszközeinek jelenlététől. A fogságban tartott medvékkel való bánásmódhoz ezek az elemek, minimalizálandó az állat jelentette veszélyt, gyakran hozzátartoztak, és a mai napig hozzátartoznak (a medvetáncoltatás számos országban máig élő gyakorlat). A kutyáknak a medvékkel folytatott, Angliában intézményesített küzdelmeihez például egyenesen eltávolították a nagyragadozó karmait és fogait.³⁹ A medvékkel szemben alkalmazott kényszerítő eszközök közül is kiemelkedik az állat orrán, annak átlukasztása után átvezetett fémkarika, amelyhez az idomár kezében tartott lánc kapcsolódik. Az idomár ekként a medve legérzékenyebb testrészéhez fér hozzá közvetlenül, és egy-egy erősebb mozdulattal bárkikor képes intenzív fájdalmat okozni az állatnak. Mint az sejtethető, a medvék tánkra nevelése maga sem a pozitív megerősítés elve alapján működött: az állatokat éhezettették,⁴⁰ és a gyors tanulás érdekében gyakran felforrósított talajra vezették, miközben, összekapcsolva a mozgást és a hangot, hangszeren kísérték az állat kétségbeesett és hiábavaló kísérleteit, amelyekkel az égési sérüléseket igyekezett elkerülni.⁴¹ Megtartani a medvét az idomár által felkínált esztétikai dimenzióban annyi, mint – eltörölve a medve állati idegenségét – nem tudomást venni a *Medvetánc* konstitutív kultúr-történeti összefüggéseiről.

35 Vö. Robert E. BIEDER, *Bear*, London, Reaktion Books, 2005, 75.

36 Vö. Linda KALOF, *Looking at Animals in Human History*, London, Reaktion Books, 2007, 115. Valamint: PASTOURAU, i. m., 210.

37 Vö. TÜNAYDIN, i. m., 51–53.

38 Vö. Sonja WINDMÜLLER, *An der Nase geführt. Perspektiven auf das Phänomen >Tanzbär< (und zugleich auch auf den Tanz)*, Vokus, 2009/1, 22.

39 Vö. Bernd BRUNNER, *Bears. A Brief History*, ford. Lori LANTZ, New Haven, London, Yale UP, 2007, 184.

40 Vö. BIEDER, i. m., 110.

41 Vö. *Uo.*, 187–188.



A fényképek forrása: Fortepan / Magyar Földrajzi Múzeum / Erdélyi Mór cége (1904)

Miért épp a Medvetánc lett kötetcímadóvá?

Habár Tverdota György értelmezése a medvét a költővel, annak bundáját és fogait pedig az általa előállított műalkotással azonosítja, és így az idomárt a kizsákmányolás – vagy pontosabban: a kizsákmányoló tőkés – figurájaként teszi hozzáférhetővé,⁴² a *Medvetánc* negyedik versszaka felől nézve ez a képlet alapjaiban módosulni látszik. A költemény e szakasza a medve táncát a festéssel hozza összefüggésbe: „Azért járom ilyen lassún, / aki festő, pingálhasson. / A feje a néninek / éppen jó lesz pemszlinek.” Ez az összekapcsolás három különböző, ám az esztétikai kommunikáció itt prezentált modelljére nézvést egyaránt meghatározó tényezőt rendez egymás mellé: az idomár fentebb tárgyalt interpretatív beszédét, amely az állati és az esztétikai, valamint az esztétikai és a gazdasági közötti átmenetet létesíti és szabályozza; a tánc járásának mikéntjét, amely, utalva a refrén metrikai dimenziójára, a medve lassú táncát a verslábak figurációjaként mutatja fel („Brumma, brumma, brummadza”); továbbá a látvány és nyelv együttesének inskripció alakzataként értelmezhető képalkotást, amely a vers metapoétikai szintjén egy, az olvasás folyamatát modelláló alakzatként – vagy ha úgy tetszik, a képzelőerő trópusaként – válik megragadhatóvá. Innen nézve mind a medve, mind az idomár a nyelv egy-egy paradigmáját képviseli, vagyis a nyelv különböző működésmódjainak figurájaként értelmezhető. Ezek viszonya ugyanakkor, mint az látható volt, korántsem képzelhető el mellérendelő módon. Az idomár az esztétikai kommunikáció előállításában és fenntartásában, valamint gazdasági kiaknázásban érdekelt, amely mindenekelőtt a medvetánc feltételeinek, vagyis a medveidomítás gyakorlatának és saját nyelvi műveleteinek elfeledésén alapszik. A medve és az idomár viszonyának itteni aszimmetrikussága különösen élesen

42 Ld. a 4. és az 5. lábjegyzetet!

rajzolódik ki a *Medvetánc* kötet nyitóverse, *A jámbor tehén* perspektívájából (az *Eszmélet* másfél mázsa boldogságáról nem is beszélve), amely a tehén tejtermelését és a borjak ellésének képességét, Karinthy híres leírására emlékeztetve,⁴³ az embernek való, az emberi gondoskodás viszonyában keletkező tartozás lerovásaként jeleníti meg („Hozza adóját, sok zsíros tejet. [...] tavaly is, most is drága borjat ellett.”).

A verset az esztétikai kommunikáció allegóriájaként értelmezve a *Medvetánc*ban megjelenő produktív oldal a költői nyelv eredendően osztott struktúráját viszi színre. Amennyiben a medve és az idomár egyaránt a nyelv egy-egy működésmódjának figurájaként értelmezhető, az előbbi, vagyis a néma, csupán látványa, mozgása által érzékelhetővé váló, táncoló medve a nyelv nem kommunikatív, az utóbbi pedig az ezt felfüggesztő és újrarendező tételező-pozicionáló⁴⁴ dimenzióját testesíti meg. A nyelv tételező-pozicionáló tartományának perspektívájából a lábak által járt tánc (a metrum) sohasem jelenhet meg önmagában, uralhatatlan, tiszta materialitásként („Éles a szeme a vadnak, / ragadozónak, szabadnak” – *Ordas* [Kiemelés – B. G.]), mivel ekként nem csatornázható be az esztétikai kommunikáció végső soron – a kötetben máshol is („S mondd, mit érlel annak a sorsa, / ki költő s fél és így dalol [...] neve, ha van, csak árúvédjegy, / mint akármely mosóporé” [Mondd, mit érlel...]) – gazdasági tételekkel bíró keretei közé, hiszen magyarázatra, kiegészítésre, tematizációra szorul („azért járom ilyen lassún” [Kiemelés – B. G.]). A jelentés imperatívuszának érvényre jutását, a medve megjelenésének és mozgásának értelmezését ugyanakkor, mint az látható volt, szükségszerűen megelőzi a medve animalitásának destrukciója, valamint az állat kulturalizációja, amely a betanított élőlény természetellenes mozgását – az állati és az emberi közötti analógiás viszony azonosításával – táncként kínálja fel az emberi világ értelmezői sémái számára. Pontosan ez az oka annak, hogy a medve táncának percepciója a versben festésként, tehát a jelenet újraalkotásaként válik megragadhatóvá: a befogadóban létesülő kép a *Medvetánc* tanúsága szerint a nyelv materiális és szemantikai dimenzióinak együtteséből táplálkozik (hasonló képlet jut szóhoz az *Útrahívás* című versben is: „Képedet halk ritmusok ősi habján / hadd viszem csak, szép, kicsi lány, magammal”). Ugyanakkor mivel az értelmező újraalkotás kereteit itt a jelentés imperatívusza jelöli ki, a befogadó sohasem férhet hozzá ahhoz a tartományhoz, amelyet a nyelv nem kommunikatív, ám a szemantikai totalizációnak minden egyéb feltételezés ellenére ellenálló tartománya jelent (hiszen a medve a mozgástól elválasztott testében, az esztétizáció számára hozzáférhetetlenül, ott rejlik az állati elpusztíthatatlan maradványa). Bár az állati maradvány beíródása nem kiküszöbölhető, e beíródás önmagában nem jelent fenyegetést az esztétikai tapasztalat ökonómiájára nézvést: a festés folyamata visszavonhatatlanul felcseréli a leláncolt medve képét az idomár által bemutatott táncoséval.

Az irodalmi alkotás innen nézve egy olyan sajátos táncoltatási folyamatként értelmezhető, amelyben mind a medve, mind pedig az idomár pozícióját a költői én foglalja el. Ebben az összefüggésrendszerben, akárcsak a *Nagyon fáj* nevezetes sorainak esetében („De énnekem / pénzt hoz fájdalmas énekem”), a költő létesít és árul, tehát egyaránt végez esztétikai és gazdasági tevékeny-

43 „Te ingyen, harc nélkül adsz nekem legelőt – én ezzel szemben lemondok életem két-három utolsó esztendejéről. Tiszta üzlet – világos és egyszerű.” KARINTHY Frigyes, *Vágóhíd* = Uő, *Címszavak a Nagy Enciklopédiához I.*, vál. és a szöveget gond. UNGVÁRI Tamás, Bp., Szépirodalmi, 1980, 438.

44 Ehhez részletesen ld. BALOGH Gergő, *Afformatív. A performativitás kritikája Werner Hamacher munkásságában*, Alföld, 2019/6, 72–89.

séget (és így a szó legszorosabb értelmében vásárra viszi a bőrét [„Híres, drága bunda rajtam”]). A műalkotás, hasonlóan a mosóporhoz, termék („[a] művészi termék éppugy áru, mint az ipari, vagy a mezőgazdasági termékek”, írja a költő *A művészet kérdése és a proletárság* című szövegében),⁴⁵ amelynek léte az előállító tevékenységének dezorganizációján – a versben ez a medve animalitásának destrukciójaként jelenik meg –, valamint ezt követő esztétizációján alapszik. Ez azt is jelenti, hogy a költő tevékenységében semmi természetes nincs. Nem is lehet (ezt a vers többfunkciós formai kimunkáltsága maga is aláhúzza).⁴⁶ A költői tevékenység eszerint nem más, mint egy természetes élettevékenység – a vers kontextusában a pusztá testi létezés, továbbá a mozgás – de és reformációja; mediális átvitel, amely nem az organikus kifejlődés érvényre juttatásában, hanem annak leigázásában érdekelt. A közvetítési lánc, amelyen a műalkotásnak keresztül kell mennie ahhoz, hogy eljusson a közönséghez, és ezáltal, belépve a nyelv szemantikai dimenziójába, terméké válhasson, tehát a költészet tiszta szférája, egy pusztá élettevékenységként felfogott praxis – a költészet mint életfolyamat – instrumentalizálását hajtja végre, ennek során hozzáférhetetlenné téve azt. A medvetánc a költői öntáncoltatás figurája, amellyel a szerző csupán 1937-ben fordul explicit módon szembe, félreérthetetlenül párbeszédbe lépve az 1934-es kötettel: „Totyogjon, aki buksi medve / láncon – nekem ezt nem szabad!” (*Hazám*). Az előbbiek fényében, tehetjük hozzá, Füst Milán 1935-ös meglátása különösen éleslátónak bizonyul: „Ennen lelkét addig táncoltatja, míg remek lesz a tánc.”⁴⁷

A *Medvetánc* kötetcímmé emelése pontosan azt sugallja, hogy a gyűjtemény egyetlen verse sem kerülhet kívül a költészeti ökonómia azon általános modelljén, amelyet a címadó mű irodalomszemléleti horizontja létesít. E vers tanúsága szerint a költészet egyszerre szenvedés és uralom, alávetés és alávetettség, beszéd és némaság, jelenlét és önnön létének maradványa, pusztá élettevékenység és ennek pusztító használatba vétele, vagyis életmegnyilvánulás és áru.

A tanulmány megírását az NKFIH K-132113 sz. projektje támogatta.

45 JÓZSEF Attila, *A művészet kérdése és a proletárság* = *Uő Összes tanulmánya és cikke. 1930–1937. I.*, szerk. TVERDOTA György, VERES András, Bp., József Attila Társaság, L'Harmattan, 2018, 696. Erre utal Tverdota György értelmezése is: TVERDOTA, *Határolt végtelenség*, 51.

46 Halász Gábor megfontolandó megállapítása szerint a *Medvetánc* ritmusának egyenesen nevetető funkciója van: HALÁSZ Gábor, *József Attila*, Nyugat, 1938/8, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00631/20194.htm>

47 FÜST Milán, *József Attiláról*, Nyugat, 1935/3, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00590/18552.htm>

Mezei Gábor

Látás és biopoétika Pilinszky *Kráter* című kötetében

*Azt mondtuk: a szín által az egész természet
kinyilatkoztatja magát a szem érzékszervének.
Johann Wolfgang Goethe: Színtan*

Pilinszky János költészetében, a költészetét illető reflexióiban és recepciójában is újból és újból előtérbe kerül a csend poétikája, aminek a *Kráter* című kötet olvasásában, jelen értelmezés szerint igen fontos szerep jut. Nemcsak azért, mert a kötetben a csend a vizualitás primátusának egyfajta alapjaként, feltételeként tűnik elő, amely vizualitás egyébként maga is a látványnak és gyakran az érzékelés forrásának semmivé válásához, megszűnéséhez is vezet, de azért is, mert a látvány megképzésének lehetetlensége, illetve ennek tapasztalata a látottak hozzáférhetetlenségének és ezzel párhuzamos jelenlétének¹ olyan együttesét állítják, amely ezekben a helyzetekben következetesen a humán percepció fókuszpontján túl jelöli ki e tapasztalatok létrejöttének lehetséges helyét. A csend, ami mindezek miatt itt nem a megszólalás, a nyelv vagy a beszéd mintegy hiányaként,² befejezettségének következtében vagy nullpontjaként jelenik meg, ilyen módon a nyelv nélkülihez rendelődik hozzá. Mindeközben ugyanakkor olyan módon kérdez rá az állatok nyelvnélkülisége és a humán létező nyelvi beágyazottsága közötti dichotómia hatáskörére, hogy ezt a csendet azzal az egyébként vizuális kódokból – vagy e kódok érvénytelenné válásából – kiinduló tapasztalattal hozza összefüggésbe, amivel éppen saját olvasóját igyekszik, a nyelven keresztül, szembesíteni.

A „költői szó”, ami Pilinszky megfogalmazásában „lényege szerint mindig is csönd volt”³ ilyen módon magában hordozza a látvány semmivé válásának, hozzáférhetetlenségének tapasztalatát; a csend poétikája tehát abban látszik itt érvényesülni, hogy a képköltés Pilinszky költészetének

1 Giorgio AGAMBEN, *The Open. Man and Animal*, ford. Kevin ATTELL, Stanford, Stanford University Press, 2004, 55.

2 SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas, 1998, 156.

3 PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal, Egy párbeszéd regénye*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 50.

korábbi szakaszaira jóval inkább jellemző élessége, plaszticitása már kevésbé lesz megfigyelhető. A kései kötetekkel kapcsolatosan érzékelhető tanácstalanság, ami a recepcióban néhol kritikai észrevételként a képalkotás elerőtlenedésének⁴ tételezése révén igyekeznek számot adni az olvasás nehézségeiről, talán éppen ezen az összefüggésen keresztül lehet feloldható. Az a nem-humán percepcióhoz rendelt tapasztalat, ami a *Kráter* verseiben a látvány megképződése helyett következetesen a látás aktusában való feloldódásban, „belefeledkezésben”, „megmerülésben” tételződik, a képek hozzáférhetetlenségén keresztül egyúttal a nyelven kívülre mutat rá. A látvány nyelvi képződése helyett a látott jelenléte és ezzel párhuzamos hozzáférhetetlensége pedig Agamben Heidegger-értelmezése szerint azt a nyitottságot látszik itt előhívni, ami az állatok és a humán tapasztalat közötti lehető legnagyobb közelségként tételhető. A csend ebben az értelemben helyezhető itt el a nyelv létesítő működése előtt, és nem beszéd és hallgatás között, ezek viszonylatában, vagy a nyelvi képződés hiányaként. A kötet képeinek gyakori rögzíthetlensége, megfoghatatlansága, a plaszticitástól való eltávolodás mindezek miatt képezheti részét a csend poétikájának.

A *Kráter* első verse, a Newtonnak címzett hommage innen nézve az egész kötetre érvényesíthető metareflexióként olvasható, amennyiben az a csönd, ami felé a gravitáció, a legalapvetőbb fizikai törvény révén szükségszerűen tartunk, az ágencia lehetetlenségének következményeként tűnik elő: „Megtesszük, amit nem teszünk meg, / és nem tesszük meg, amit megteszünk. / Valahol rettenetes csönd van. / Effele gravitálunk.”⁵ A csöndhöz való közelítés, ami az ágencia hiányát a cselekvés a – Pilinszky kései kötetében gyakori⁶ – ellentételező szerkezet révén történő érvénytelenítése és az elmozdulás önkéntelensége miatt is magában foglalja, azt az értelmezést erősíti, miszerint a csönd előállása nem az általános alannyal kapcsolatba hozható nyelvi produkció eredménye. Sokkal inkább egy olyan alaphelyzeté, ami nem tesz lehetővé semmiféle aktivitást, és ami azon a megigézettségen, kábultságon vagy akár elragadottságon⁷ keresztül írható le – amint azt már az unalomról értekező Heidegger kifejti –, ami megint csak az állati és a humán jelenlét határterületein helyezkedik el. A felütés a kötet egésze ismeretében, a nem-humán percepció következetesen nem ágenseiként, de résztvevőiként megjelenő állatok szerephez jutása miatt a cselekvő alanyiség hiányát úgy kapcsolja össze a vizuális tapasztalatok előállításával, hogy megképződésüket akadályozza. A kérdés pedig innen nézve az lehet, hogy ha nem rendelhető hozzá ágencia a percepció folyamatokhoz, akkor a képek nyelvi képződésének elmaradásán túl mi marad a vers tere számára; a csend poétikája ezekben a szövegekben vélhetően ezzel az akadályozottsággal kerülhet összefüggésbe.

A látványképződés, ami rögtön a második versben a csönd következményeként tételződik – „mi az a csönd, megnyugtató elem, / kiült karosszék, mitől az arany / ciráda valóság lehet?”⁸ – a *Kráter* verseiben a legkülönbélebb okokból bizonyul lehetetlennek. A *Kettő* című versben a kölcsönösként tételzett érzékelés tárgyi létezők között zajlik – „Két fehér súly figyeli egymást”⁹,

4 Fülöp László észrevételét Schein Gábor idézi. SCHEIN, i. m., 159.

5 PILINSZKY János *összes versei*, Bp., Osiris, 2003, 143.

6 TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002, 165.

7 AGAMBEN, i. m., 64–65.

8 PILINSZKY, i. m., 143.

9 *Uo.*, 146.

amely pozíciók ismét csak egy ellentételező szerkezetben számolják fel magukat: „két hófehér és vaksötét súly”. A tárgyi létezők mellett ugyanakkor kevésbé meghatározható, mitologikus, átmeneti lények is lehetnek az eddigiekhez hasonló módon meghíúsuló vizuális percepció forrásai. A szörny a *Zűrzarvar*-ban nézi, de „nem látja a mennyet”, a „nemtelen lény” az *Álom* című versben „úgy néz szembe, hogy nem látni a szemét”¹⁰, hasonló kölcsönösségben, mint az anyja fényképét néző versbeli beszélő a *Depresszióban*, ahol a pillantás merevségével szembesülve saját tekintetének közönyösségére ismer rá („merevebb egy kavicsnál”, ahogy azt Heidegger a kő példáján keresztül a világtalanság végpontjaként meg is jelöli, és amely kavics egyébként a kötet címét is szolgáltató *Kráter* című versben is a pillantással, sőt a szemekkel kerül összefüggésbe). A *Zűrzarvar* és az *Álom* abban is osztozni látszanak, hogy e bizonytalan pozíciók a látás tagadásába torkollnak, az előbbinél a vizuális percepció optikai feltételeinek hiánya révén: „nemlétező résen át / nézi a szörny, de nem látja a mennyet”, illetve „A megsemmisült pillanat / kulcslyukán át hiába leskelődik.” Mindennek következtében pedig a vers második felében maga a pozíció is törlődik: „Az, hogy semmit sem lát, / sziven üti, holott a szörny / valójában nem létezik.” Az a percepció forrását érintő bizonytalanság ugyanakkor, ami itt ebben az utólagos visszavonásban éri el végpontját és maximumát, azon versek esetében van közelebb az ágencia lehetetlenségét és a nyelvi képződést illető fent megfogalmazott kérdésekhez, amelyekben a leírás pozíciója nem társul efféle deklaratív megnyilatkozásokkal.

A percepció folyamatának a látvány megképződése nélküli végigkövetését a *Zöld* című vers végzi el, amit a kötetben elfoglalt helye is a látás biopoétikai távlatai felé mozdít. A *Hölderlin*, ahol a beszélő „drótvégre csomózott madárként”¹¹ mutatkozik meg, illetve a *Ködedény*, ahol a címben jelölt metaforán keresztül a saját testbe íródik állat és ember elválaszthatatlansága – „Ember, állat egyként pulzál szívemben”¹² – a fiziológiai működések általános érvényével, a „közös veritékkel” magyarázza ezt az elkülöníthetlenséget. Az érzékelés a *Zöld* című darabban megmutatkozó folyamata pedig éppen ebből a szempontból kap itt különös jelentőséget. Az egyes szám első személyben megszólaló versbeli beszélő, a megszólalás képességével bíró humán pozíció ebben a négy sorban úgy közelít a cím által jelölt, egyébiránt csak vizuálisan hozzáférhető tapasztalathoz, hogy a látvány előállítását éppen a percepció folyamatának nyelvi létesítésével fedi el. Egyrészt azért, hogy a szóban forgó fa körülhatárolható egységként nem elérhető, hiszen meghatározásként a következőt olvashatjuk: „a feneketlen zöldben, / ami egy fa kívül-belül.” Külső és belső felcserélhetősége részben lehetetlenné teszi a látványképződéshez szükséges fókuszpont kialakítását, másrészt pedig a „zöldben” szó a növény felületi érzékelhetőségét zárja ki. A percepcióhoz szükséges pólusok tehát kijelölhetetlennek látszanak, a fához való hozzáférés pedig olyan térbeli együttállásra utal, ami már önmagában felülírni látszik a látásfolyamat eredményeként érthető vizuális egység létrejöttét. A kép létesítésének éppen az lesz itt akadálya, amit Serres a „tapintható médium szükségszerűségéért” nevez meg, ami meg kell hogy előzze „a forma, a szín és a tónus” megképződését.¹³

10 *Uo.*, 145.

11 *Uo.*, 148.

12 *Uo.*, 149.

13 Michel SERRES, *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies (I)*, ford. Margaret SANKEY, Peter COWLEY, London, New York, Continuum, 2008, 35.

Mindezt az is alátámasztani látszik, hogy az első sorban megnevezett látószerv olyan módon is kapcsolatba kerül ezzel a bentről, a térbeliségből előálló tapasztalattal, hogy a szóban forgó, a fát azonosító zöld, mint lokalizálhatatlan hely, a „feneketlen” jelző révén a szokásos funkcióját betölteni nem képes szemmel is kapcsolatba kerülni; a nem megképződő látvány felől azért is adódik a szemfenék mint vonatkoztatási pont, hiszen a látószerv organikus egységként, optikai működésében nem kap szerepet. Látás helyett ugyanis a szem „elmerül”, nem is feltétlenül csak a szó intertextuális hozadékai értelmében,¹⁴ mivel a fókusz nélkülség és a látványképzés hiánya mellett ez az elmerülés a szemet mint testrészt, hiszen az egész arcot – és a lelket is – érinti: „Elmerül szemem, arcom, lelkem...” Van ugyanis egy pillanat az érzékelésben, amikor a látás lehetetlenné válik; mikor „az orr érintkezésbe lép, a látványt eltörli a tapintás”,¹⁵ az érintés ezen a ponton tehát lehetetlenné teszi a fa vizuális percepcióját. Az eddigiekben kirajzolódó tapasztalat ilyen módon leginkább e térbeliségbe történő belépésként, a közös térben való osztozasként értelmezhető, látvány és fókuszpont elkülöníthetlenségében. A meg nem képződő látvány, a „feneketlen zöld” térbeli rögzíthetlensége és a szemfenék mint a látvány megképződésének ki nem tölthető helye, illetve a fókuszpont hiánya ezt az elmerülést egy körvonalak nélküli térre ruházza át.

Amely térbe ugyanakkor a vers szerint kétféleképpen érkezik a beszélő és általában „minden élőlény”. Míg az előbbi elmerül, az élőlények „megmerülnek” ebben a térbeliségben; az elmerülés még önmagában hordozza azt, hogy a beszélő e téren kívül is, az itt leírt folyamat előtt is létezhet, éppen az „el” igekötő befejezettsége, a térbe való belépés – és egyben az ezen kívül maradás – lehetősége miatt, a „megmerülés” ugyanakkor nem hordozza ugyanezt a belsőben való feloldódás-tapasztalatot. Míg a beszélő megérkezik ebbe a térbeliségbe, amely megfosztja őt a külső és a belső elkülöníthetőségének tapasztalatától, az „élőlények” általában érzékelik ezt az osztatlanság-tapasztalatot, ahogy az állatok kapcsán Heidegger megállapítja, se a kintet, se a bentet nem látják.¹⁶ A „megmerülés” innen nézve éppen az „el” igekötő elválasztó funkcióját nem tartalmazza, ezáltal egy olyan határtalanságot feltételez, ami a „kívül” és a „belül” között a beszélő számára csak ebben a konkrét tapasztalatban tételezhető. A fa tehát éppen azért nem lehet mint fa jelen az állatok számára, mert nem külső és belső elválaszthatósága révén körvonalazott élőlényként jelenik itt meg. Ez a tapasztalat, ami az állatok számára állandóként adódik, a beszélő számára egyszeri, és éppen abból származik, amit Agamben a látvány, a látottak jelenlétével és ezzel párhuzamos hozzáférhetetlenségével hoz összefüggésbe. Ez az a tapasztalat, ahol a látvány nyelvi megképzésének elmaradása révén a beszélő a legközelebb kerülhet az osztatlanság az állatok számára nyilvánvaló alapállapotához. A cím pedig éppen erre látszik rámutatni, a vizuálisra, ami nem ölt alakot, ami jelen van, de nem hozzáférhető, hiszen a hozzáférésnek magában kellene hordoznia azokat a nyelvi működések, amelyek a kép létrejöttét garantálhatnák. A „fa” és a „feneketlen zöld” azonosítása a beszélő számára lehetővé teszi, hogy osztozzon ebben a tapasztalatban, az „élőlények” számára pedig ugyanez az azonosítás elfedi a fát mint körülhatárolható létezőt.

14 Itt *A merengőhöz* jólismert felütésére gondolhatunk, ahol a szem világának elmerülése a „késes távvalal” kerül összefüggésbe, azaz szintén optikai korlátokra, vagy legalábbis a szem teljesítőképességének hatáira céloz, még ha a vers egyébként a későbbiekben egészen más irányt is vesz.

15 SERRES, i. m., 35.

16 AGAMBEN, i. m., 58.

Az „élőlényekhez”, a nem-humánhoz való közelítés a vers tanulsága szerint a képalkotás lehetlenségének előtérbe helyezése révén történik, a látás primátusának háttérbe szorításával, a képalkotás jelen esetben nyelvi folyamatainak elmaradásával. Mindennek a humán és nem-humán világtapasztalatok közelítése lesz a következménye, amennyiben az állatok elragadottsága azzal van összefüggésben, hogy nem látják, hanem mozognak abban a nyitottságban, ami a világban való létezés viszonylatában a humán tapasztalat számára alapvető.¹⁷ Mert bár az állatok kábultsága – amint azt a fa példája mutatja – a „*valami mint valami mindenkori észrevételének lényegi megvontságát*” jelenti, éppen e kábultság révén mutatnak nyitottságot valamire,¹⁸ ezzel a nyitottsággal válik a kétféle tapasztalat közös felületévé. Ez a kétféle tapasztalat a vizuális érzékelés háttérbe szorításával azáltal kerül közel egymáshoz a versben, hogy a vizuális percepció egy olyan folyamatára mutat rá, ami a kép előállításának elmaradása által saját magát törli, maga a láthatatlan látvány – ami tehát egyszerre jelenlévő és vizuálisan hozzáférhetetlen – pedig egy olyan tapasztalat felé mutat, ami „minden élőlény” számára ugyanúgy hozzáférhető. Ezen a ponton pedig feltehető a kérdés, hogy a kései Pilinszky-költészet recepciója szerint a képalkotás plaszticitásának eltűnéseként detektált poétikai folyamatok vajon mennyiben lehetnek összefüggésben azzal, hogy a nem-humán mint tapasztalati mező a *Kráter* versei szempontjából korántsem ismeretlen. Amennyiben ugyanis ez nem pusztán pontszerű jelenség a kötetben, úgy nem feltétlenül tartható az a kissé tanácstalan, hiszen a versek olvasása szempontjából kevésbé kamatoztatható következtetés, miszerint itt csupán a korábbi kötetekben e költészetre jellemző képszerűség egyszerű hiányáról, elmaradásáról, háttérbe szorulásáról lenne szó. A vizualitás primátusa helyett ugyanis itt egy olyan tapasztalat mutatkozhat meg, ami éppen amiatt nem termel hiányt, mert nem egy hierarchikusan alárendelhető tapasztalatra utal, hanem a nem-humán megközelíthetőségére kérdez rá. Ahogy tehát a csend sem a beszéd megszűnésének eredménye, hanem Pilinszky fent idézett reflexiója szerint a „költői szó” lényege, úgy a látvány láthatatlansága is szerves része a kései versek poétikájának; ahogy a csend, úgy a láthatatlan látvány is egy, a nyelvi képződést megelőző állapothoz tartoznak. A biopoétika vizuális vonatkozásai pedig, amint az e vers olvasása közben megmutatkozott, közvetlen kapcsolatba kerülnek a nem-humán tapasztalat hozzáférhetőségének kérdésével.

Míg a *Zöld* című versben a beszélő és az élőlények percepciók folyamatainak különbségei kerülnek előtérbe, az *Akvárium*ban a humán létező és konkrétan az állatok jelenlétét illető differencia oly módon tűnik elő, hogy egyrészt egy átalakulásfolyamatot kísér végig, másrészt mindezt a különböző érzékterületek az állatokra és a humán létezőre jellemző működésén keresztül teszi. Abban a „nyálkás és idegen / lomb-levél sírban-temetőben”, ahogy az első versszakban az akvárium meghatározásra kerül, a nővér, akit az első sor ebbe az idegenségbe helyez – „Nővérem az akváriumban” – maga is elérhetetlenné, távolivá, hozzáférhetetlenné válik: „Éjjel-nappal keressük, hol van, / nénéi, gyerekei, unokája.” A második versszak ennek egyenes következményeként ezt a távolságot, a nővér hozzáférhetetlenségét teszi egyre nyilvánvalóbbá, egyrészt azáltal, hogy a humán viselkedésformákkal egyébként közös nevezőre hozható tevékenységeinek – „Ágyán kuporog [...] / Remeg. Fölbred. Fölrriad. / Rágyújt. Beszél. Hozzánk szól.” – leírása közben és ezt megszakítva egy élettelen, egészében már nem elérhető tárggyal, illetve ennek maradékával azonosítódik: „Ágyán kuporog. Törmelék.” A „Hozzánk szól.” megállapítást pedig a következő szó írja felül:

17 *Uo.*, 57–59.

18 Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai*, ford., ARADI László, OLAY Csaba, Bp., Osiris, 2004, 308–309.

„Senkihez.” Ez utóbbinak azért is van itt különös jelentősége, mert a negyedik sor szintén azonosító felütése ehhez szorosan kapcsolódik: „Senkihez. / Ahogy egy halmadár / uszonyait verdesi, tördeli: / remeg és lüktet.” Ez a magát a megszólalást is megkérdőjelező visszavonás, ami a megszólítás lehetetlenségét mindenképpen magában foglalja, ahogy a nem-humán létezőhöz kapcsolódik, azonnal elveszti irányultságát, majd a halmadár mozdulatainak leírása révén verbális indexeit is. A halmadár, mint – legalábbis mai szemmel nézve – átmeneti létező szárny helyett uszonyait verdesi, miközben a szorosan a szárnyra vonatkozó ige a madárjelleget is fenntartja. Ez a nyelvi alapokon nyugvó hibriditás pedig a tördelés szóval egy, a végtagokra vonatkozó humán viselkedésformát, a kéztördelést is megidézi, ami a szótöve miatt az egyébként meglehetősen előzmények nélkül elhelyezett „törmelék” szóra is visszautal, ezt mintegy végtermékeként nevezve meg. A többféle szerves létező darabjaiból, egymással feszültségben lévő nyelvi elemeiből egységként előálló halmadár egyvalamiben ugyanakkor tisztán azonosíthatónak tűnik a humán létezővel, ugyanis mind a nővér, mind a halmadár „remeg” e leírások szerint, ez az önkéntelen fiziológiai működés lesz tehát az, ami magát a kettő közötti átmenetet, mintegy közös nevezőként, lehetővé teszi – miközben mind a nővér, mind a halmadár esetében találunk még erre az önkéntelenségre példákat: „Fölbred. Fölrriad. [...] lüktet.”

Ehhez az önkéntelen, minden irányultságot és szándékolttságot nélkülöző, viselkedésnek már nem nevezhető működéshez pedig a látás a következő sorokban végigkövetett percepciók folyamata annyiban biztosan kapcsolódni látszik, hogy a megszólítottal nem rendelkező megszólaláshoz – és az előző versben leírt tapasztalatokhoz – hasonlóan a látást a látott nélkül, sőt, a látott törlésével, a látás képességétől való megfosztással működteti: „Halmadár szeme / nem a szemünket keresgéli, csak / lukakat fúr. Nem számít, hogy hova, / csak luk legyen, bárkiben, bármiben, / ellenünk, ellenem, maga ellen [...]” Ahogy az a *Zöld* című versben is megfigyelhető volt, a szem nem a látványképzéshez szükséges felületre fókuszál, hanem áthatol rajta, ezzel ismét nem képződik meg kint és bent elkülöníthetőségének lehetősége, illetve az akváriumon kívül lévők szemét nem mint szemeket látja, hanem megint csak a tapintás a vizuális érzékelést kizáró közbejöttével a látvány törlését végzi el. A hozzáférhetetlenség tehát az agambeni értelemben itt is a látványként nem elérhető jelenlétében mutatkozik meg, az pedig, ami ehhez a megint csak az elragadottságból származó nyitottsághoz az állati és a humán tapasztalat közötti legközelebbi ponton közösnek mondható, az a fiziológia önkéntelensége. A látványképzés nélküli percepció folyamata ebben az esetben a megigézettség, vagy akár a kábultság állapotát a biológiai működések önkéntelenségéhez kapcsolja. A remegés mint irányítatlan mozgás, a mozgás nullpontja olyan tértapasztalatba illeszkedik itt, ami megint csak a látványképzés nélküli osztatlanság alapállapotát idézi, ahol a látvány a felületet figyelmen kívül hagyó törlése („ellenünk, ellenem”) a vizuális érzékelés fókuszpontjának megszűnéséig vezet („maga ellen”). A biológiai önkéntelenség „minden élőlényre” vonatkoztatható működése mellett az *Akvárium* is a látványképzés lehetetlensége, a látvány láthatatlansága révén jeleníti meg a nem-humán tapasztalatot, ennek hozzáférhetőségét éppen azáltal valószínűsítve, hogy ez az önkéntelen működés olyan közös tapasztalat, ami a saját magára irányuló cselekvések („verdesi, tördeli”), illetve fiziológiai folyamatok („remeg és lüktet”) révén távolít el a látás tranzitivitásától. A látást helyettesítő cselekvésének irányultságát pedig a „lukak fúrásának” térben meghatározhatatlan, mások, majd maga ellen forduló eseménye teszi megkérdőjelezhetetlenné: „Nem számít, hogy hova, / csak luk legyen, bárkiben, bármiben, / ellenünk, ellenem, maga ellen, / luk, bármi áron.”

Az *Akváriumot* nem sokkal követő *Gótika* című versben, ahol a percepció folyamatjellege a legegységelműbben végigkövethető, a folyamat eredménye ugyanezen pozíciók „egybeolvadása” lesz, olyan együttes jelenlét, ami egy „csúszó-mászó” a látványba való „belefeledkezéseként” tételződik. A látvány, ami ez esetben a test, a megszólított „vállra omló haja”¹⁹ a fentiekhez következetesen kapcsolódva a hajban, a test terében való jelenlétbe, az ebben való feloldódásba fordul át. Míg az első versszakban e térbeliségben való bennefoglaltság ellenére a „figyeli” ige szerepel, a „belefeledkezés” mintegy egyenes következményeként a második versszak első két sora már törli ezt az ágenciát feltételező pozíciót: „A senki néz. / A semmi néz.” A harmadik sortól pedig a látvánnyal együtt absztrachálódik: „Az ízeltlábú nézi a napot. / A tört, a gyúrt, a szaggatott / a kereket, lángolót, mozdulatlant.” A belefeledkezés a látványképződést a látvány terében való osztozás eredményeképpen akadályozza meg, a percepció folyamat ágense és a látványt képző test ennek következtében a vers végén már nem elkülöníthetők, ismételten az osztatlanság állapotát idézve: „Most minden egy. Együtt van. Egybeolvad.” Ahogy az előző két vers esetében, itt is elmondható, hogy a látvány megképzése helyett a „csúszó-mászó” nem-humán tapasztalata érvényesül jelenlét és – vizuális – hozzáférhetetlenség párhuzamosságában, ezzel a képalkotás Pilinszky korábbi kötetekre jellemző plaszticitásának elmaradása helyett megint csak e tapasztalathoz történő közeledést célozva, a látvány láthatatlanságát és nem egyszerű hiányát téve a *Kráter* poétikájának meghatározó működésévé, a látás biopoétikai vonatkozásait helyezve a középpontba.

A kötet utolsó, a látás szervi alapjaira utaló, *Pupilla* című ciklusa a vizuális érzékelést és ennek korlátait szintén rendszeresen a nem-humán meghatározhatóságának kérdésével és az ehhez való közelítéssel kapcsolja össze. Ez több esetben párhuzamok révén történik, ahogy a *Vonzásod definíciója* esetében is: „Egy végkép betört állat hátán / egy végkép betört állat lovagol.”²⁰ Itt a lovaglás mint a nem-humán tapasztalatot kizáró viselkedés az „állat” megnevezés és a betörés az állatokra irányuló cselekvésének a lovasra vonatkoztatásával függeszti fel a saját fogalmi által kontextusba emelt hierarchiát. Hasonlóan jár el a kötetben következő *Mi és ők* is, ahol az „elkárkozás” vallásos-metafizikai fogalma – a mezitlábasság megint csak a nem-humán esetében idegen állapotával együtt – vonatkozatható az Istent szülő állatokra: „Hogy elkárhozunk, rendbe van, / de hogy a mezitlábú állatok, / még inkább rendjén.” Máshol mindez a humán tapasztalat hátrahagyásának vágyával és a nem-humánhoz való közelítéssel kapcsolódik össze: „nem kívánok emberként halni, / jó lesz nekem a villanyolló, / s az egybevarrt paták között / a puszta súly a kihülő kupacban.”²¹ A ciklus címadó verse, ahol a humán tapasztalat definíciója a vizuális érzékelésen, illetve ennek korlátain és lehetetlenségén keresztül történik, olyan optikai médiumokkal indít, amelyek révén a humán tekintet túlléphet ezeken a korlátokon. A „távcső” és a „nagyító” által előállított képek közül az utóbbi a porzók és bibék kinagyított képeit hozza létre, amelyek azonban a szemben „sárga arcként” mutatkoznak, a technikai médiumokkal ellentétben tehát a humán tekintet szükségszerűen antropomorfizál („De a szememben sárga arc [...]” – kiemelés tőlem), a vers definíciószerű zárata pedig mindehhez megint csak a látás lehetetlenségét, fiziológiai és fizikai értelemben vett értelmezhetetlenségét kapcsolja: „embernek lenni annyi, mint / poklokra csavart pupillával nézni.” Ez a lehetetlenség, ami a látványképzés a *Zöld*, az *Akvárium* és a *Gótika* című versek esetében

19 PILINSZKY, i. m., 150.

20 *Uo.*, 154.

21 *Uo.*, 153.

tapasztalt lehetetlenségétől annyiban különbözik, hogy a vallásos-metafizikai érzelhetetlenségéből származik, illetve hogy szükségszerű antropomorfizáló hajlama által akadályozza meg a látvány önmagában vett előállítását, annyiban ugyanakkor hasonló is azokhoz, hogy a pupilla szervi-organikus működését, a vizuális képalkotást itt is a – fizikailag szintén értelmezhetetlen – érintés teszi lehetetlenné. A látvány lehetetlenségének antropomorf-metafizikai háttére viszont a fentiek értelmében szükségtelennek mutatkozik a nyelvi képződést megelőző nem-humán tapasztalat esetében, aminek a megközelítésére a három korábban olvasott versben láttunk kísérletet.

A képek plaszticitásának a *Kráterre* jellemző elmaradása tehát éppen a látás biopoétikai vonatkozásai, a vizuális percepciótól eltávolodó humán tapasztalat és az állatok megigézetségének alapállapota, illetve ezek lehetséges közelsége révén kaphat a fentiek tükrében magyarázatot. Innen nézve pedig nem a képalkotás hiányaként, valamiféle, az életművön belül fellelhető kiüresedésként értelmezhető, de sokkal inkább a láthatatlan látvány előállításának lehetőségén keresztül a nem-humánhoz való közelítésként. Agambennel szólva, a jelenlévő hozzáférhetetlenségének tapasztalata, a feltárultság – a fát mint fát megérteni – és a feltáratatlanság állandó feszültsége az, ami az állatok és a humán létezők világa közötti belső feszültségként tételezhető.²² Pilinszky kései költészetének egyik alapkérdése éppen az lehet, hogy az irodalmi szöveg a láthatatlan látvány előállítása révén mennyiben tud közelíteni a nem-humán világok felé, a látás biopoétikai vonatkozásainak a *Kráterben* történő középpontba állításával.

A tanulmány megírását az NKFIH K-132113 sz. projektje támogatta.

22 AGAMBEŃ, i. m., 69.

Mészáros Márton

Csipkéből tekert gúzs: Ars erotica

Ars erotica

Vagyunk végső játék
Hörgő légcső ágyék
Pörgő szem térd far tompor
Combtó bőr fénylő táj
Vad nyelv örvénylő száj
Vágy karmol tép mar tombol
Kéz láb ín izomzat
Széttárt kín mi mozgat
Együvé facsar rombol

Ringó halmok mellek
Hajzat bomló felleg
Ajzott íj gyors szemöldök
Vagyunk sebhedt sértő
Tág húsban kísértő
Tűzhányó kráter köldök
Öl forrongó börtön
Mélyedet betöltöm
Mindenségem felöltöd

Vagyunk végső játék
Lét lélekző lágyék
Has mell hullámhegy vállak
Űrben rángó tagok
Szervek szétszórt magok
Szép zűrzavar szent állat
Készültünk öröknek
Mi forgat pörögtet
Világ csak velünk szállhat

A következő – a biopoétika tárgyát talán túlságosan is tág (vagy túlságosan szűk) keretek közt értelmező – vizsgálat elsősorban Kovács András Ferenc *Ars erotica* című versének szoros, poétikai-retorikai olvasására vállalkozik, és csak érintőlegesen, valamint a szükségesnél nyilvánvalóan sokkal kevésbé alaposan érint olyan biológiai, pszichológiai, tágabbról akár erkölcsi, jogi, társadalmi és filozófiai problémákat, amelyeket a szöveg és általában az „erotikus költészet” kétségkívül fölvet. A versnek (legkevesebb) négy papíralapú kiadása létezik: megjelent a *Korunkban*,¹ az *És Christophorus énekelt*² című kötetben, a *Kompletóriumban*,³ valamint a *Csipkéből tekert gúzs*⁴ című manierizmus-tanulmány mellékleteként is. Az első három kiadásban az „ars poétika” és az „ars erotica” kifejezések (nem utolsósorban akusztikai) egymásraolvashatósága révén, lényegében a számos más KAF-versben, például a *Nászének, égetett agyagban* is megfigyelhető szerelmi együttlét = költészet allegóriája mentén válik olvashatóvá, amely egymásraolvashatóság feltehetően egy, a KAF-olvasásban gyakran produktív önreflexív, „vers a versről” olvasatot igényelne, és amelyben a férfi és nő szerelmi együttléte jól működtethető a szöveg és a befogadó dialógusának metaforájaként. A negyedik kiadás azonban egészen más kontextusba helyezi a szöveget, és ez az értelmezés elsősorban erre igyekszik koncentrálni: a *Csipkéből tekert gúzs* ugyanis nem szépirodalmi műként, hanem hangsúlyozottan tudományos publikációként definiálja önmagát, amennyiben az első lapon (így a teljes szövegre érvényes kijelentésként) az alábbi műfajmegjelölés olvasható: „Jegyzetek a magyar manierizmus kérdésköréhez”. A tulajdonképpeni tanulmányt – a köszönetnyilvánítás után – három, szerzővel nem jelölt vers előzi meg, melyek akrosztikhonjai ÉN MÁR [...] KOVÁCS ANDRÁS FERENC jelsorként olvashatók össze. A kötet végén található függelékben (azon a helyen tehát, ahol a tudományos publikációk szokásrendjének megfelelően a tanulmányban elemzett szövegeknek kéne állniuk) szintén Kovács András Ferenc-szövegeket találunk, szintén a szerző megjelölése nélkül. Ezen a ponton érdemes felhívni a figyelmet a fentebb köszönetnyilvánításként azonosított *Jó olvasó, élj jól!* című (de az alábbiak alapján sokkal inkább egyfajta a szöveg értelmezését segítő „kulcsként” működtethető) szöveg alábbi részletére:

Köszönet továbbá, de nem utolsósorban Balassi Bálintnak, Rimay Jánosnak, Madách Gáspárnak, Nyéki Vörös Mátyásnak, Thordai Jánosnak és a többieknek: a 16. és a 17. század neves és névtelen, ismert és ismeretlen, félreismert és elfeledett [kiemelések tőlem – MM] poétáinak, valamint versificatorainak; [...].⁵

A névtelen, ismeretlen, elfeledett szerzőkre való hivatkozás, valamint a függelék tudományos publikációkban megszokott (és rögzített) funkciója akár olyan kontextusba is helyezheti a szöveg elején és a függelékben található (névtelen?) szövegeket, melyben azokat pontosan az elfeledett, névtelen szerzők (fiktív) szövegeiként olvashatjuk, miközben a versek például a már említett akrosztikhonnal, illetve a nyilvánvalóan anakronisztikus időindexekkel (pl. „aszfalt”) folyamatosan

1 Korunk, 1992/11–12, 24.

2 KOVÁCS András Ferenc, *És Christophorus énekelt*, Pécs, Jelenkor, Kriterion, 1995, 138.

3 KOVÁCS András Ferenc, *Kompletórium*, Pécs, Jelenkor, 2000, 271.

4 KOVÁCS András Ferenc, *Csipkéből tekert gúzs*, Marosvásárhely, Mentor, 2000, 193.

5 *Uo.*, 10.

„elárulják magukat”. Ezt továbbgondolva, az „elfeledett” szerzők nemcsak hogy egy (jóllehet sajátos státuszú) personaként vagy hangként „lesznek jelen” a szövegben, hanem időben is jelentősen tágíthatják a szövegek értelmezési lehetőségeit, amennyiben egy olyan többszörös kontextust hoznak létre, amelyben az olvasó az olvasás során folyamatosan tudatában van az „alakmások” alakmás voltaival, így egy időben Kovács András Ferenc szövegeinek kontextusában és az alakmás (létező, vagy lehetséges) szövegeinek (létező vagy lehetséges) kontextusában olvassa a szövegeket. A függelék szövegei – különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a függelék maga (a függelék-forma hagyományaitól eltérően) címmel ellátott (a tanulmánykötethez hasonlóan a *Csipkéből tekert gúzs* címet viseli) – akár önálló verseskötetként is értelmezhetőkké válnak. Az pedig, hogy a függelék címe azonos a kötet címével, egy olyan értelmezés előtt is teret nyithat, amelyben éppen a függelék kerül kulcspozícióba, a „manierizmus-tanulmány” pedig pusztán a függelék létjogosultságát hivatott megteremtteni, a „tudományos értekezés” (forma) teljes apparátusával támogatva a függelék szövegeinek a manierista versek kontextusában való olvashatóságát. Ebből a nézőpontból szemlélve az *Ars erotica* „önreflexív” olvasata háttérbe szorul, és sokkal inkább Kulcsár Szabó Ernő azon általános értelmezési javaslata juttatható érvényre, amely szerint

Az intertextualitás [...] olyan időbeni- „hosszmenti” dia- vagy polilógusok kezdeményezése a hagyománnyal, amelyek éppenséggel nem tüntetik el a formák történetiségét, hanem a rajtuk keresztül való – és a csak általuk megtörténő, általuk lehetséges – költészeti memória hagyomány- és kultúra-teremtő funkcióját hangsúlyozzák.⁶

Ez az interpretáció azonban sajátos módon újabb „önreflexív” olvasatot implikálhat, a függelék szónak a ’valamitől függő’, ’csak valaminek függvényében létező’, ’különállóan nem létező’ értelmét hozva előtérbe: eszerint a függelék szövegei olyan szövegekként válnak definiálhatóvá, melyek Kovács András Ferenc manierizmusról szóló tanulmányától éppen úgy nem választhatók le, mint a(z) abban leírt manierista) szöveghagyománytól.

Vagyis az *Ars erotica* ezen kiadás intenciója szerint elsősorban a manierista szöveghagyománnyal lép dialógusba, mintegy utólag kiegészítve, kipótolva annak valamely vélt vagy valós „hiányosságát”. És miközben arra is lehetőséget kínál, hogy egy egyébként tabusított tematikát a jelentől és a „személyes megszólalástól” eltávolítva szólaltasson meg, a testiség ábrázolásával kapcsolatos olvasói elvárások radikális történeti különbségivel is szembeesíti olvasóját. Ahogyan Kulcsár Szabó Zoltán korai kritikájában (kimondatlanul talán épp az *Ars eroticára* is utalva) jelzi:

A régi műfajú versek írásának (integratív) gesztusa viszont éppen az időbeliség, a „történelem” fenntartását is eredményezi, hiszen úgy is értelmezhető, mint a régi irodalom „újabb” darabjainak megalkotása, a „korpusz bővítése” (például a Júlia-versek, az erotikus versek némelyike, a „felfedezett”, „kallódó” versek a legkülönbözőbb századokból). A „lehetséges irodalom” alakítása tehát jelenti egyben a múlt és jelen „összeolvadását”, „térbelivé” válását és a múlt (az időbeli távolság) „újratel-melését” is.⁷

6 KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae*, Kortárs, 1994/6, 73.

7 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hangok, jelek*, Nappali Ház, 1995/3.

Mindez pedig mindenekelőtt annak lehetőségét nyitja meg jelen értelmezés számára, hogy a szöveget az általa felidézett „lehetséges múlt” nézőpontjából, valamint kortárs befogadói szempontból egyaránt vizsgáljuk, sajátosan paradox igazolásaként annak a jauss-i tézisnek, mely szerint „az esztétikai tárgy [...] a történetileg mást egyszerre örzi meg és nyitja fel, minthogy nemcsak a világ szubjektív tapasztalatának kifejezését teszi lehetővé, hanem az a művészet játékterében mint önmagának a másik tapasztalatában való megtapasztalását”.⁸

Azoknak az eszmetörténeti és ideológiai előzményeknek a feltárása, hogy vajon az erotikus költészetet és általában a „testi szerelem” művészi ábrázolását számos diskurzusban (így például a közoktatásban) miért kísérik még ma is alig megkerülhető tiltások, már csak a diskurzus feltűnően aszimmetrikus jellegéből adódóan is rendkívül bonyolultnak tűnik. Miközben például Csehy Zoltán, az antik erotikus irodalom ihletett fordítója, gondos filológusa és apologétája, „a szexualitásról, az erotikáról való *normális beszéd* [kiem. tölem – MM] irodalmi változataival való kísérletezést” az evidencia értelmében azonosítja a „magyar irodalom nagykorúsításával”,⁹ az „ellenoldal”, például a középiskolai olvasmánylisták összeállítóinak érveit a legtrikább esetben ismerjük csak meg, szempontjaikra inkább az egyes életművek (például Balassi, Csokonai) erotikusként olvasható darabjainak többé-kevésbé magától értetődő, vagyis reflektálatlan cenzúrájából következtethetünk. Közismert tény az is, hogy a magyar műfordítói hagyományban egészen a közelmúltig az evidencia értelmében sújtotta cenzúra vagy öncenzúra a vastosabb megfogalmazásokat; egyes antik szövegek¹⁰ újabb fordításából válik láthatóvá, hogy – gyakran a szövegek rekonstruálható eredeti értelmétől is eltérve – igyekeztek „enyhíteni” az erotikus, pornográf vagy obszcén fordulatokat.

Az *Ars Erotica* „implicit keletkezési idejéből” ezzel szemben jóval egyértelműbb állásfoglalásokat ismerünk, amelyek azonban – mai szemmel – komikusan túlbecsülik az erotikus versek és énekek hallgatókra gyakorolt lehetséges hatásait. Decsi Gáspár tolnai református lelkész és hitvitázó 1584-ben például már-már a *Lelkigyakorlatokat* idéző médiatudatossággal óvja olvasóit a paráznaság bűnétől, és intelmei közt meglepően nagy hangsúlyt fektet a szerelmes vagy erotikus énekek hallgatásának tilalmára is:

Legelőször azért szemeidre nagy gondod legyen és meglássad, hogy azokat fenyítékben tartsad, ne legeltessed szemeidet a más ember felesége szépségének nézésében, melyből bujaságra indíttassál és a paráznaságtól megfogattassál. Másodszor füleidre is gondod legyen, hogy azokkal is gonosz kívánságra indító énekeket vagy parázna, undok beszédeket ne hallgass. Mert amit az ember nagy

8 Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás = Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1998, 287.

9 „*Idegen emberek tudatában*”. CSEHY Zoltánnal beszélget LAPIS József, *Alföld*, 2016/5, 47.

10 „Az antik fordítás különösen steril nyelvű volt, már ami az érzékiséget és a szexualitást illetve: ennek gyakran (ön)cenzurális okai voltak, de összefüggött azzal a (poszt)romantikus antikvitásképpel is, melyet alighanem a német romantikától örököltünk, azaz a görög bölcsélet abszolút trónra emelésével. A közhelyes felfogás szerint egy antik mű fenséges, magasztos, gondolati, és a szemünk láttára, szinte soronként emelkedik valamiféle isteni létmód magasába. Nos, ezek az erotikus versek a földi létezésről, a testbe zártságról szóltak, illetve ennek megfelelően a halálfélelemről is. A szexualitás, a gyönyör megtapasztalása kiszakadást jelentett az időből, azaz ízelítőt adott az öröklétekből. Ezért a görög-latin erotikus költészet nagyon jelentős része valóban fölötte áll annak a fiziológiai közvetlenségnek, melyet leír. A Babits Aratójában közölt Martialius-fordítás magyarul a latinhoz képest templomi ének szelídségű áhítat.” *Uo.*, 44.

édesdeden hallgat, csuda mely igen szívére behat. Mikor azért te is a szerelemtől való éneket vagy beszédet örömmel hallgatod, azt eszedbe veszed, elmédben forgatod és abból sok gonosz gondolatot gondolsz, amely mind arra ingerel, hogy gondolatodat be is teljesítsed.¹¹

A „parázna énekek” elsősorban tehát azért veszélyesek, mert alkalmasak arra, hogy hallgatójukban – annak tudatát is megkerülve – nemi vágyakat keltsenek, és így őt bűnre csábítsák, sőt Decsi érvelése szerint ez a gerjedelem olyan erős, az efféle beszédek és énekek pusztán meghallgatása pedig olyannyira szükségszerűen fordul át cselekvésbe, hogy az egyetlen védekezés az ilyen jellegű szövegekkel szembeni teljes absztinencia. Bornemissza Péter, Balassi tanítója szintén ezt a megoldást látja megnyugtatónak a „tisztátalan és fajtalan beszéd”, valamint a „virág és szerelem énekekkel”¹² szemben:

Mind ezek ellen sok képpen intetünk, hogy *sövénnyel és tövissel be kertellyük füleinket*, [kiem. tőlem – MM] és álnok nyelveknek szólására ne figyelmezzünk, mert az jó erkölcsöket el veszítik az gonosz beszédek, és az ki Istentől vagyon, Isten ígését halgattya, az ki Ördögtől, ördögét,¹³

ugyanakkor azonban azt is kénytelen elismerni, hogy az ember – eredendően bűnös természetéből adódóan – vágyik az ilyesfajta beszédek és énekek hallgatására:

De jajj, mióta hazugságot suga ama ravasz kígyó és sárkány, az mi első szüleink füleibe, és annak hely adának, azóta immár csak mind hazugságnak hallgatására, és hitságos mulatságra vágyódnak mindenek fülei, tisztátalan és fajtalan beszédnek hallgatására, [...] trágár és péniszcsúfásra, [...] virág és szerelem énekek hallgatására [...] ¹⁴

Mindez pedig feltűnően egybecseng azzal a Rimay János-szöveghellyel, amelyet KAF kötete és a függelék címe is megidéz, és amely végső soron maga is a „szerelmi” vagy „erotikus költészettel” kapcsolatos állásfoglalásként érthető:

11 DECSI Gáspár, *Az utolsó időkben egynehány regnáló bűnökről való prédikációk*, Várad, 1584. Decsi Gáspár érvelése valószínűleg nem független Kálvin azon bibliamagyarázatától sem (Ef 4,29-30), amely, ha lehetséges, még direk-
tebb összefüggést feltételez az erotikus énekek és az erkölcsök hanyatlása között: „ha egy nő buja éneklésre adja
fejét, amelynek nap, mint nap tanúi lehetünk, akkor minden bizonnyal szajhává lesz [...] elmerülve minden szé-
gyenletességben [...] ezért ha egy fiatal nő léha éneklésbe kezd, akkor [...] már teljesen romlottá vált” Idézi:
MAGYAR Balázs Dávid *Fragmentumok Kálvin János társadalmi etikájához. Az alkohol- és ételfogyasztás, tánc, vala-
mint a szerencsejáték teológiai-etikai minősítése a reformátor kommentárjaiban és igehirdetéseiben = Hittel és Humor-
ral. Tanulmánykötet a 60 éves Hörcsik Richárd születésnapjára*, szerk. BARÁTH Béla Levente, Debrecen, Debreceni
Református Hittudományi Egyetem, 2015.

12 A virágének mint az erotikus irodalomra alkalmazott irodalomtörténeti fogalom nem csupán az erotikus versek
jellegzetes virágzimbolikájára utal, de már a fogalom szintjén is jelzi a téma tabujellegét.

13 BORNEMISSZA Péter, *Ördögi kísértetek*, gond. és jegyz. ECKHARDT Sándor, Bp., Akadémiai, 1955, <https://mek.oszk.hu/04900/04983/04983.pdf>, 99.

14 Uo.

Kilencedik: Contarium Superioris Argumenti Nomine Diannae responsum (Felelet a fentiekre Diana nevében)

- 1 Venus fajtalan hús, csipkéből tekert gúzs, elmének bojtortánja,
- 2 Szederj természetű, ragadó beszédű bujaságnak oltványa,
- 3 Kis gyönyörűséggel, soknak nagy veszéllyel romlásának kormányja.

- 4 Ki hihet te szódnak, ha nincs semmi jódnak állandó öröksége
- 5 Minden, ki követett, tőled Nyavalyát vett, romlott is békessége.
- 6 Senkit nem szerettél az, kinek nem lettél Végre is ellensége.

Diana, aki nem csupán az állatok és a vadászat, de a női erények, a szülés és gyermeknevelés patrónája is, itt mintha szintén azzal vádolná Venust, hogy annak beszéde (esetleg a róla szóló beszéd) hallgatóját „fogságba ejtve”, mintegy szükségszerűen „ragad bele” az ember elméjébe, vagyis a hallgató számára irányíthatatlan és nyilvánvalóan káros folyamatokat indít el benne. Feltűnő, hogy Venus „fajtalan húsként” való megszólítása kétszeresen is dezantropomorf: mind a „hús” mint szinekdoché, mind pedig a „fajtalan”¹⁵ jelző valamiképpen az elvárt emberi viszonyrendszereken kívüliséget hangsúlyozza; és bár a „fajtalan” a régiségben egyaránt jelenthet tudatos önmegtartóztatásra képtelen, ’parázna’ személyt, és – az előbbi jelentéstől nem függetlenül – általában ’rendellenes’,¹⁶ normasértő magatartást, nehéz nem észrevennünk, hogy a „fajtalanság” (etimológiailag is igazolhatóan) egyszerismind az emberi fajból mint ’származásbeli kapcsolatban levő élőlényeknek csoportjából’¹⁷ való kizárással fenyeget, vagyis azzal, hogy az ilyen viselkedés egyfajta visszasüllyedés az állati létbe. Mindez pedig akár úgy is érthető, hogy az erotikus irodalom nem utolsósorban éppen azért tűnhet fenyegetőnek, mert natura és kultúra, testi és tudati, az ember biológiai és szellemi működésmódjának zavaros, egymást fertőző határterületeit, az ezekre a bináris oppozíciókra épülő megkülönböztetések instabilitását viszi színre és teszi megkerülhetetlenné.

Amennyiben a vers a manierista vers fiktív illusztrációjaként értelmezhető, aligha kerülhető meg az a belátás, hogy a mai olvasó számára éppen nem a szöveg tulajdonképpeni témája, a nemi aktus ábrázolása tűnik zavarba ejtőnek, sokkal inkább annak manírosan, modorosan, azaz manierista módon túlzásfolt, túldíszített és néhol egyenesen giccsbe hajló körülírása. Hasonlóképpen: a Ballasi-strófa nem csupán a szöveg „fiktív” időbeni távolságát hangsúlyozza, de azzal is szembesít, hogy a szerelmi költészetnek az az iránya, amelyet Balassi (igaz, csupán kéziratban terjedő) szövegeiből ismerünk, lényegében nem talált követőkre: az *Ars erotica* pedig végső soron mintha éppen ezt a „lehetséges” (ám a valóságban nem megvalósult) következő lépést tenné meg.¹⁸

15 Balassi verseinek kéziratos gyűjteménye a költő Zrínyi Miklós könyvtárában „Gyarmati Balassi Bálintnak fajtalan énekei” címen szerepelt.

16 Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I*, szerk. BENKŐ Loránd et al., Bp., Akadémiai, 1967, 827. (Továbbiakban: TESZ)

17 *Uo.*

18 Amint arra többek közt Borbély András is utal, Balassi költészetében a „beteljesült szerelem” ilyesfajta leírása már csak azért is önfelszámoló volna, mert éppen azt a vágyat függesztené föl, amely a költői ihlet tulajdonképpeni

A vers címe a felületes szemlélő számára kissé rejtélyesnek, mégis dekódolhatónak tűnik, az ars poetica 'költői hitvallás' mintájára a 'szerelem, vagy a testi szerelem művészete', illetve szintén az ars poetica analógiájára, az erről alkotott „hitvallás” értelmében. Jobban belegondolva azonban mind a cím „ars”, mind pedig „erotica” tagja bővebb értelmezésre szorul, és talán valamelyest termékeny apóriákba vezet. Érdekes először is megvizsgálunk a *Világirodalmi Lexikon* erotikus irodalom szócikkét,¹⁹ amely – mintegy eleve mentegetőzve – az erotikát a pornográfiával állítja szembe:

erotikus irodalom azon művészi irodalmi alkotások összefoglaló megjelölése, amelyek a testi szerelmet választják központi témájuknak. Az erotika ellentéte a pornográf irodalom, amely ugyanezt a témakört művészség nélkül, a nemi aktusok leírásával történő alantas szórakoztatás céljával dolgozza fel.

Vagyis, a szexualitás ábrázolásának tabuja alól az ábrázolás „művészi” jellege adhat felmentést.

Pornográfia és erotika megkülönböztetése kapcsán az elmúlt időszakból²⁰ Byung-Chul Han Agamben-kommentárját idézhetjük föl, aki a totális transzparencia és az elrejtettség kettőségében igyekszik megragadni a problémát:

A meztelenség közvetlen közszemlére-tétele nem erotikus. Egy test erotikus helye éppen ott van, „ahol az öltözék szétnyílik”, a bőr, amely „két perem közül” „kivillan”, például „a kesztyű és a ruhaujj” között. Az erotikus feszültség nem a meztelenség állandó kiállításából fakad, hanem az „eltűnés-eltűnés színjátékából”. A megszakítás, a „folytonossághiány” negativitása az, ami ragyogást ad a meztelenségnek. A leplezetlen meztelenség kiállításának pozitivitása pornografikus. Ebben nincs semmi erotikus ragyogás. A pornografikus test sima. Nem tör meg semmi. A megtörés, a megszakítás ambivalenciát hoz létre, kétértelműséget. Ez a szemantikai homályosság az, ami erotikus. Továbbá ami erotikus, az a titok és az elrejtettség negativitását előfeltételezi. A transzparenciának nincs erotikája. A pornográfia éppen ott kezdődik, ahol eltűnik a titok, hogy teret nyerjen a totális kiállítás és lecsupaszítás.²¹

Jogosan vethető föl ezen a ponton: vajon az a – jóllehet fiktív – időbeli, kulturális és nem utolsósorban retorikai távolság, amelyet KAF szövege megkonstruál, képes-e megteremteni az elrejtettségnek, folytonossághiánynak, titoknak az „erotikus” effektusait?

forrása. BORBÉLY András, *Képe irt testek. Balassi Bálint erotikus költészetéről*, Új Forrás, 2010/1, 25.

19 *Világirodalmi lexikon* II, szerk. KIRÁLY István és mások, Bp., Akadémiai, 1972, 1204–1208.

20 A fogalmak köznapi jelentésének különbségeire Kappanyos András is felhívja a figyelmet: „A mindennapi nyelvhasználatban ugyanakkor az erotika egyfelől szemben áll a pornográfiával, mint a szexualitás reprezentációjának visszafogott, izléses, a nyilvánosság számára is elfogadható tartománya, másfelől éppilyen gyakran szolgál a szexualitás valóban kendőzetlen és közvetlen reprezentációja (azaz a voltaképpeni pornográfia) eufemisztikus megnevezéseként, fedőneveként.” KAPPANYOS András, *Pornográfia és prudéria nálunk és más nemzeteknél = Uő, Hová tűnt a huszadik század?*, Bp., Balassi, 2013, 157.

21 Byung-Chul HAN, *A transzparencia társadalma*, Bp., Ráció, 2020, 51.

Erotika és költészet szoros kapcsolata nyilvánvalóan szintén nem szorul igazolásra (mint ismert, az „erotika” szó eredeti görög jelentése szerelmi költészet; csak később kapta az antik szerelemfelfogás és az ezt tükröző irodalom öröksége miatt a mai mellékjelentését), az azonban figyelemre méltó, hogy a szó első írásos említései magyar nyelven is egyértelműen a költészettel vannak kapcsolatban: „Az Eroticus Poéták szintúgy ugyan azon egy tárgy körül forgolódnak [...] mint a Bucolicusok” olvashatjuk Kazinczy 1807-ben keltezett levelében, és maga az erotika kifejezés is egy költészeti eseményről szóló beszámolóban tűnik föl: „fuvola kíséret mellett adattak elő [...] az erotikai [...] elégiák” (1869).²²

A Történeti-etimológiai szótár három jelentést társít az „erotikus” szóhoz: 1. 1869: 'az érzéki szerelem mint költői téma; |szerelmi költészet; Liebesdichtung' 2. 1894: 'a szerelem taná'; 3. 1910: 'érzékiség; Sinnlichkeit'. A *Magyar értelmező kéziszótár* szerint a sorrend megfordul: 1. 'A nemi ösztön lelki megnyilvánulásainak összessége', 2. 'Főleg nőben megnyilvánuló és kielégítést kereső érzékiség', 3. <Irodalmi, képzőművészeti alkotásban> 'a szexuális vonatkozások túlzott hangsúlyozása'.²³

Kissé rejtélyes az is, mit is ért a szócikk szerzője a „nemi ösztön lelki megnyilvánulása alatt”, például tudatos-e ez a „lelki megnyilvánulás” vagy sem, az azonban mindenképpen elgondolkodtató, hogy mind a pszichoanalitikus eredetű „ösztön” fogalma, mind az etológiában inkább használatos „öröklött mozgásmintázat” az állatok ilyesfajta viselkedését öröklött és tanult cselekvések kooperációjaként írja le, lényegében az alap és felépítmény logikája alapján. Azzal a szociológiában igen elterjedt nézettel szemben, mely szerint a konkrét szexuális viselkedést nem az öröklött biológiai, hanem kizárólag kulturális tényezők irányítják (például változó szépségideál, bizonyos szexuális tevékenységek tabusítása vagy preferálása, az ehhez kapcsolódó különböző rituálék stb.), Wallace Craig, az összehasonlító viselkedéskutatás egyik megalapítójának véleményét vethetjük ellen, aki szerint az szexuális vágyon alapuló viselkedés eredetileg ugyan ösztönös, minthogy központi idegrendszeri izgalmi állapotból ered, de az embernél rugalmas, alkalmazkodásra és késleltetésre képes, sőt, szimbolikus vagy pótkielégülésekkel is beéri (és valóban, a szexuális aktusra való vágyakozás maga, ha kultúránként eltérő formában is, de azért mégiscsak az emberi faj egységes törekvésének tűnik). Vagyis – ahogyan Szilágyi Vilmos szexuálpszichológus fogalmaz – a genetikailag adott lehetőségeket többé vagy kevésbé a külső, környezeti hatások mobilizálják, különböző ritmusban és irányban.²⁴

A továbbiakban ezért az „ösztönös” fogalmát fogom használni, lényegében Konrad Lorentz öröklött mozgásmintázat-fogalma értelmében, újra csak emlékeztetve arra, hogy az ember esetében ezek a kétségkívül velünk született a mozgásmintázatok változékonyak, és tanulással is változtathatók.

Mindehhez még azt fűzhetjük hozzá, hogy a keresztény teológiákban gyakran tárgyalt eros-filia-agapé hármából éppen az eros, a szeretet a leginkább ösztönös, akarattal egyáltalán nem

22 TESZ, 789.

23 Feltűnő, és a téma tabusításával lehet összefüggésben, hogy a *Magyar értelmező kéziszótár* túlzott hangsúlyozásról beszél. *Magyar értelmező kéziszótár*, szerk. O. NAGY Gábor et al., Bp., Akadémiai, 1978, 331.

24 SZILÁGYI Vilmos, *Szexuálpszichológia*, Bp., Medicina, 2006, 95–96.

irányítható vagy befolyásolható megnyilvánulása, amely olyan viszonzásra vágyik, hogy a szeretett tárgy birtoklásában saját örömet leljen.²⁵

Vagyis, miközben az eros valamiképpen az ösztönivel van összefüggésben, bizonyosnak tűnik, hogy az ars vagy techné, akár a mai 'művészet', akár a tágabb, eredeti (például 'mesterségbeli tudás') jelentésében, egyértelműen bizonyos kulturális gyakorlatokhoz kapcsolódik, még akkor is, ha nem dönthető el egyértelműen, hogy mesterségeként vagy művészetként tekintünk-e a „szerelem tana” értelmében vett erotikára, azaz, nem egészen világos, hogy a testi szerelem az ösztöni készleten túl valamiféle gyakorlatot, „szakmai” jártasságot vagy művészi ihletettséget igényel-e.

Az *Ars erotica* cím tehát innen olvasva egyaránt érthető úgy, mint a testi szerelemnek mint cselekvésnek művészi szintre emelése, és úgy is, mint annak a művészete vagy gyakorlata, hogy hogyan lehetséges költői szöveggént rögzíteni a szerelmi együttlétet. A szöveg maga, illetőleg a följegyezni kívánt aktus így tulajdonképpen ezen oppozíciók: biológiai és társadalmi, öröklött és tanult, tudatlan és tudatos átjárhatóságának és végső soron szétválaszthatatlanságának ősjelenetét viszi színre.

KAF más erotikus verseihez képest (*Latin szerelem, Nászének, égetett agyag, Kámadéva Upanisad, Cyntyia Kiss*) – az *Ars erotica* legfeltűnőbb jellemzője a deskriptív jelleg.²⁶ Nehezen volna igazolható, de az sem zárható ki, hogy az erotikus költészetben egyébként rendkívül elterjedt egyes szám második személyű, konatív, vokatív, felszólító vagy könyörgő szövegek túlsúlya akár abból is eredhet, hogy ezek a versek mintegy az udvarló rítusok részeiként értelmezhetőek, az *Ars erotica* azonban – annak ellenére, hogy például a versforma révén megkerülhetetlenné teszi, egyszersmind szakít is ezzel a formai hagyománnyal. Míg a vocativus értelmileg a jelen idejű szövegeket is valamiképpen a jövő irányába tágítja ki, ennek – ezúttal a szöveghagyományhoz képest feltűnő – hiánya egyértelműen magára a jelen idejű észlelésre irányítja az olvasó figyelmét, és talán azt sem túlzás kijelentünk, hogy a hangsúlyosan belső fókuszú észlelő percepcióinak mikéntje ok-okozati összefüggésben lehet a feljegyezni kívánt eseménysorral. Mint azt többek közt Bánki M. Csaba pszichofarmakológus is kimutatta,²⁷ a koitusz során az emberi testben olyan neurológiai és hormonális folyamatok zajlanak le (elsősorban az endorfin és az oxitocin termelődése folytán), amelyek egyes, az evolúció korai szakaszaiban megjelent érzékszervek (elsősorban tapintás, szaglás) hatékonyságát nagyban növelik, a tudatos és reflektált észlelést azonban nagyban nehezítik. A kérdés innen megfogalmazva tehát így hangzik: miképpen lehetséges, lehetséges-e, hogy az észlelő én, aki a szöveg állítása szerint a szöveg jelen idejében éppen egy beszűkült, reflektálatlan tudatállapotban van, számot adjon, mégpedig művészi formában, erről az egyébként ösztönös cselekvéséről, vagy más megfogalmazásban: lehetséges-e, hogy a költői nyelv egy ösztönös, hormonális működést művészi erővel tegyen a tudat számára hozzáférhetővé, esetleg átélhetővé.

A vers nyitósora egy olyan metafora, „vagyunk végső játék”, amely három szempontból is említést érdemel: először is egy, akár barbarizmusként is érthető inverzió (Vagyunk végső játék vagy

25 Tulajdonképpen a John Alan Lee szociológus által felvázolt hat-kilenc fajta szeretetből egyedül az agapé tudatos és tanulható, tehát ebben a teológiai értelemben: az erosz a szeretet legősibb, legprimitívebb típusa, konkrétan a 'szexustól sem független szeretet' vagy 'szerelem' jelentésben. John Alan LEE, *Colours of Love*, Toronto, New Press, 1973.

26 A *Porcus hermeticum*-kötet pornográf limerickjeit azért nem számítom ezek közé, mert azok a szövegek a limerick forma hagyományainak megfelelően egyértelműen kívül esnek az „erotika” határain.

27 BÁNKI M. Csaba, *Az agy évtizedében*, Bp., Biográf, 1996.

végső játék vagyunk), amely lehetővé teszi azt, hogy a „Vagyunk” tenorra újabb és újabb vehikulumokat halmozzon a szöveg (szorosabban véve csaknem a teljes vers számtalan szinekdoché és metafora vehikuluma egyetlen tenorra).²⁸ Másodsorban – különösen ezen téma kapcsán – fontos, hogy a szöveg többes szám első személyben íródik, az én és a te grammatikai viszonyként csak a második strófában jelenik meg. Harmadrészt pedig, a „végső játék” képében a szerelmi aktus, az én és a te MI-ként való egyesülése először is a kulturális (játék), egzisztenciális, esetleg a szakralitás (végső) szférájában válik megragadhatóvá.

A vers egésze fölött uralkodó, és a harmadik strófában meg is ismételt metaforát számtalan szinekdoché követi vagy egészíti ki, esetleg pontosítja, amelyek talán az észlelő beszűkült tudatállapotának logikus szövegi leképeződéseként a percepció szintjén az egységes és rekonstruálható emberi alak vagy alakok széteséséről tudósítanak, amely ráadásul a szám és személy egyeztetésének grammatikai zavarai, tulajdonképpen szolecizmusokba torkollik: vagyunk pörgő szem, vagyunk térd, vagyunk tompor, vagyunk combtő stb. A szinekdochikusan a MI-vel azonosított, illetve attól mintegy levált és önálló létre kelt testrészek (amely eljárás, mint említettük Rímay-szövegében is megjelent) pedig természetesen a test erogén felületei vagy a szöveg megfogalmazásában „tájai”, vagyis éppen azok a „kulcsingerek”, amelyeknek akusztikus vagy vizuális észlelései magát a beszűkült tudatállapotot is kiváltották. Figyeljünk föl arra is, hogy a testrészek nem állnak birtokviszonyban a MI-vel, tehát grammatikailag akár az sem zárható ki, hogy nem is a saját térdével, tomporával, mellével azonos a „MI”, ahogyan az sem zárható ki, hogy talán éppen ez a töredékesség, és az ebből adódó vizuális és szemantikai hiányok miatt marad a szöveg a hani értelemben vett erotika területén, és az aktus még oly részletes leírása ellenére sem fordul át pornográfiába.

Az események valódi ágense az első strófában mégsem a MI, hanem egyértelműen a „vágy”,²⁹ az ösztön, vagyis az az appetencia, amelynek a MI, illetőleg a tapasztalatait éppen szövegesítő ÉN még akkor sem tud vagy akar ellenállni, ha annak hatásai az ÉN mint a TE-től megkülönböztethető szubjektum integritása tekintetében (és megfordítva is) egyértelműen erőszakosak (együvé facsar) vagy egyenesen destruktívak (rombol). Sajnos a szöveg szövevényes azonosítási láncolataiban az is nehezen dönthető el, hogy a MI-t mozgató „széttárt kín” azonos-e ezzel az uralhatatlan vággyal, vagy esetleg csupán annak valamifajta következménye. A szöveg intenzív érzékiségét persze az olyan alig szétszalazható retorikai bonyodalmak is fokozzák, hogy az inverzióra épülő szolecisztikus szinekdoché-sorozatok vehikulumai gyakran maguk is újabb metaforákat tartalmaznak. A „[vagyunk] vad nyelv, örvénylő száj” sorban például, míg a „vad” jelző pusztán a természetibe történő regresszióként érthető, az örvénylő száj metaforikus képe kifejezetten az élettelen, csupán

28 *Az És Christophorus énekelt* című kötetben mintegy programszerűen zajlik az egyes retorikai alakzatok „szétírása”.

29 Rítoók Zsigmond ének, vágy és eros antikvitásbeli kapcsolatát a következőképpen magyarázza: „Az ének vágykeltő (himeroessa), sőt a vágy az ének hallgatása közben fokozódhatik is (mint Zeus vágya Héra iránt). Más különben a phaiakok nem sürgetnék Odysseust, aki úgy mesél, mint egy énekmondó, hogy ne hagyja abba az elbeszélést, s Eumaios sem mondaná, hogy a koldus (Odysseus) úgy elbűvöli hallgatóit, mint az énekmondó, aki az istenektől tanítatva énekelni, vágykeltő (himeroenta) szavakat mond a halandóknak, akik arra törekednek, hogy hallgassák mértéktelenül, amikor csak énekel. A homérosi HERMÉS-HIMNUSZ szerint pedig mikor Hermés elkezdett lantján játszani, Apollón elméjét átjárta a hang kívánatos (eraton) zengése, majd megragadta az édes vágy (himeros), s ahogy Hermés játszott és énekel, lebírhatalan vágy (erós) fogta el kebelében a lelkét.” RÍTOÓK Zsigmond, *Vágy, költészet, megismerés*, Holmi 1992/5, 658–689.

a fizika törvényeknek engedelmessé váló világot idézi meg. A szöveg innentől kezdve meglehetősen koncepciózusan zilálja szét bármiféle eszmetörténetileg koherens taxonómia fenntarthatóságát: a második strófától kezdve a szervetlen, szerves, természeti, kulturális, ösztönös, tudatos, egzisztenciális és szakrális közti reflektálatlan oszcilláció az olvasó számára aligha rendezhető valamiféle egységes rendszerbe.

A [vagyunk] „ringó halmok mellet” nyilvánvalóan szintén egy metaforával kibővített szinekdoché, és a halmok mint a mellet metaforái a szervetlen táj képét idézik meg a metafora vehikulum-oldalán Hasonlóképpen épül fel a hajzat bomló felleg is: egy szinekdoché, „vagyunk hajzat”, amelyhez egy szervetlen világot idéző „természeti metafora” kapcsolódik, „bomló felleg”, ráadásul az se dönthető el, hogy negatív vagy pozitív előjellel: „bomló” mint szétfosló vagy „bomló” mint ’kötöttségéből kibomló’ értelmében. Ennek ellenpontjaként áll az „ajzott íj, gyors szemöldök” sor, amelyben a nagyon is agresszív és a kultúrához, konkrétan az emberi csinálmányokhoz kapcsolódó ajzott íj éppúgy érthető egy kielégülésre váró fallosz, mint a (talán a TE-hez kapcsolható) gyors szemöldök (az önkéntelenül, hirtelen, rövid időre „felvont” szemöldök) metaforájaként.

Feltűnő, és nyilvánvalóan a szerelmi együttlét logikájából következik, hogy a strófa közepéig a nőiséghez és a férfiasághoz kapcsolódó nemi jegyek nem választhatók szét egymástól, pontosabban szétszalazhatatlanul összekeverednek: a vers egyik központi és rendkívül összetett képe a külön tenorral, a megismételt vagyunkkal nyomatékosított „vagyunk, sebhedt sértő / Tág húsban kísértő / Tűzhányó kráter köldök”. Míg a sebhedt és a sértő jelzők, amelyek nyilvánvalóan ok-okozati viszonyban vannak egymással, ÉN és TE MI-ben való egyesülésének traumatikus jellegét hangsúlyozzák, a „tág húsban kísértés” (amely Rimay már elemzett sorát is megidézheti) egyértelműen transzcendens jellege mellett mintha az anyaméhbe való visszavágyódás freudi akcentusával is kibővítené a nemi vágy ösztönös jellegének megragadását. Legalább ennyire érdekes a „tűzhányó kráter köldök” metaforája, illetve szinekdochéja: a tűzhányót jelen szöveg kontextusában könnyedén értelmezhetnénk fallikus, a krátert pedig vaginális metaforaként (amely szintén a fizikai, élettelen világhoz kapcsolódik), az akár ejakulátumként is érthető, kitörő láva forrása azonban ebben a koncepcióban éppen nem a fallosz, hanem a vaginálissal azonosított kráter. Sőt, maga a szinekdochéként fölidézett köldök is (legalábbis formailag) inkább a kráterhez, így a nőiséghez kapcsolódik – jobban belegondolva a köldök mintegy metonimikusan utal minden ember (és minden emlősállat) anyaméhbeli eredetére, így az idézett sor tulajdonképpen egyetlen képbe sűríti a szülést és annak szükségszerű előzményét, a közösülést. Az ÉN és TE különálló entitásként egyetlen – meglehetősen patetikus – képben jelenik meg, a nő mélyét betöltő ÉN (a „mély” itt újra a krátert idézheti meg) és az ÉN mindenségét felöltő TE meglehetősen fallocentrikus és kozmikussá tágitott képében, amely kétségkívül a vers egyik esztétikailag legkevésbé meggyőző megoldása.

A záróstrófa a szöveg logikájában valószínűleg a kielégülés extázisának rögzítése, amelyben a szervek és testrészek mintegy saját biológiai programjukat követve önálló létre kelnek (lélekző lágyék, úrben rángó tagok), ezt azonban az észlelő egyértelműen transzcendens, euforikus, és ezért a racionális tudat számára újra csak nem domesztikálható tapasztaltként éli meg. („Szép szürzavar szent állat”). A strófa és vers záró szakasza a „Készültünk öröknek / Mi forgat pörögtet, / Világ csak velünk szállhat” sorok pedig magát a MI-t is valamely tőlük független, ám közelebből nem meghatározható entitás vagy erő csinálmányaként határozza meg, az elkészülést magát a MI csupán elszenvedti, ezen entitás vagy erő mibenlétéről azonban semmit nem tudunk meg: konkrétan

fogalmazva a MI „örökléte” éppúgy következhet az Isten által teremtett voltából, mint az ivaros szaporodás biológiai programjából. Ahogyan a MI névmás is egyaránt érthető vonatkozó és kérdőnévmásként. Az első értelmében: az forgat pörögtet, hogy öröknek készültünk, a második értelmében, csak azt tudhatjuk, hogy öröknek készültünk, de nem tudunk arról dönteni, hogy mi forgat pörögtet, azaz mi hajt bennünket. Mindezen esztétikai zavarok ellenére, az utolsó patetikus sor alapján talán nem túlzunk, ha azt állítjuk, a vers logikája alapján a szerelmi együttlét és annak extázisa magának az emberi létnek egy olyan kitüntetett pillanataként válik meghatározhatóvá, amely annak nem csupán eszköze, hanem talán egyik célja is. Azaz, talán akkor az erotikáról, annak fiziológiai, biológiai és transzcendens determináltságáról a maga érzékiségében, komplexitásában és ellentmondásosságában a költői nyelv képes lehet számot adni; és talán csakis a költői nyelv lehet képes minderről számot adni.





Vincze Richárd

Pilinszky János

Vesztőhely télen című verséről

Pilinszky nyelvművészetének legutolsó, a recepciótörténet generikus korszakolását követve negyedik szakaszának első, *Szálkák* címmel megjelenő kötetének emblematikus (az 1971–1972 között íródó) *Vesztőhely télen* című versének¹ (és egyben ciklusának) kanonikus – olvasói, műveltségi – pozícióját tekintve a recepciótörténet vizsgálódásai a verset relatív ismertsége ellenére sem részesítették kellő és koncentrált, csak e textus poétikai-poetológiai és poétikatörténeti összefüggéseit mérlegelő figyelemben. Mindeddig szinte kizárólagosan olyan értelmezések (vagy olyan jelentősebb motívumokat, poétikai-grammatikai eljárásmodokat elemző szövegek) jelentek meg, amik valamiféle utalásstruktúra, kontextuális vagy allúzív jelentésszerkezetek felől tartják e lírai szerkezetet interpretálhatónak,² vagy éppen teljesen marginálisan, mintegy említésszerűen adnak róla számot.

Több, ide sorolandó értelmezés is a Biblia motívumrendszeréhez, történeti eseményeihez rendeli hozzá a vers érthetőségének elemi feltételeit, vagy éppen a 20. század „egyetemes botránya” felől gondolja megközelíthetőnek e nyelvi szerkezetet.³ Beke Judit a holokauszt szó etimológiai bázisát kiemelve a szakralitás-spiritualitás kontextusához, annak is leginkább az áldozatbemutatás, feláldozás jelentésstruktúrájához illeszti a vesztőhely komplex szimbólumát. Nem lehet véletlen az sem a szerző szerint, hogy a holokauszt fogalma és a bibliai értelmezések egyazon tanulmány keretei közt szerepelnek, hiszen e szöveg (pontosabban a lírai szerkezet rendszere) egyszerre képezi le az ember eredendő bűnösségének katolikus dogmatikáját, a

1 PILINSZKY János *Összes versei*, Bp., Megvető, 2016, 111.

2 Természetesen nem vitatható el a kontextusok keresésének, a jelentésszerkezetekhez való odaillesztés motivációja, sőt: e dolgozat is a továbbiakban kísérletet tesz valamiféle komplex összefüggések között láttatni e verset, azonban a túlzott kontextualizálás, historizálás, motívumértelmezés leszűkíti a vers poétikai-retorikai képességeinek felszínre hozatalát, s nem engedi a maga komplexitásában megmutatkozni azokat.

3 Vö. BEKE Judit, *A néven szólítás ünnepe. Bibliai témák és motívumok*, Iskolakultúra, 2003/6–7, 12–16; KÁLECZ-SIMON Orsolya, *Egzisztencialista líra a közép-európai régióban. Pilinszky János és Slavko Mihalic költészetének komparatív elemzése*, Doktori disszertáció, Bp., Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2014, 55–76, <http://doktori.btk.elte.hu/lit/kaleczsimonorsolya/diss.pdf> (utolsó hozzáférés: 2021. 08. 09.)

háború gépezetének obliteratív, destruktív operacionalitását és következményeit, valamint a már a *Halak a hálóban*⁴ című versben megjelenített kollektív létélmény és a második világháború értelmetlen halált elszenvedett áldozatok tapasztalatainak szintézisét.⁵ Éppen ezért válhat Kálec-Simon Orsolya szerint a földi ontológia és egzisztáló létezőmód központi metaforájává a vesztőhely maga, mivel ebben valamiféle eredendő kapcsolat alakul az eszkatológiai véggel, és magával a végesség határszerkezetével, valamint az értelmetlen szenvedés szükségszerűsége (szükségszerűtlensége) között. Sőt, Beke tanulmánya egyenesen a versbeszéd nyelvi – a Bibliához és a történelmi eseményekhez kapcsolódva – konklúziójáról beszél: itt a versbeszéd olyan modalitásként íródik bele a történelem szövetébe, mint ami a hallgatást, az elhallgatást (elhallgattatást) szcenírozza. Szerinte e hallgatásaktus egyfajta válaszreakcióként fogalmazódik meg, egyszersmind olyan eseményként, amely az európai tradíciót megalapozó szó kultúrájáról való lemondásként azonosítható. Azonban ez az etikai és fogalmi viszonyokat is átrendező „totális szakadás” az európai hagyomány szövetén – mint ahogyan az Beke előtt többen is felvetették – a szó kreatív komponensének előtérbe állításával, a bibliai teremtéstörténet bizonyos elemeihez kapcsolható, ahhoz a kreációként felfogott keletkezés-temporalitáshoz, amely (ős)performatívumként megalapozta azokat a materiális feltételeket, amelyben egy virtuális közösség tagjai, a kreatúralétben eredendően elgondolhatóvá válhattak. Így válik éppen ez a szakadás egyfajta határkijelölő eseménnyé: olyan hatásprocesszussá, amely nem a transzcendencia radikális kritikáját teszi meg központiként, nem azt tartja legfőbb konstitutív rendszerelemének, hanem egy olyan „polémiára” hívja fel a figyelmet, amely nem lezárja, hanem folyamatos megszakított-ságban újra- és újrakezdi a teremtéstörténet aktivitását.⁶

Mindemellett (és az előbbiekhöz szorosan kapcsolódva) a csend és az elhalkulás, elhallgatás aktu-sai a recepciótörténet eddigi tanúsága szerint nemcsak a kontextuális, historizáló aspektusokhoz rendelhető értelmezői lehetőségként tárulnak fel, hanem a vers nyelvi regiszterét, annak tipográfiáját, térbeli szerkezeteit is meghatározó elemekként állítódnak elő. Ez esetben a csend az értelem megragadhatóságának hiányát, az interpretáció rekurzivitását és lezárhatatlanságát pozicionálja, a diszkurzív nyom a tördelés okán éppen a csend előhívó szegmenseként működik. Éppen erre (vagy legalábbis nagyon hasonlóra) mutat rá Eisemann György *Piéta és laterna mágika* című tanulmányában,⁷ miszerint a *Vesztőhely télen* sorainak cezúrált szerkesztésmódja és egymásra válaszoló dialogicitása éppen az értelem keresésének és az értelem megfosztottságának térközzel ellátott állapotát írja bele a vers formaszervezetébe. Sőt, éppen a szavak közötti proxemikai távolság okán keletkező „érintkezéshiány a megképződő jelenlét elvesztésének mint a jelentés megfosztásának a tapasztalásával válik ekvivallenssé”. Ennyiben amikor az utolsó sor tudástagadó általánosítása, többesszámú grammatikával jelölten („Semmit sem tudunk”)⁸ nincs már elválasztva az eddigi dialógusforma balra zárt jelenlét-konstruáló elemeitől, hanem azokhoz szorosan kapcsolódik, akkor éppen ezeknek a grafikai-

4 PILINSZKY, i. m., 11.

5 BEKE, i. m., 68.

6 *Uo.*, 16.

7 EISEMANN György, „*Piéta és laterna mágika*”. *Jelenlét és képzelet Pilinszky János lírájában*, Tiszatáj, 2013/4, 59–72.

8 PILINSZKY, i. m., 111.

grafémikus elemeknek a térbeli strukturáltsága nyitja meg a csönd, a transzcendens csönd versbeli helyét, és vezeti vissza a befogadót a nem-tudás elhallgató, elnémuló hiátusába.

Ugyan jóval rövidebben, de Danyi Magdolna (is) valamiképpen a csend és az elnémulás, a hiány tapasztalata felől elemzi Pilinszky költői nyelvét, leginkább a kisstrukturák (a *Szálkák* kötetével⁹ kezdődően) hiányos szerkezetű, elliptikus formációkra építő versmondadataiban.¹⁰ Többek között a detrakció (mondatelemek elhagyásának stratégiája), az igei állítmányok ismétlődésének szétszerelése, az előreutaló elliptikus szerkesztésmód, a kopulák elhagyása, valamint a létige és a lenni segédige használatának gyakori mellőzése mind olyan jellemzői tehát Pilinszky költészete nyelvi-szintaktikai struktúráinak, amelyek a szerző szerint alapvetően határozzák meg (és egyúttal implikálják) a csend transzcendens, grammatikai alakzatait. Danyi e dialógusforma alapviszonyának tartja a grammatikai szerkezetet létrehozó állítmány nélküli elliptikus, nominális kérdőszavak alkalmazását, amely szerinte a hiány kitüntetettséggel az elhallgatás jelenségét implikálja a rákérdezés, a rákérdezhetőség, valamint az elemi érthetőség kapcsolatában. Ennyiben a hiányt és a csendet konstruáló hallgatásaktus már nem tematikai-kontextuális fókuszában illeszkedik az azt megalkotó viszonyokhoz, sőt nem is a grafikai megalkotottság, a proxemikai távolság és a tipográfia hívja életre a csend értelmezhetőségét, hanem azt csupán a grammatikai szerkesztésmód, valamint a szintaktikai struktúrák permanenciája aktiválja.¹¹

Mindebből – tehát a fentebb megjelenített, a recepciótörténet által életre hívott értelmezői beszédmódok, stratégiák és aspektusok vizsgálatából – könnyedén indexikussá válik az a viszony, ami a vers kanonikussága és az interpretáció kiterjedtebb, komplexebb eljárásai között feszül. Vagyis: bár a *Vesztőhely télen* című lírai szerkezet (és az azonos nevű ciklus) a *Szálkák* kötetének egyik kiemelkedő ismertségű eleme, a maga összetettségében, mind poétika-retorikai eljárásait, mind kontextuális, allúzív szerkezeteit feltáró elemzés eddig nem jelent meg róla. E nyelvi alkotás éppen olyan aspektusai nem kerültek így az interpretáció lényegi homlokterébe, amelyek válaszként lennének képesek pozicionálni a vers azon elemeit, eljárás módjait, (ön)értelemezői lehetőségeit, amik e textus ismertségét, kanonikus pozícióját eredendően megmagyarázhatnák, megindokolhatnák. Nem esik szó a befogadástörténetben a vestőhely komplex szimbolikájáról, annak kultúrtörténetéről, jogi (jogfilozófiai) aspektusairól, sőt nem kerül elő (talán érthető módon) az agambeni értelemben használt antropológiai gépezet kettős működésmódja, annak a meghalást, a meggyilkolást előállító perspektívái sem. Ugyan a versbeszéd retoricitását, annak grammatikai eljárásait a recepciótörténet kissé felületesen, de érintette, azonban csupán a csend és az elhalkulás aktusához (ennyiben kissé leegyszerűsítve a grammatikai viszonyok komplexitását) kapcsolta azt. Vagyis mindezen aspektusok figyelembevételével mindinkább világossá válik az az értelmezői kezdőpozíció és feladat, amelyet e dolgozatnak szükségképpen el kell végeznie ahhoz, hogy az előbb említett kissé antagonisztikus, vagy inkább feszült viszony a befogadástörténet és az olvasó kanonizáló lehetőségei és módjai között valamiképpen kiegyenlítődhessen.

9 *Uo.*, 101–129.

10 *Vö.* DANYI Magdolna, *A hiányos szerkezetű versmondatok Pilinszky János költői nyelvében*, *Híd*, 2011/8–9, 11–47.

11 Ugyan Danyi nem tárgyalja az agrammatikusságra vonatkozó értelmezéslehetőségeket, de erről sem lehet elfeledkezni: ebben az esetben is valamiképpen a hiány vagy az elhallgatás-feltárás kettősében mozgó aspektusról van szó, amely a mondás minőségét, hangoltságát a nehézséggel, a fojtottsággal, a cezuralitással hozza összefüggésbe.

Érdeemes az elemzést e lírai szerkezet esetében az egyetlen paratextuális elem, a cím pozíciójának, lehetőségaspektusainak, valamint annak grammatikai szerkezetének feltárásával indítani. A vesztőhely igen komplex szimbólum, annak nyelvi szerkezete és frekvenciája, allúzív képessége okán lényeges, központi tropológiai elem Pilinszky egész költészetében: egyrészt a korábbi kötetek (itt leginkább a *Trapéz és korlátra*¹² és a *Harmadnaponra*¹³ szükséges utalni) tematikus és versbeszédmódbeli, valamint térszerkesztéshez kötött pozícióit a vesztőhely implicit módon határozza meg. E kötetek lírai szerkezeteiben megjelenő imaginárius, decezurrált, expanzív térszerkezetek a vesztőhely *toposzt* kiterjesztett helyszíneként, az egész világot strukturáló szintériként jelenítik meg, és ehhez illesztik hozzá az eredendő bűn, az autentikus létezés gyilkosság, feláldozás, halál felől elnyerhető fogalmiságát. Vagyis a vesztőhely – a már fentebb említett recepciótörténet által felvetett generikus korszakolást követve – az első költői korszakok verseiben leginkább átfordított, kiterjesztett fogalomként (és helyszínelőként) értendő, amely igen komplex motivikus hálót alkot a Biblia teológiai és narratív szintjeivel, a történelmi események, a holokauszt, a második világháború felforgató működése és további bölceleti jellegű kérdések (autentikus lét, halál, végesség, bűn, transzcendencia) elemeivel. Minderre kiváltképp fontos és említendő példák lehetnek a következők: a *Halak a hálóban* című szövege,¹⁴ mint ami éppen ezt a középpont nélküli, végességtapasztalat nélküli („Csillaghálóban hanyódnunk”) tér-idő egységet pozicionálja, és a halál, a gyilkosság és a szenvedés jelenségét – biblikus allúziókkal terhelve („partravont halak”, „elveszett elem”, „vergődésünk testvérünket / sebzi, fojtja meg”, „Bűnhődünk, de bűnhődésünk / mégse büntetés, nem válthat ki poklainkból / semmi szenvedés.”, „éjfélkor talán [...] egy hatalmas / halász asztalán”) – az elfogyasztás, a külső és belső határok felszámolásával („étek leszünk egy hatalmas / halász asztalán.”) kapcsolja össze. Továbbá a kötet címadó verse, a *Trapéz és korlát*¹⁵ az emberi (?) kapcsolatok egyetemes feszültségét, konfliktusos jellegét viszi színre, ugyanabban a „végtelenített tér-idő kontinuumban”¹⁶ mint az ezt megelőző versek térszerkesztési eljárásait meghatározó formái. Ugyanakkor a *Héja nász az avaron*¹⁷ utalásrendszerében dolgozó szöveg utolsó két sorának szubjektumfelfogásában egyfajta váltás, remodifikáció következik be, és az „ég korlátain” (ismét példa kiterjesztettségre, az expanzióra) ülő madarak (?), fegyenként válnak azonosítottá („mint elítélt fegyencek”), így utalva (talán nem véletlenül) az egyetemes bűnösségre, bűnbevetettségre, valamint a halál központi pozíciójaként beíródó vesztőhelyre. Érdeemes még röviden utalni két – a *Miféle földalatti harc* ciklusában¹⁸ megjelenő – versre is: a *Késő kegyelem*¹⁹ szubjektuminterpretációja szintén az elítéltként való egzisztálást veszi alapul, a világba vetett létező

12 PILINSZKY, i. m., 7–27.

13 *Uo.*, 29–61.

14 *Uo.*, 11.

15 *Uo.*, 18–19.

16 TOLCSVAI NAGY GÁBOR, *Pilinszky János*, sorozatszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Pozsony, Kalligram, 2002 (Tegnap és Ma), 43.

17 A vers elemzéséhez ld. HERCZEG Ákos, *Az intimitás titkai. Ady Endre Léda asszony zsoltárainak margójára*, Irodalmi Szemle, 2019/5, 6–18.

18 PILINSZKY, i. m., 21–27.

19 *Uo.*, 21.

ontológiai alapszerkezeteként, és szintén a meghalás, az elkerülhetetlen kivégzettség jelenségét jeleneteli („a semmi habjaiba dől”), valamint a *Mert áztatok és fázatok* verse²⁰ is a végtelenített, expanzív vesztőhely fogalmat azonosítja a versben megjelenő világ tér-idő kontinuumával: („Legyűrhetetlen fölkelés, / dadogó, győztes lárma! / mint életfogytig elítelt / fegyencek lázadása. / Egyetlen boldog pillanat, / végső és az első: / csak állok majd és reszketek, / akár egy égő erdő.”).

A *Harmadnapon* kötete egyrészt továbbviszi ez előző kötet által pozicionált vesztőhely implicit megjelenítésmódját, vagyis kiterjesztésként, a világot a halál és a kivégzés univerzális helyszínékként azonosítja, másrészt viszont e fogalmiságot a történelmi események kontextusához, a holokauszt és a háborúk értelmetlen gyilkosságaihoz és szubverzív operacionalitásához köti. Ez a fokozatosan létrejövő váltás, ami az *Egy KZ-láger falára* című ciklusban²¹ éri el teljes kiterjedtségét, nyilvánvalóvá teszi, sőt el is távolítja a vesztőhely fogalmát a transzcendens értelmezések horizontjából, és mindinkább valamiféle konkretizációként, konkrét történelmi alakzatként azonosítja a kivégzés helyszínékként. Ez az elmozdulás az alábbi lírai szerkezetek egymásmellé helyezésével, kontrasztba állításával indexálható: míg a *Parafrázis* című textus²² a *Trapéz és korlát* univerzális vesztőhelyfogalom tér-idő végtelenített kontinuumát írja bele a vers térszerkezetébe, és illeszti a transzcendencia, az eredendő bűnösség és feláldozás, halál motívumkészletéhez („Mindenki táplálékként, / ahogy már írva van, / adom, mint élő eledelt, / a világnak magam”, „hogy kikkel is zabáltatom”, „Szünetlen érkező szívem / hogy falja föl a horda! / Eleven táplálék vagyok / dadogva és dobogva”), addig a *Tanuk nélkül* nyelvi struktúrája²³ mintegy átmenet képezve a világból való eltűnés, a „kirajzolódás” okaként az univerzális fogolyléletet azonosítja, amely egyértelműen megnyitja a további versek holokauszt felőli értelmezhetőségének lehetőségét. Sőt, e vers már fogalmiságában is jelzi azt az alá-fölé rendelt struktúrát (elítelt, fogoly, fegyenc – hóhér kivégző), amely a későbbi, a vesztőhelyet explicit módon megjelenítő versekben központi szerephez jut („Kirajzolódom végleg a világból, / mint csupasz, falnak állított fogoly”, „hogy holta után is beléremeg, / meg-megrándul a hóhér kosara.”). Az *Egy KZ-láger falára* című textus²⁴ voltaképpen az első olyan szöveghely e kötetben, ami már nem a végtelenített tér-idő kontinuum mint univerzális vesztőhely fogalmiságát aktivizálja, hanem a vesztőhely eltörlő, gyilkos helyszínét konkrét színtérre szűkíti, magára a koncentrációs és haláltáborokra mint vesztőhelyekre: „Ahová estél, ott maradsz. / A mindenségből ezt az egy egyet, / ezt az egyetlen egy helyet, / de ezt azután megszerezted.”. Két további fontos szövege e kötetnek a *Ravensbrücki passió*²⁵, valamint a *Harmadnapon*²⁶ ugyan a koncentrációs táborok helyszínét jelenetelik, azonban kissé paradox módon a Biblia szenvedéstörténetéhez (ezt már a szövegek címe is jelzi miként mindkettő esetében bibliai kontextusban értelmezhető fogalmakról van szó) kapcsolják a kivégzés színterét: „Kilép a többiek közül, / megáll a kockacsendben, / mint vetített kép hunyorog / rabruha és fegyencfej.” [...]

20 *Uo.*, 21–22.

21 *Uo.*, 45–61.

22 *Uo.*, 31–32.

23 *Uo.*, 35.

24 *Uo.*, 48.

25 *Uo.*

26 *Uo.*, 49.

És nincs tovább. A többi már, / a többi annyi volt csak, / elfelejtett kiáltani / mielőtt földre roskadt.” „Mert megölhették hitvány zsoldosok, / és megszűnhetett dobogni szíve –”. Ennyiben (e sorok esetében) a versbeszéd Jézus Krisztus kálváriatörténetét írja bele a 20. század egy kiemelt jelentőségű történelmi esemény tér-idő szerkezetébe, ami ennek okán egyszerre konkretizálja a vesztőhely és a kivégzés fogalmi viszonyait, másrésztől éppen ezt a konkretizációt szereli szét azáltal, hogy a két esemény temporális differenciáját hangsúlyozza. Tovább problematizálja azonban ezt a viszonyt az a tény, hogy a versek helyszínét meghatározó helységnév, Ravensbrück ugyan tényleg a náci Németország által, Észak-Németországban létesített koncentrációs láger volt, azonban a foglyok nemi összetétele a történelmi feljegyzések alapján – a különféle SS tiszteken kívül – csak a nők²⁷ redukálódott. Vagyis e versek éppen amennyire közel emelik utalások szintjén a szenvedéstörténet stációit és fogalmiságát a holokauszt operacionalitásához, kivégzéseikhez, annyira el is távolítják a jézusi passió biblikus történetiségét, így létrehozva egy feszült és kissé antagonisztikus viszonyt a két történelmi eseményhorizont között.

A vesztőhely mint a kivégzés történetileg (és kulturálisan) változó helyszíne első, konkrét fogalmi, explicit módon meghatározott elemként a *Monstrancia* ciklusának²⁸ *A hóhér szobája* című²⁹ rövid lírai szerkezetében jelenik meg. E szövegben a vesztőhely mint tér ismét – mint az előbbiekben bemutatott *Trapéz és korlát* kötetében – univerzálissá válik, hiszen itt e térjelölő már nem valamiféle történelmi esemény helyszínének pozícióját adja, hanem a vesztőhely ontológiáját, a hozzá kapcsolódó különféle érzületek, hanghatások, asszociációk és allúziók rendszerét jeleníti meg. A címadás birtokos szerkezete („A hóhér szobája”) ugyan egyértelművé teszi azt az eseményt, amelynek alá-fölé rendeltségében alapuló struktúrájában a hóhér az, aki a fegyenc/elítelt/rab stb. kivégzését végrehajtja, tehát e rendszer mintegy előre rögzítettként tételezi a vesztőhely milyenségét és a vesztőhelyen pozícionált személyeket, a versbeszéd további elemei viszont ezt a viszonyt elbizonytalanítani látszanak. Az első sor („Szalonnaszag. Muskátliszag.”) kijelentései egyfelől jelenthetik a hóhér mindennapi rutinjához tartozó étkezés közben jelentkező illatokat és a szoba-entériór díszítőelemének egy bizonyos perspektívátságú leírását, viszont az első stanza első szava nem a húsétel illatról ad számot, hanem egyfajta szagról (amely a hétköznapi beszédmódban is kevésbé pozitív jelző, mint az illat), ami előrevetít(het)i az állati és emberi létstruktúrák közötti oszcillálás egyfajta elemi lehetőségét. Ezt az eldöntetlenséget – amely a *Vesztőhely télen* című vers alapstruktúráját is meghatározza – tovább nyomatékosítja az utolsó két sor grafikailag is jelzett elkülönülése: „Milyen más a vesztőhely illata, és a bárány, amikor értejönnek.” Vagyis mintha ebben az esetben arról lenne szó, hogy a vesztőhely üzemenkivülhelyezettsége, használatának megakadása okán válik az illat jelölőjévé (erre utalhat a muskátliszag is, amely érdekes módon valamiféle szagnak a jelölője, holott a virágoknak tudvalevőleg inkább illatuk van), vagy éppen a csukott ablak olyan, a kint és bent terének elválasztottságát hozza létre, amely ennek ellenére transzparenciájával képes arra, hogy a bent elkészült bárány szalonnaszagát, a vesztőhely illatát és a muskátliszagot diffúz viszonyban tételezze. Ennyiben, a csukott ablak okán alapvetően a benti – képi, hanghatás-

27 Ennek bizonyításához, és kontextualizáláshoz ld. Rochel G. SAIDEL, *Ravensbruck Women's Concentration Camp*, <https://jwa.org/encyclopedia/article/ravensbruck-womens-concentration-camp> (Utolsó hozzáférés: 2022. 02. 02.)

28 PILINSZKY, i. m., 103–107.

29 *Uo.*, 107.

beli – viszonyokra (mustkáliszag, báránnyús illata, szalonnaszag) íródik rá a vesztőhely milyenségét reprezentáló illat (és a helyszín képe, ennyiben az imaginatív szféra és az illatokhoz, szagokhoz kapcsolódó érzékelés is összekeveredik), sőt, feltételezhetően a gyilkolás mechanizmusa, mechanikussá váló folyamata, annak automatizmusa okán a hóhér számára az áldozat – egyébként szintén biblikus eredetű – állati vagy emberi létmódja, és a hozzájuk tartozó karakterjellemzők végképp megkülönböztethetlenné válnak.

A vesztőhely fogalma e versbeli megjelenésén túl csupán két másik helyen jut központi szerephez. Az egyik ilyen szöveg a *Vesztőhely télen* ciklusban megjelenő *Metronóm* című szöveg³⁰, a másik pedig a *Szálkák* kötet után 1974-ben publikált *Végkifejlet* első ciklusában³¹ kapott helyett, *Ki és kit?* címmel.³² Mindkét lírai szerkezet fontos kapcsolódási pontokat mutat a *Vesztőhely télen* című vers-textussal mind utalásstruktúrájában, térszerkesztési eljárásiban, mind a kérdés-válasz rendszerén alapuló eldönthetlenség aspektusaiban. A *Metronóm* című szöveg azon túl, hogy a téli vesztőhelyről beszél, és a mozdulatlan sárga hó eltakaró, elfedő potenciáljával azonosítja, fontos kijelentéseket tesz a vesztőhely partikularitásáról. E partikularitás és kivételesség megjelenítője éppen a „mi időnkől” eltérő idő mérésére való felhívásként azonosítódik („mérd az időt / de ne a mi időnket”), amely létrehozza, mintegy előállítja a vesztőhelyet a maga egyediségében. Így a vesztőhely egy olyan helyként artikulálódik, ami egyedi időstruktúrával rendelkezik, egyedi helyként kivüliségben van, mintegy cezúrált viszonyban tétéleződik a világ többi eltérő helyével. Ez az elválasztottság, kitüntetetségi például a jogrendből kiléptetett, kiutalt személy kivégzésének helyszínévé is azonosítható, annak a személyeknek az életét elvevő toposzként, amelyek (akik?, a különbség e jogi kontextusban igazán érdekes, elméleti irányokat nyithat fel) ahhoz, hogy ezen a helyen mint kivégzendők előállíthatóhassanak, előbb a (mindenkori) szuverén létezőnek őket ebből a jogi struktúrából ki kell rekeszteni, és feláldozhatókként, elpusztíthatókként szükséges tétélezniük. Éppen ehhez kapcsolható az agambeni értelemben vett antropológiai gépezet dehumanizáló operacionalitása is, sőt a *Homo Sacer* római jog által kitermelt figurája is, miként valamiképpen arról van ez esetben (is) szó, hogy a társadalom által strukturált jogrend performatív működésekként létrejövő (jogi) személyek (vö. az agambeni antropogenezissel) e helyre lépve elvesztik humán megkülönböztető jegyeiket, és csupán a biopolitikai eljárásrend pusztá életjelölőivé válnak. Később, a *Vesztőhely télen* című versben ezt a mozgást, a jogrendből való kiléptetést, a dehumanizálás eljárását, az antropológiai gépezet más irányú mozgásával kapcsolódik össze, és válik szinte eldönthetlenné, hogy a vesztőhely kinek vagy minek a halálát elvevő térként pozicionálódik. Erre az eldönthetlenségre, a kettős (egyszerre az embert dehumanizáló, és egyszerre az állatot humanizáló) működésmódra mutat rá a *Ki és kit?* – ismeretelméleti negativitást szcenáló – című szöveg is. Hasonló módon, mint ahogyan az a *Vesztőhely télen* nyelvi szerkezetét meghatározza, itt is az interrogatív elemek versbe történő beíródása válik jelentőségteljessé az eldönthetlenség megtapasztalhatóságában. A „ki?” és „kit?” kérdés nyelvileg, grammatikailag már magában foglalja azt a meghatározhatatlanságot, ami az elkövető és a megöleendő, elítélt személye, valamint létezésük munkakörei között húzódik, sőt az első két sor kijelentéseiben („léptek a fűben, a sötétben”) a

30 *Uo.*, 109.

31 *Uo.*, 133–137.

32 *Uo.*, 136.

sötét a látás körülményeit megnehezítő, a formák és érzetek szcenikáját redukáló jelenségként jelenik meg, amely a grammatikai megnevezhetőség hiányát a látvány hiányával azonosítja (valamint nem véletlen a ragyogás főnévi igenév használata sem, miként az is olyan jelenségként artikulálódik, ami az elemi beazonosíthatóságot gátolja: „törvénytelen ragyogásban.”). Innen nézve a vers grammatikájának egészét a fényhatások eltörlő, vakító funkciója hatja át, és olyan területként artikulálja a vesztőhely toposzát, mint ahol eleve eldönthetetlen az, hogy ki van jelen, ki az áldozat, és ki az, aki az áldozat életét elveszi.

E rövid, vázlatos felsorolásból is kitűnik, hogy Pilinszky költészetében a vesztőhely fogalma igen komplex történeti, filozófiai-teológiai, etikai aspektusokkal rendelkezik. Vagyis visszatérve a címhez, az abba beleíródó vesztőhely-értelmezések igen bonyolult összefüggésrendszert állítanak a lírai struktúra értelmezhetősége elé. Mindez a cím időhatározós szerkezetében összekapcsolódik egy másik, Pilinszky által éltérő módokon és jelentéshorizontokban applikált fogalmával: a téllal. Ugyan e terminus első megjelenése a *Nagyvárosi ikonok*³³ első (érdekes módon) *Utószó* című lírai szerkezetében³⁴ azonosítható („Tél van azóta, téli éjjel.”), azonban nem e szöveg által alkalmazott fogalmiságban keresendő Pilinszky poétikájában igen összetett (bibliai, asszociatív hálót létrehozó), és a *Vesztőhely télen* bázisát is meghatározó tél trópusa. Talán nem véletlen, hogy e komplexitás feltárása és a tél képiségének kibővítése, allúzív szerkezetének beíródása a *Szálkák* kötetének első ciklusában, a *Monstranciában* aktivizálódik. A *Juttának* című verstextus³⁵ lírai beszédje a *Január* című strófában a tél expanziójáról, annak mindent beborító, a felületeket monokrómmá változtató funkciójáról ad számot: „A tél növekszik”. A második sor („Egy magányos farkas jött le a faluba”) szintaktikai szerkezete számos irányból tűnik megközelíthetőnek, sőt már a *Vesztőhely télen* interpretációjának egyfajta segédeszköze is lehet. A tél fogalmiságához és asszociatív rendszeréhez talán legközelebb a hó (0 fok alatt képződő) kristályrészecske-alakzata áll, amely szerkezetével és jégtakaró képességével az élet alapvető funkcióit, lehetőségeit, egyszersmind a reprodukció folyamatait alapvetően képes akadályozni, ellehetetleníteni. Éppen erre lehet példa az „egy magányos farkas” jelzős szerkezete is, hiszen tudvalevő, hogy a farkasok főleg rendkívül szervezett szociális egységekben, úgynevezett falkákban élnek, és így, csoportosan szerzik be az élet fenntartásához szükséges tápanyagforrásokat (vö. a vádászati csoportos fogalmával), azonban e verssor kijelentései szerint, a farkas szociális alapstruktúráját, kondicionáltságát elhagyva, önállóan „jött le” a faluba, vagyis ebből könnyedén arra lehet következtetni, hogy a „jött le”-szerkezet által megképzett „fent”-ben nem lelhető fel elég táplálék, nincs elegendő forrás az élet fenntartásához (éppen a tél és a havazás terjeszkedése miatt), ezért kényszerül az emberi közösségek által előállított közigazgatási egység helyszínére vándorolni. Nem lehet elfeledkezni azonban a kollokvialis beszédmód egyfajta rögzült szerkezetéről sem, amelyben a magányos farkas állandósult szókapcsolata éppen a magányos, szociális közegéből kiszakított humán létező jelölőjeként értelmezendő. Ennyiben a versbeszéd által kínált értelmezésaspektusok közül mindkét opció feltárható, és más-más irányokba nyitja meg az interpretáció horizontját.

33 *Uo.*, 63–99.

34 *Uo.*, 65.

35 *Uo.*, 103–104.

A következő, és egyben utolsó három sor kiváltképp fontos a *Vesztőhely télen* értelemzéslehetőségeinek szempontjából, különösen a tél fogalmiságához kapcsolódó állat-ontológiai aspektusok és a feláldozás folyamata felől. A harmadik sor („reszket előtted”) kettős viszonya ugyan eldönthetlenné teszi (a már fentebb jelzett viszonyban), hogy a magányos farkas jelentésátvitelében valamiféle humán létstruktúráról ad-e számot a versbeszéd, vagy éppen ténylegesen az állati reszketést szcenírozza, de arról világos leírást ad, hogy a „te”-ként azonosított figura jelzi azt a pozíciót, amellyel szemben az állati és emberi létstruktúra között oszcilláló reszkető trópusa pozicionálódik. Az utolsó két sor („Mise ez. / Utolsó áldozás.”) egyrészt a zsidó-keresztény hagyományhoz kapcsolja az előző sorok által bejelentett „magányos farkas” érkezését, annyiban, hogy ezt az állatot (erre az áldozás zsidó tradíciója utal, s ennyiben a két létszféra közötti ingadozást az állati felé billenti) mint áldozatot elsősorban istennek felajánlott ajándékként pozicionálja. Így az áldozat isten eledeleként – hasonlóan például a *Halak a hálóban* elfogyasztás-motívumához –, az áldozati szerkezet keretei között valamiféle istenkapcsolat létesítését, közösség létrehozását szolgálja.³⁶ Vagyis miként az áldozás bibliai kontextusba kerül, és a zsidó hagyományban megjelenő állat (és egyéb) áldozatok felajánlásának jelentésaspektusaihoz kapcsolódik, ennyiben az is kijelenthetővé válik, hogy Pilinszky költészetében (hiszen csak erre található példa) a tél motivikus hálójához és annak utalásstruktúrájához hozzátartozik az állat feláldozásának eseménye. Így a *Vesztőhely télen* cím két egymás mellett alárendelő szerkezetben lévő lexémája igen komplex, ám kissé antagonisztikus viszonyt hoznak létre, mivel egyrészt a vestőhely fentebb tárgyalt aspektusai szerint az ember értelmetlen halálával, a meghalás humán kitüntettségével mutat rokonságot, másrészt viszont a tél – kiváltképp Pilinszkyénél – állati áldozat bemutatásának színterévé válik. Ezt az ellentétes, összeférhetelenségig konfliktusos viszonyt már a lírai szerkezet alapdilemmája – hogy kérdéses annak a személye, vagy éppen létszférában elfoglalt helye, aki a másik életének végéről képes dönteni – is implikálja, s már a paratextuális viszonyrendszerbe előre beleírja az eldönthetlenséget, a bizonytalanságot szervező kódokat.

Talán éppen innen (tehát a bizonytalanság, a lehatárolhatatlanság, az értelem stabilizálhatatlansága felől) lehet érdekes a tél fogalmának temporalitását tekintve utolsó megjelenése Pilinszky költészetében. A *Végkifejlet* ciklus³⁷ egyik utolsó versében, a *Költeményben*,³⁸ a tél fogalma a lírai szerkezet második felét előállító tautologikus válaszstruktúrába ékelődik, vagyis a verstextus második strófája e terminust a kérdés-válasz rendszer „válasz” oldalán mozgósítja, bár az első strófa nem hagyományos kérdést kínál és intéz a verstextus második részéhez, hanem annak tautologikus szerkezetét kifordítva jeleníti meg, kijelentve, hogy mi nem az, ami: „Nem föld a föld. / Nem szám a szám. / Nem betű a betű. // Nem mondat a mondat.” E kérdés-válasz struktúra, mely elválasztja a két strófát egymástól, a bizonytalanság és a bizonyosság két pólusaként is értelmezhető, melyben az első bizonyosság rögzítője éppen az a sor, melyben Isten jelenléte stabilizálódik: „Isten az Isten”. A bizonyosság elemeinek felsorolása ezenkívül további három sorra terjed ki („Virág az virág. / Daganat az daganat. / Tél az tél.”), azonban az egymásra válaszoló sorok végére egy újabb bizony-

36 Pilinszky költészetében a Holokauszthoz kapcsolódó értelmezésirányok igen fontosak, s így nem lehet véletlen az áldozati hagyomány feltűnése sem: tudvalevő, hogy a legszentebb minden áldozat közül az, amelyik teljes egészében elég, a teljesen megsemmisülő állat, a *holocaustum*.

37 *Uo.*, 142–149.

38 *Uo.*, 148.

talanság, bizonytalanságot előállító szintaktikai szerkezet íródik be: „Gyűjtőtábor a körülhatárolt / bizonytalan formájú terület.” Vagyis nem lehet véletlen, hogy a „tél az tél” tautologikus szerkezete után az utolsó sor látásbeli és taktilitáshoz köthető bizonytalanságról ad számot, mivel éppen a tél fogalma grammatikai és allúzív közelsége okán is a tél expanziójaként és a hó takaró képességként a gyűjtőtábor épületkomplexumának könnyed beazonosíthatóságát gátolja. Egyrészt így a tél fogalmisága és ezzel együtt a hó elfedő, eltakaró, a titkot előállító potenciálja képessé válik arra, hogy a táborokhoz, és magához a lágerléthez kapcsolódó borzalmakról való hallgatást foganatosítsa, másrészt arra is, hogy magának az épületnek a funkcióját „hallgassa” el, fenntartva így éppen a fentebb jelzett billegést az állati és ember szférák, valamint az áldozati lét és a gyilkosság operacionalitása között. Vagyis fontos látni, hogy ahhoz, hogy Pilinszky *Vesztőhely télen* című versének időhatározós címszerkezetét a maga komplexitásában a verselemzés szolgálatába legyünk képesek állítani, mindezeket a fentebb jelzett allúzív és asszociatív jelentéskomplexumokat figyelembe kell venni, és észre kell venni, hogy a paratextuális viszonyok a versbeli viszonyokat mintegy mise en abymként már a vers lefutása előtt előre stabilizálják és kódolják.

Az első két sor interrogatív nyelvi struktúrája („Kit fölvezetnek? Nem tudom. / Kik fölvezetik? Nem tudom.”) a duális szerkesztésmód kérdés-válasz rendszerében a fentebb említett, már a cím paratextualitását szervező értelemstabilizáció szétszerelhetőségét, az eldönthetetlenség, bizonytalanság-bizonyosság kettősét pozicionálja. A duális szerkezet (tördeléssel és proxemikai távolsággal aktivizált térbelisége) egyrészt az eldönthetetlenséget, az „eredendően kész-befejezett jelentések birtoklásának elhárítását-tagadását”³⁹ a reflektáló elliptikus válasz tudástagadó potenciálja okán állítja elő, vagyis a sor („Nem tudom.”) hiányos szintaktikai szerkezete a megismerhetőséget, a tudást negáló szemantikájával valamiféleképpen újraírja a *Vesztőhely télen* időhatározós címszerkezetét, és a „télien” morfémáját azonosítja a „Nem tudom” válaszhelyzetével. Ennyiben a *Vesztőhely télen* cím is hasonlóképpen, a kérdés-válasz struktúráját elállító szintaktikai rendszerként válhat elgondolhatóvá, ahol a *Vesztőhely*, az igei állítmányt hiányként feltüntető „kérdésére” a *télien* (a már fentebb megjelenített utalásstruktúrához kapcsolatosan) kifejezés egyfajta értelemelfedő, a jelentés azonosíthatóságát a feleletben kibontó és kitörő válaszként aktivizálódhatna. Másrészt már az első két sor interrogatív beszédmódja („Kit fölvezetnek? / Kik fölvezetik?”) létrehozza az eldönthetetlenség, a bizonytalanság alapviszonyát, éppen azért, hogy az egzekúció (ha egzekúció narratív szekvenciájáról van szó egyáltalán: e központi dilemmát problematizálja a vers, e köré szerveződik) résztvevőinek ontológiai pozícióját és cselekvésformáinak funkcionalitását formálja egyfajta kérdéssé. Mégpedig, ha a harmadik sor igei állítmányt elhagyó, nominális kérdései („Vágóhíd vagy vestőhely?”) felől válnak jelentéssé az első két sor interrogatív nyelvi egységei, akkor a dilemma éppen a helyszín operacionalitásához és funkciójához kötött létszférák különválaszthatatlanságát, az emberi és állati viszonyok közötti határ destruálását aktivizálja. Bár így akár a duális struktúrák könnyed, egyirányú azonosíthatósága mintegy az eldönthetetlenség eredőjét volna képes feltárni: ha a versbeszéd logikai struktúrája a vágóhíd színterének működése mellett érvel, akkor az egzekúció az állati létszféra létezőinek haláláról, feláldozásáról ad számot (ennyiben a felvezetést mérsáros végzi, a felvezetett pedig valamiféle állat), ha pedig a vestőhely komplex szimbóluma kerül központi pozícióba, akkor az emberi végeség és a halál figurája válik meghatározóvá (ennyiben pedig a felvezetést hóhér végzi, és a felvezetett

39 EISEMANN György, „Piéta és laterna mágika”. *Jelenlét és képzelet Pilinszky János lírájában*, Tiszatáj, 2013/4, 59–72.

a rab-, fegyencléttel válik azonosítottá). Ugyanakkor mintha az első két sor grammatikája, pontosabban az akkuzatív, a kérdés okbjektumára vonatkozó „kit?” és a nominatív kérdés szubjektumaira vonatkozó „kik?” interrogatív szerkezete már előre kódolná, vagy legalábbis az állati-emberi létstruktúrák eldönthetlensége ellen elemi nyelvi szinten érvelne. Ugyanis a „vágóhíd” fogalmisága által aktivizált térben a „kik?” kérdés létjogosultsága még nem dilemmatikus, nem okoz értelmezői diszfunkcionalitást (hiszen „Kik fölvezetik?” – mészárosok vezetik föl), viszont a „Kit fölvezetnek?” kérdőszerkezete már az állati létezőket a grammatika szférájában exkludálja, azáltal, hogy alapjaiban véve a rákérdézettség és a deiktikusságban kibomló nyelvi lehetőségfeltételeit szüntetni meg.

Hasonló dilemmákkal szembeesítheti az értelemzőt a negyedik sor kérdésstruktúrája is: „Ki es kit öl? Ember öl állatot vagy állat embert?”. E verssor alapvetően tükörszerkezetet applikáló retorikája egyszerre az adjekció (hozzátoldó) és a transzmutáció (felcserélő) mondatalkazatára épít, mely az egzekúció létrejöttét beíró „ölés” lexéma két lehetséges kimenetelének fordított iterációját hajtja végre. A szintaktikai szerkezet kérdő névmást alkalmazó elliptikus rendszere hasonlóképpen az előbbi sorokhoz, nominális szerkezetet implikál, ennyiben szintén grammatikai kódoltságában rögzíti a létstruktúrák közötti – tematikus, a mondás szintjén megjelenő – ellentétes, eldönthetlenségen alapuló viszonyt. Ugyanakkor éppen a személyre való rákérdézettség és helyettesítési logika kérdőjeleződik meg a sor („Ember öl állatot / vagy állat embert”) versbeszédében, miként a jelzett névmások csupán e duális kapcsoltság humán ontológiához köthető interrogativitását bizonytalanítják el, rákérdézve az állati oldal kivégzést processzáló aktivitására. Vagyis ha e logika érvényesül a negyedik sor retorikájában, akkor a kérdést előállító névmás csupán az élettelen entitásokra, a „mik?”-re, és nem a „kik?”-re kérdez rá. Igaz ugyan, hogy itt mintha egy részleges dilemmáról lenne szó, és a létstruktúrák közötti bizonytalanságon alapuló rendszer már előre – grammatikailag – kódolva lenne (ennyiben a dilemma csak áldilemma volna) a névmások vonatkozó szerkezetei okán, azonban e párbeszéd alapuló rendszer mégiscsak fenntartja a bizonytalanság helyzetét, éppen a tördelés okán létrejövő tudástagadó kijelentések és az azokat megelőző kérdések formájában. Ugyanis a grammatikailag kódolt viszonyokon túl eldöntetlen marad a „ki?”, és „kik?”, „kit?” helyzete, sőt egyrésztől tovább bonyolítja a már amúgy is meglehetősen komplex rendszert, másrészt a verset – implicit módon – szervező aspektusokra irányítja a figyelmet, mint olyan kulcsokra, amelyek a vers értelmezhetőségéhez és az eldönthetlenség, bizonyosság-bizonytalanság kettőséhez rentábilis módon képesek kapaszkodót szolgáltatni.

Az első ilyen kulcs, amely a vers értelmezhetőségének noha nem egészében, de valamiféleképpen horizontját felnyitja, és újszerű válaszokat kínál(hat) a fentebb említett, grammatikában rögzített, az állat és ember közötti distanciát teremtő retorikai eljárásokra, az az agambeni értelemben vett antropológiai gépezet működésmódjaihoz kapcsolható. Agamben a 2002-ben megjelent, *L'aperto. L'uomo e l'animale* (A nyitott – bár magyar fordítása a mai napig még nem jelent meg) című munkájában az antropológiai differenciát megképző művelet központi elemeként az antropológiai gépezet diszjunkt, oppozatórikus viszonyokat tételező mechanizmusa áll. E gépezet nem csupán a *bios* és a *zoé*, a társadalmi élet és a természetes élet közötti határvonalat hozta létre és írta bele cezúráként „az emberi lét politikai dimenziójába”,⁴⁰ hanem alapvetően az emberen belül konstituálódó elválasztást is ezen ellentétpár artikulációjában tárta fel. Másként mondva: az agambeni gépezet saját

40 BALOGH Gergő, *Identitás és differencia között. Kosztolányi Dezső kutyája = Milyen állat?*, szerk. UÓ, FODOR Péter, PATAKI Viktor, Debrecen, Alföld Alapítvány, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2020, 179.

antropogenezisét (tehát emberi létezőként értett születését) termelte ki azáltal, hogy az emberi lét a benne jelenlévő *zoé* (naturális élet) és *bios* (társadalmi élet) szféráját cezúráként szituálta újra önmagában, elválasztva ezzel e két létminőséget egymástól. Ugyanakkor azt is fontos látni, hogy e gépezet történeti működését alapvetően kétirányúság és ahhoz tartozó funkcióváltás jellemzi. Egyrészt a korai formája és működési elve e gépezetnek az állati létezők humanizálásán, a humánnum mibenlétéhez tartozó karakterjellemzőkkel való felszerelésén, felruházásán alapult, ennyiben némely, a humánnum szférájába tartozó emberi létező csupán egyfajta humanizált állatként volt elgondolható, amely érthető okokból megkönnyítette a kor etikai dilemmáinak elvi feloldását. Másrészt viszont a modern korhoz köthető működése és funkciója a humán/non-humán közötti differenciát, distanciát megképző rendszernek éppen a fentebb említett viszonynak a fordítottját állította elő, a humánnum mibenlétének negligálása által az emberi létezőket az animalitás létszférájába utalta ki, megfosztva őket az emberek alapvető (humán) jogaitól.⁴¹

Vagyis ha e gépezet differenciaképző, az állat és ember közötti diszjunkt, bináris oppozíció alapuló fogalmiságát a Pilinszky-vers kontrolltükreben láttatja az interpretáció folyamata, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a versbeszéd performatív viszonyai, vagyis maga az irodalom médiuma jelen esetben éppen a különbség eltakarására, szétrelésére és elfedésére építi fel poétikai eljárás-módját. Ennyiben maga a vers (szövegszerű lefutása) az antropológiai gépezet diszfunkcionalitásának, a létszférák közötti decezúráltásból előállítódó bizonytalanságnak, a már fentebb említett bizonyosság-bizonytalanság struktúrájának a rögzített pozicionáltságát teszi legfőbb poétikai szervezőelvvé. Így a lírai szerkezet paratextuális rendszerében jelölt vesztőhely mint helymegjelölés, az emberi egzekúcióhoz kötődő színtér a vers egészének értelmezhetősége felől magának az antropológiai gépezet elvesztésének, leállításának, egyszóval egzekúciójának virtuális tere. Ahhoz ugyanis, hogy a vers dialogikus struktúrája, a maga komplexitásában létre tudjon jönni, s a történeti telítettséget az etikai perspektívák megvillantásával a létszférák közötti cezúra destrualását képes legyen végrehajtani, az antropológiai gépezetnek szükségszerűen, már a címben jelölten a vesztőhely virtuális terében funkcióját kell veszíteni, vagyis a vesztőhely a gépezet imaginárius egzekúciójának színtere. Innen nézve az interrogatív struktúrákra és a tudástagadó elliptikus szerkezetekre építő rendszer a gépezet odaveszettségének hiányt előállító funkcionalitását és a kérdések valódi forrását és motivációját is egyaránt felfedi: „Kit fölvezetnek” – „Nem tudom”, mert az antropológiai gépezet differenciaképző mechanizmusai már a vers címében destrukció „áldozataivá” váltak. – és így tovább a „S a hó, a téli hó?” kijelentéséig.

Mindezek ellenére az interpretáció nem mehet végbe anélkül, hogy felhívna a figyelmet arra megmaradt dilemmára, amit már nem az eldönthetőség-eldönthetetlenség viszonyrendszere szervez, hanem a vers grammatikai szerkezetének – és leginkább itt a kérdő névmások funkcióira szükséges gondolni – komplexitása okoz. Fentebb már utalások szintjén ugyan megjelent, de némi képp kifejtetlen maradt az, hogy a versbeszéd retorikai működése miként redukálja grammatikai szinten az antropológiai gépezet által előállítható (e lírai szerkezetben éppen szétszerelt) bináris

41 Vö. Giorgio AGAMBEN, *The Open. Man and Animal*, Stanford, Stanford University Press, 2004. “If, in the machine of the moderns, the outside is produced through the exclusion of an inside and the inhuman produced by animalizing the human, here [the machine of earlier times] the inside is obtained through the inclusion of an outside, and the non-man is produced by the humanization of an animal: the man-ape, the enfant sauvage or Homo ferus, but also and above all the slave, the barbarian, and the foreigner, as figures of an animal in human form.”

oppozíció rendszerét valamiképpen csak egyirányú, egyoldalú superioritássá, vagyis hogy miként válik nyelvi kódoltá az ember-állat megkülönböztetlensége akkor, amikor a névmások applikációjának eljárása éppen az antropológiai differencia megképzését aktivizálja. Ez a redukció, a duális struktúra nyelvi szétszerelése és megbontása Pilinszky költészetében a *Nagyvárosi ikonok* kötetének szubjektumértelmezésbeli pozícióhoz, a kreatúraléthez kapcsolható, éppen azáltal, hogy a versbeszéd által mozgósított létezők egyfajta kiszakított, a kreatúralét ontológiai pozíciójában egzisztáló kitüntettségben gondolhatók el. Ugyan a recepciótörténet a teremtettség státuszát nagyrészt az emberi létező attribútumaként jegyezte le, nem lehet véletlen, hogy Pilinszky lírájában ez a partikularitás (ha a teremtettség mibenlétét a keresztény teológia felől értelmezzük) kevésbé a humán létszférájához köthető egyediségről, a kreáció egyedüli tárgyáról (pontosabban személyéről) van szó, hanem a teremtettség az emberi és állati létezők közötti határt alapvetéseiben számolja fel, és egyesíti e bináris oppozíciót a kreatúralét szférájában. Ennyiben ha a földi immanencia kreáció felőli elgondolhatóságát állítjuk a versbeszéd kérdő névmásainak, nyelvi szerkezeteinek vizsgálatába, jól látható, hogy az éppen arra a dilemmára képes rentábilis válasszal szolgálni, ami maga a kérdés mibenlétét alapvetően, grammatikailag meghatározza. Így a „kit?“, „kik?“ és a „ki?“ interrogatív elemeinek helyzete és funkcionalitásuk komplexitása mintegy megközelíthetővé válik, éppen azáltal, hogy a teremtettség közbejöttével, a teremtett világ létezői mint valamiféle transzcendens abszolútum által kreált egyedüli létezőkként válnak elgondolhatóvá, sőt így törölve el a „ki?“, „mi?“, és a „kit?“, „mit?“ kérdő névmásainak használata közötti, az abból adódó bináris oppozíción alapuló rendszerének működését. Vagyis a versbeszéd negyedik soráig egyfajta kettős viszonyrendszer, kétféle eljárás egyirányú, paralel mozgása határozza annak retorikáját, poétikai rendszerét, egyfelől tehát az antropológiai gépezet már a címben megtörténő felszámolásának következményei, másfelől pedig a kreatúralét kitüntettségét beíró, a grammatika szintjén megjelenő homogenizációs folyamata.

A következő sorok interrogatív nyelvi struktúráinak és a dialogicitásban létrejövő kérdés-válasz szisztéma megakadásának, önmagára záródó mozgását jelenítik meg: „S a zuhanás, a félreérthetetlen, / s a csönd utána? – „Nem tudom.” / S a hó, a téli jó? Talán / száműzött tenger, Isten hallgatása.” A már fentebb bevezetett és elemzett egzekúció folyamatának eldönthetetlenséget, pontosabban annak tárgyát e sorok szintén a megkülönböztetlenség, az el-nem-választhatóság és a transzparencia hiányszerkezeti rendszerének tagjaként értelmezik. A vesztőhely topológiájához hozzátartozó eseményként és a kivégzéstől elválaszthatatlanként (érdemes itt például a guillotine működés módjára gondolni) mozzanatként értelmeződik a „zuhanás” gravitációs mozgásához kapcsolódó horizontális elmozdulása, mely e vers rendszerében a levágott humán vagy non-humán élőlény (ismételten látenciában hagyott különbségű) fejének eltávolításával mutathat egyezőséget. Ennyiben a verssorban a halál által elállított és elindított lefelé tartó mozgás után beíródó „félreérthetlenség” éppen arra az összetartozásra hívja fel a figyelmet, ami a vesztőhelyen megtörténő és passzív értelemben hatásprocesszusként értett meghalás, és annak technikai hátterével összefüggésben, a fej (mint identitásképző, karakterjellemző, egyénítő attribútumok helye) levágásával és annak földre esésével kapcsolatos. Ugyanakkor nem nehéz észrevenni azt a szembenállást vagy antagonisztikus viszonyt, amely a „félreérthetlenség” és a tudástagadó sorok szemantikája között húzódik. Egyrészt ez a bizonyosság a fentebb jelzett módon a meghalás és a kivégzés folyamatához elemi módon hozzátartozó „zuhanás”, a fej zuhanásának, horizontális mozgásának a biztosságát jelenti, másrészt viszont azáltal, hogy a lírai szerkezet e sora erre a félreérthetlenségre,

magára az aktivitásra, a processzusra (annak milyenségére) irányítja a figyelmet, azáltal éppen azt fedi el (egyezőségben a vers által eldönthetetlen, ám mégis grammatikailag kódolt viszonyinak ítélt ember-állat kapcsolattal), hogy a kivégzés passzivitásban megképződő és működő alanyához milyen egzisztenciális létszféra által keretezett passzivitás (objektum) tartozik. Vagyis éppen azáltal, hogy a fentebb jelzett verssor szcenikailag a zuhanás processzusára irányítja az esemény fókuszát, a vizuális percepció stációt konstruáló jelenetezsmódja képes a vers rendszerében megképződő (és folyamatos fenntartottságban újraalkotódó) bináris oppozíciók eldönthetlenségét (fentebb megjelenő előre, grammatikailag kódolt viszonyokon túl) konzekvens temporalitásban további alapot biztosítani, annak elemi feltételrendszereit továbbra is fentartani. Erre erősíthet rá az aktivitás kiüresedését és megakadásának, végrehajtottságának minőségét felmutató határozós szerkezet (is): „s a csönd utána?”. E csend prezenciája és (az egzekúció duális rendszerében mozgó aktivitás) következményként elgondolt struktúrája nyitja meg az utolsó négy sor összefüggő rendszerében azokat a viszonyokat, amelyek a vizuális és auditív percepció processzusait is az eldönthetlenség fenntartásához igazítják, éppen azáltal, hogy mint az „a csönd utána” sor esetében is tetten érhetővé válik: a kivégzés aktusának következménye a teljes csend performanciájaként értelmeződik. Olyan elfeledő, a létszférák között fenntartott eldönthetlenséget megképző jelenségként használja e versrendszer a csendet, a hang fenomenójának hiányprezenciáját, amely éppen arra a feladatra mutatkozik szükséges konstruktív elemnek, hogy az egyénítő karakterjellemzőként elgondolható individuális hangadás eredőjét képtelen legyen az értelmezés aktusa valamiféle előre adott, könnyedén körvonalazható és explikálható létezőben lokalizálni. A következő sor a csend által konstruált eldönthetlenség, a létezők közötti oszcilláció terepének továbbvivőjeként működik, a paratextuális szerkezet *télen* tagjával hasonló aktivitást (eltakarás, elfedés, deaktiváció) mozgósít: „S a hó, a téli hó? Talán / száműzött tenger, Isten hallgatása.”. Azonban a fentebb jelzett „félreérthetetlenül” határozószóval (amely azon kontextuális együttállásban a csendhez, annak fenomenális szerkezetéhez kapcsolódott, és a kivégzés processzusához odaillesként, tőle el nem választhatóként tételeződött) ellentétben e sor a „talán” kifejezést kapcsolja a téli hó képzetköréhez, és egészíti ki a száműzött tenger/Isten hallgatása komplex tropologikus rendszerével. E tropologikus rendszer felfejtéséhez érdemes (hasonlóan a vesztőhely fogalmiságához vagy a tél fenomenójához) Pilinszky előző lírai szerkezeteihez (legalábbis azok tropologikus rendszerében megképződő fogalmi egységeihez) fordulni. A tenger kifejezés számos szövegben kiemelten fontos (pontosabban a verszisztémák jellegadó és nélkülözhetetlen helyeinek) pozícióban tételeződik: egyrésztől Pilinszky e képet (vagy annak összefüggő metaforahalmazát) többször csupán természeti kondicionáltságok és fizikai, a fizikai világhoz odatartozó adottságok, történések prezentációjaként használja, összefüggésben az erő, az indulat és a szenvedély komplex, és néhol igencsak diszjunkt-nak mutató viszonyaival (vö. *A tengerpartra*,⁴² *Egy szenvedély margójára*,⁴³ *Senkiföldjén*⁴⁴ című lírai szerkezetekkel), másfelől pedig számos verstextus rendszerében nem csupán e naturális kódok által figurált képként azonosítja, hanem teológiai tételekkel felruházott komplex tropológiai elemként tárja fel. Ilyen használatra, versrendszert meghatározó igen összetett kultúrabölcseleti tételekkel

42 PILINSZKY, i. m., 32.

43 *Uo.*, 33.

44 *Uo.*, 42.

rendelkező applikációra lehet példa a *Merre, hogyan?*⁴⁵ és a – már fentebb elemzett – *Hóhér szobája* című textusokban elállítodan tenger tropologikus mezője. E szövegek azontúl, hogy komplex allúzív jelentésszerkezetek mozgósítanak a *Vesztőhely télen* szövegének esetében is, kiváltképp fontos meghatározottságot, egyfajta felfejtési kódot adnak a tél, a tenger, a hallgatás triadikus szisztémájához (is). Amikor a *Hóhér szobája* című vers a tengert fizikai létezőként az Isten, a vers által tételezett transzcendens abszolútum hatáskörébe és birtokrendszerébe írja bele, akkor azzal nemcsak annyit visz végbe, hogy jelzi Isten és víz elválaszthatatlanok egymástól, hanem arra is ráirányítja az értelemző fókuszát, hogy Isten prezenciája és teremtő, performatív aktivitása és a víz fizikai állandója miként és hogyan kapcsolódhat egymáshoz. Vagyis a versszöveg arra a teológiai kondicionált egyezőségre és korrelatív viszonyra mutat rá, amely szerint a teremtéstörténet komplex poétikai és retorikai/teológiai dimenzióiban Isten az, aki rendelkezett a természetes erőkként anticipált létező uralmával, és ahhoz, hogy a földi élet lehetőségét megteremtse, a vizet el kellett különítenie, mintegy egybe kellett gyűjtenie, hogy a szárazföldi létezés egyáltalán adott kondícióként nyerhessen létjogosultságot. Ehhez az értelemzésösszefüggéshez rendelők hozzá a *Merre, hogyan?* című vers állítása a monstancia és tenger összefüggését kialakító viszonyról: „Ahogyan a tenger az összetört szentségtartóban”, amelynek teológiai vonatkozásait felfejteni – a különösebb teológiai összefüggések alapvető hiánya, a tradícióban nem jelenlévősége miatt – nem igazán lehet, azonban annyi bizonyos, hogy a tenger mint természeti létező az Eucharisztia fenoménjához rendelődik hozzá, vagyis az áldással, áldozással kerül lényegi közösségbe.

Mindemellett – és ami talán e soroknak a legérdekesebb összefüggését teremti meg – az az Isten hallgatásával közbejövő, megakadó, deaktiválódó kérdés-válasz struktúráján alapú rendszer megakadása, elbizonytalanodása. Ennyiben az isteni hallgatással, mely az interrogatív struktúra inneni oldalához tartozik, olyan hiányalakzat jön lére a dialogicitás kérdés-válasz komplexumában, ami visszamenőleg, mintegy a maga temporális utólagosságában is beleírja a kérdés-válasz struktúrájába az emberi és transzcendencia között húzódó hiátust, vagyis egyszerre teremti meg a kérdéseket feltevő közösséghez tartozó mondatok humán kondicionáltságát, és egyszerre performálja a transzcendensként elgondolt válaszadás eredőjét is. Arra a kérdésre viszont, hogy miért éppen ott, annál a sornál hallgat az Isten, nem minden kétséget kizáróan talán azt lehetne mondani, hogy „a száműzött tenger” jelzős szerkezete azt indexálhatja, hogy az isteni aktivitás üresbe fut, az összegyűjtés folyamata és a rendeltetészerűen létezés kikapcsolása egyfelől valamiféle hiányként azonosítható, másrészt pedig valamiféle isteni büntetésként közvetlen, azaz explicitté tett következményformájaként. Olyan büntetésként tehát, amelyben a tenger azért szenved el a száműzetést, hogy olyan instanciájává váljon a vestőhely tél jelenségének megformálásában, amely esetében az elfedő, elrejtő aktivitásával éppen annak rámutatásaként, deixist előirányozó instanciaként működve, hogy a létezők közötti eredendő, lételméleti (politikai, gazdasági etikai tétellel rendelkező) különbségtétel, a bűn vonatkozásában (és a kreaturaléttel) eleve amorális és hamis. Ennyiben ez a száműzetés, akár egyfajta politikai tettként is tekinthető, mely az állat és ember (fizikai és ontológiai pozicionáltsággként tekintett) különbségeinek elfedését tartja feladatának, éppen azért, hogy arra mutasson rá, hogy a gyilkosság perspektívájából azok distanciatemtő attribútumainak vizsgálatát végtére egyáltalán nem lehet indokoltként tételezni.

45 *Uo.*, 86.

A válaszadás perspektívájának továbbvivő, következményszerű berekesztődése okán értelmezhető az utolsó sor deklaratív hangoltsága is: „Vesztőhely télen. Semmit sem tudunk.” Egyfelől – itt látható és beazonosítható módon – a fentebb jelzett dilemmatikus mozgásokat és ráhatásokat (antropológiai gépezet, grammatika, teológiai aspektusok) kikapcsolva a vers szisztémája döntést tesz a veszőhely mint tér és funkciójelölő eleme mellett, így kiemelve, hogy ami itt történik, az közelebb áll a gyilkossághoz, mint a mézáráláshoz (ami egyfajta morális önmentegetésként is értelmezhető annyiban, hogy a mézárálást, és az állati aspektusokat deaktiválja), ugyanakkor a „Semmit sem tudunk” tudástagadó többszámával nyitva is hagyja az értelmezés, a helyszín (funkcióinak, hatásmechanizmusainak, etikai aspektusainak) értelmezésének lehetőségét. Vagyis a vers által felkínált megoldás önelbizonytalanítását (önleplezését, önmegakasztását) viszi színre e negáló funkcióként beíródó tagadómondat, amely hasonlóan a tél és a tenger trópusához, az egész verset szervező eldöntetlenség szisztémájára erősít rá, mintegy magát is a hó elfedő, eltakaró képességével azonosítva.



Ujvárosi Emese

Réz Pál és a Khariszok

Nemes Nagy Ágnes, Polcz Alaine és Szabó Magda a Holmi körül

De író nem állhat a hatalom napos oldalán. Nagy vitális energiák, nem regenerálódó idegsejtek pazarlódnak el pusztán arra, hogy megőrizzük a civil becsületünket, emberi méltóságunkat. Más országnak talán lehet jó írója rossz jellemmel. Mi ehhez kicsi ország vagyunk, úgy látszik. Az irodalom, úgy képzeltem, ott kezdődik, ahol több önmagánál: az arkangyalok összeesküvése a világ feje fölött: ami a Nyugat volt. Ottlik képekönyv, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 110–111.

Ki ne szeretné a Khariszokat, a báj és a szépség istennőit? A hellenizmus óta rögzült szabályoknak megfelelően mindig hármásban ábrázolták őket, amint egymás kezét fogják, s áttetsző öltözetben vagy szépséges, ifjú testüket bátran megmutatva derűs táncot lejtenek, a nézőnek ketten szemben, egyikük háttal állva. Istenek és emberek egyformán szeretik őket, mert azon fáradoznak, hogy az életet szebbé és kellemesebbé tegyék, hogy a jótéteményeket és a vidámságot becsempésszék a mindennapokba. Latinos kultúránkban inkább a három Grácia néven ismertek, a grácia fogalma már az antik mitológiában fontos szerepet játszik, később az esztétika és a retorika területén nyer új s újabb jelentéseket: kellem, báj, vonzerő, kedvesség, kegyesség, szépség, szeretetre méltóság mind a grácia körébe tartoznak Kazinczy idején.¹ A mitológia bizonytalan atyjuk megjelölésében, talán nem Zeusz lányai, anyjuk Eurünomé Ókeanis, első Aglaia, a Tündöklő, második Euphroszüné, a Jókedvű, vagy inkább Derűs, s a harmadik Thaleia, a Virágzó.² Az ábrázolatokban, szoborként, egy pompeji falfestményen vagy mitológiai tárgyú későbbi képeken három összekapaszkodó, csaknem egyforma, nem egyénített nőalakot látunk, eszményített, allegorizált, elvont fogalmakat. Nem véletlen az ábrázolás sematizáló hasonlatossága; tündöklés, derű és virágzás a kibontakozóban levő női lét egyetemes tulajdonai, a mitológiai hármasság jegyében. A mi három Khariszunk nagyon is élő, különböző, individuális volt testében és szellemi alkatában egyaránt, pályájuk párhuzamosan, alkalmanként egymást keresztezve, vonzva és taszítva futott végkifejlete felé, s ezen végkifejlet egyedül egyikükhöz volt kegyes. Sosem fogjuk megtudni, hogy miért. A második világháború legérzékenyebb korokban érte el őket, már fiatal felnőttként, s szereztek

1 BODROGI Ferenc Máté, *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve. Egy önreprezentáció diszkurzív háttére*, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 2012 (Csokonai Könyvtár 51), 46, 91.

2 Wojtech ZAMAROVSKY, *Istenek és hősök a görög-római mondavilágban*, Bp., Háttér, 1970, 261–262. KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, Szeged, Szukits, 1997, 60–61.

drámai tapasztalatokat és adtak bátor válaszokat megválaszolhatatlannak ítéltető kérdésekre. A háborút követő rövid, reménytelen fellélegzés után elviselték a rájuk záruló éjszakát, és antropológiai alkatuknak megfelelő, különböző életstratégiákat dolgoztak ki a politikai rendszerekkel való együttélés egzisztenciális létmódjaira. Hármójuk kapcsolatának dinamikája naplókából, levelekből, visszaemlékezésekből, fényképekből rekonstruálható. Olyan, mint egy hiátusokkal végigpontosított erősen irodalmi, egyben pszichológiai térkép, használatával együtt jár az eltévedés esélye. Mégis elindulunk, hogy feltárjuk életük ajándékait és veszteségeit, párhuzamait és ellentéteit, mert személyiségük lenyomata élethosszuk folyamán a korszakra olyan erős és máig ható, mint mitológiai előképek jelenléte és jelentősége.

*

*Egy tájba lépek ki, ahová a másik nem követhet. /
De azért változatlanul itt vagyok köztetek. /
Sőt, még csak most kezdődik minden.
Mészöly Miklós³*

Már mind a négyen – Réz Pál, Szabó Magda, Nemes Nagy Ágnes és Polcz Alaine – kiléptek abba a tájba, ahová nem követhetjük őket, de elkezdődött minden, aminek életük lezárulta után el kellett kezdődnie. Itt vannak köztünk, személyiségük erős lenyomatával, életművük jelentőségével, kapcsolataik szövedékével, a róluk alkotott képek ellentmondásaival.⁴

Szabó Magda öt évvel volt idősebb pályá- és vetélytársainál, 1917. október 5-én, Debrecenben született, Nemes Nagy Ágnes és Polcz Alaine 1922-ben látták meg a napvilágot.⁵ Nem véletlen a vetélytárs megjelölés Szabó Magda neve után. Levelezését és naplóit olvasva, megnyilvánulásait elemezve az olvasó számára feltárul célratörő személyiségének pragmatikus, racionális, az utókor és a nyilvánosság jelenlétét és ítéletét józanul számításba vevő, mérlegelő karaktere. Pengeéles eszével marketing menedzsereket megszegyenítő hatékonysággal válogatta ki kapcsolati hálózatában a potenciális versenytársakat, a pályája alakításában jó szolgálatot tehető partnereket, s tökéletesen tisztában volt Nemes Nagy Ágnes tehetségének nagyságrendjével. Maga is költőként indult, de közeli társasági érintkezéseik, az Ottlikéknál töltött délutánok, a Szobotkáék Attila utcai lakásában megforduló Lengyel Balázs és Nemes Nagy Ágnes elgondolkodtathatja Szabó Magdát, hogy a

3 Id. POLCZ Alaine, *Barátaim a bölények. Naplórészletek*, Holmi, 2006/4, 448.

4 Nekrológok Réz Pálról: LÁSZLÓ Ferenc, *Szavak embere. Réz Pál (1930–2016)*, Magyar Narancs 2016. május 19., <https://magyarnarancs.hu/konyv/szavak-embere-99388>; RADNÓTI Sándor, *Réz Pál hangja (1930–2016)*, Élet és Irodalom, 2016. május 20., <https://www.es.hu/cikk/2016-05-20/radnoti-sandor/rez-pal-hangja.html>; Nemes Nagy Ágnes nekrológja: BALASSA Péter, *Nemes Nagy Ágnes, a hegyi költő (1922–1991)*, Holmi, 1991. október, <http://www.holmi.org/1991/10/nemes-nagy-agnes-a-hegyi-kolto>; Szabó Magda nekrológja: RÉZ Pál, *Nekrológ helyett néhány szó, az ő szavai*, Holmi, 2007. december, <https://www.holmi.org/2007/12/nekrolog-helyett-nehany-szoaz-o-szavai>; Alaine. *A 85 éves Polcz Alaine köszöntése*, szerk. BARANYAI László, Pécs, Jelenkor, 2007. A *Holmi*ban nem találtam róla nekrológot.

5 Nemes Nagy Ágnes Bp., 1922. január 3. – Bp., 1991. augusztus 23., Polcz Alaine Kolozsvár, 1922. október 7. – Bp., 2007. szeptember 20.

prózaírásban nem találta ilyen erős versenytársra. Szabó Magda visszaemlékezéseit sokrétű, más forrásokból eredő információk, valamint az író és férje személyiségének szűrőjén keresztül szükséges szemügyre vennünk.

A naplót, levelezéseket olvasva feltárul a személyes kapcsolatok dinamikája: Szabó Magda domináló személyisége a párkapcsolatban, kezdeményező szerepe, határozottsága és igénye a helyzetek, szituációk ellenőrzésére, döntési pozíciók elfoglalására. A fiatal nő elementáris energiával rendelkezik nőiességének, érdekes szépségének karrierje érdekében bevetendő mozgósítása terén. Nem lehet véletlen a sok szóbeszéd, de arra sincs szükség; beszél ő bátran a szóba hozható férfiokról és a saját szépségéről eleget a *Liber Mortis* vagy a *Drága Kumacs!* lapjain, nem beszélve a kortársak naplóiról.⁶ A túlélő elégtétele a kétségtelen veszteség mellett, hogy ő határozhatja meg, mi és hogyan jelenhessen meg férje naplójából. Napokig ül bezárkózva a cserépkályhával szemben férje halála után, hogy útjára bocsáthassa a Szobotka által már amúgy is öncenzúrázott naplót, amiből további részleteket távolít el, ír bele, húz alá, hangsúlyossá téve az önmagára vonatkozó szövegrészeket – ezek kivétel nélkül kedvezőek Szabó Magdára nézve, alig akad olyan mondat, amiben a férj valamit kifogásolna, az ilyen mondatok mellé pedig magyarázat kerül.⁷ Szobotka naplójából megtudjuk, hogy ő, a korszak – az ötvenes évek elején vagyunk – szokásával ellentétben, férfi létére gyakran takarít, ételt hord haza, mesterekkel vesződik, kiadókkal tárgyal, intézi közös életük háztartásának és felesége irodalmi jelenlétének ügyeit. Számára a társas élet is gyakran nyűg: Lengyel Balázs látogatását, az ő vizitjüket Nemes Nagyéknál határozottan kellemetlennek éli meg. A bejegyzésekből kitűnik, hogy spontán módon csak Lengyel Balázs és Nemes Nagy Ágnes teszi náluk tiszteletét, ők formálisan kezelik a látogatásokat, ezért gyakran adódik a következő helyzet: „Szombat este egyébként [Nemes Nagy] Ágnes járt itt, hozta a kötetét, ez M.-t mérhetetlenül felizgatta.”⁸ Kiderül, hogy Nemes Nagy Ágnes *Száravillám*⁹ című kötetéről van szó, de nem ez az egyetlen alkalom, amikor látogatásaik nem találnak viszonzásra, holott mindketten szerető, áldozatkész barátként viszonyulnak a Szobotka házaspárhoz.¹⁰ Szabó Magda bizalmas naplója, a *Nyusziék*¹¹ is átesett egy célzott cenzúrán; benne maradtak a példányszámot növelő, izzóan érzéki, házastársi intimitások, de vajon mi állhatott a szerkesztő által ímígyen megjelölt helyeken: „A lap felső részét levágták [...] a kézirat fele hiányzik [...] a lap fele hiányzik”:¹² Jelentőségüknél jóval ritkábban tűnnek fel a pályatársak az ötvenes éveket rögzítő naplóban, s ez a tény megkérdőjelezi *A csekei monológban*¹³ Nemes Nagy Ágnesnek és Ottlik Gézának emléket állító két esszé őszinteségét. Kezdjük az *Ottlíkiással*:

6 „Igen, Szabó Magda férje, Tibor, munkatársam volt a rádiónál, felesége meg, Magda Bóka államtitkár úr (elvtárs) titkárnője és kedves, jó szerelmese.” ORTUTAY Gyula, *Napló 2. 1955–1966*, Pécs, Alexandra, 2009, 371.

7 SZOBOTKA Tibor, *Bánom is én. Naplók 1953–1961*, bev. KOSZTRABSZKY Réka, Bp., Jaffa, 2019, 253.

8 *Uo.*, 88.

9 NEMES NAGY Ágnes, *Száravillám. Versek és műfordítások*, Bp., Magvető, 1957.

10 További példák Lengyel Balázs és Nemes Nagy Ágnes kelletlen fogadtatására: SZOBOTKA, i. m., 29, 35, 113, 125.

11 SZABÓ Magda, *Nyusziék. Naplók 1950–1958*, bev. ZEKE Zsuzsanna, Bp., Jaffa, 2017, 207.

12 *Uo.*, 123.

13 SZABÓ Magda, *Sztélé Nemes Nagy Ágnesnek = Uő, A csekei monológ*, Bp., Európa, 2008, 226–236, 263. SZABÓ Magda, *Adalék az Ottlíkiáshoz: Ludány = Uő, A csekei monológ*, 243–253.

A véletlen úgy hozta, hogy azonos mentalitású, egyformán víz alá nyomott, elvileg halálra ítélt, jog nélküli polgárrá alázott baráti írónemzedék pár tagja földrajzi tekintetben is közel élt egymáshoz, nemcsak eszmevilágában. Ottlik, aki gyakran cserélt lakást, leghosszabb ideig egy utcában lakott velünk, ha a Krisztina-templom felől tájoljuk be az Attila utcát, ő az alagúttól számítva balra, mi jobbra éltünk, szemben a Déli vasúttal. Lakásunk ablakából Lengyel Balázsék otthonára lehetett látni, tőlük viszont a Városmajor utcai Basch Lóránt-féle ház volt egy kődobásnyira, ott Mészölyék éltek. [...] A gyakorlat valahogy úgy alakította, hogy mi Szobotkával legtöbbször Ottlikéknál bukkantunk fel [...] Együttléteinkhez a titkos felolvasások és a játékok úgy hozzátartoztak, mint a levegő.¹⁴

Szabó Magda írói manírja gyakorlattan hozza a fiatal író-költő társaság kellemes összejövetelének kávé-vanília illatú atmoszféráját, Ágnes szőke sörényét, az ellenállás heroizmusát, a *Freskó* című regényt, ami 1959-ben jelent meg, akárcsak a vele egyenrangú párként említett *Iskola a határon*. A pillanatkép főhőse természetesen a mesélő, aki finoman érzékel a levegőben valami feszültséget a vendéglátó Ottlik és Gyöngyi között, s tréfás vers felolvasásával bravúrosan feloldja azt. Ez az anekdota még nem feszíti túl a húrt. A *Sztélé* Nemes Nagy Ágnesnek már igen. A vetélytárs már halott, súlyos betegségtől, sok szenvedés után váltotta meg a halál. Az emlékéllító esszé kérdéssel kezdődik: „Szerettelek én téged, Ágnes?”¹⁵ Hosszú, bonyolult, homályos fejtegetésbe bocsátkozik a válasz ürügyén, bajtársiasság, névjegycserélő államférfiak, gascogne-i legények említődnek benne, s arra konkludál, hogy a szeretet bonyolult. Tapintható a szövegben a zavar, amit Nemes Nagy személyének kivételessége, költészetének jelentősége, s a halál komolysága keltett. Itt nem működik olyan simán a manír, mint az *Ottlikiaszban*. Utolsó telefonbeszélgetésük felidézése kínos feszengést kelt az olvasóban: „ő hívott fel, elolvasta a *Pillanat*-ot. A halál már érzékelhetően közel volt az ágyához, ő is tudta, tudtam én is”¹⁶ A haldokló Ágnes még azt mondja, majd megtárgyaljuk bővebben, mert Szabó Magda nárcizmusa saját legújabb regényét adja beszédtemaként az élettől búcsúzó pályatársnak. Nemes Nagy Ágnes betegsége és halála másként idéződik fel a kivételesen álarc nélküli, néhol meghökkentően őszinte Haldimann Évának írt levelekben. 1991 augusztusában derűsen, energikusan számol be a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia megalakulását előkészítő összejövetelekről, először Tihanyban, majd Dörgicsén, Kosáry Domokos házában, ahol betegsége miatt Nemes Nagy Ágnes már nem lehetett jelen. 1991. szeptember 25-én keltezett levelében a temetésről számol be:

Ágnes. [...] Nagy temetés volt, köztársasági elnökkel és magamfajta koporsóőrző gyászhuszárokkal, a férfiak sírtak, én meg néztem a koporsó betűit, én nem tudok sírni, nem is szabad visszatartani vagy visszakövetelni ennyi szenvedés mélyéről egy rangos és büszke embert. Mennyire sajnáltam Ágnes halhatatlan zsenijének asszonyi részét, egész életében féltékeny volt rám, pusztán amiatt, hogy tudta, látta, hogy élek a házasságban [...] Nem engedte, hogy meglátogassam, mikor megláttam a tévében az utolsó képét, rájöttem, miért, nem akarta, hogy a hozzá legközelebb állókon kívül bárki

14 SZABÓ, *Adalék az Ottlikiaszhoz*, 246–247, 244.

15 SZABÓ, *Sztélé Nemes Nagy Ágnesnek*, 226.

16 *Uo.*, 235.

is lássa, csak Mészölyné volt vele, és gyerekkori barátnője, Panna. A legszebb az volt, hogy még látta az *Újhold évkönyv* következő számát, amelyben az én 32 flekkes Creusais keletkezéstörténetem van, s utolsó erejével azt az utasítást adta, hogy ne hozzák, mert az Újhold alapító nem írhat önmagáról. Érted őt, mert én rögtön értettem. Már csak három nap választotta el a haláltól, én még éltem, Erdélybe készültem, muszáj volt éreztetnie, hogy hatalma van, hogy akar, dönt, gátol. Szegény, szegény odaadta volna az egész glóriáját, ha Balázs annak idején nem hagyja cserben, de hát egyedül volt évtizedek óta, s az emlékei, akár Ottlikra gondolsz, akár még távolabbra, Halász Gáborra, oly disszonánsak, én meg itt állok, mint *Laodameia* Babitsnál és a mitológiában életem egyetlen figurájával és szenvedélyével. Hát hogyné lőtt volna egy utolsót a halál küszöbéről.¹⁷

Hát, kellemetlen ilyet olvasni. Talán szerencsésebb, ha egy író csak a művein keresztül ismerünk.

*

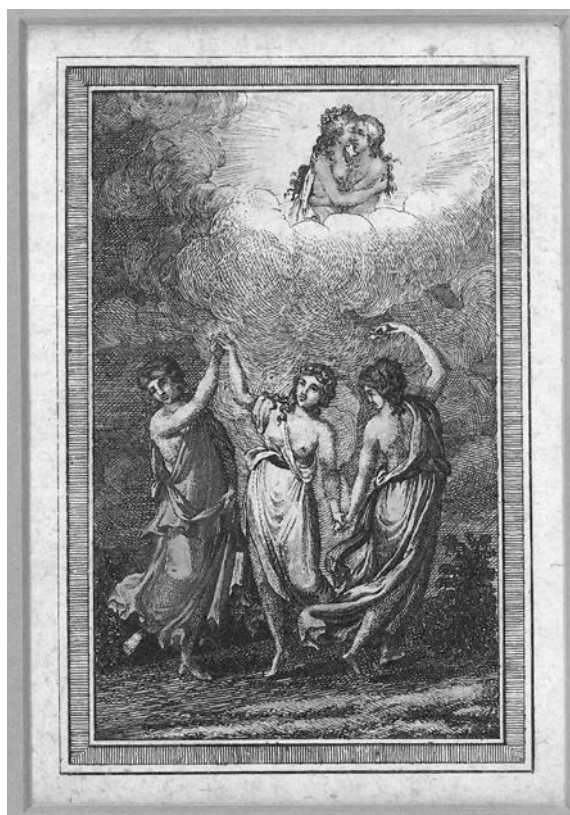
„Mészölyné” Nemes Nagy Ágnes betegágya, pontosítsunk, halálos ágya mellett tűnik fel mint barát és thanatológus. Furcsa, hogy Szabó Magda így aposztrofálja az általa évtizedek óta ismert s egykor barátnak tekintett Polcz Alaine-t, aki őt két hónappal megelőzve, nyolcvanöt évesen távozott az életből. Micsoda életből, a női szenvedés rettentő bugyraiból, amiből intellektusa és akarata bátorságával képes volt fel- és elemelkedni. Önsajnálát és narcizmus nélkül, reflektáltan szemlélte önmagát Szabó Magda interjújában, ahol pontosan a „Mészölyné”-jelenségre mutatott rá elegáns fölényel és ironikusan.¹⁸ A harmadik Kharisz ő, szépség, tehetség, jellem megtestesülése, olyan férfiak vágyának tárgya, mint Weöres és Pilinszky, és persze Mészölyné, az is marad mindhalálig, mint Szabó Magda említette, de az ő természete szigorúan monogám, és nem kacér, mint Szabó Magdáé, nem mintha bármi gondunk lenne a kacérsággal, mint olyannal. A valamely cél elérése érdekében hüvös számításból bevetett női vonzerővel kapcsolatban már vannak kényelmetlen gondolataink. Szabó Magdának többek között arról is beszél, hogy hivatása mellett – doktorált klinikai pszichológus –, hogyan válik íróvá, barátnője, Nemes Nagy Ágnes kritikái támogatásával és biztatásával:

Megszoktam, hogy Miklós az író, és én az írófeleség. Arról, hogy van egy másik életem, a betegellátás, a tudományos kutatás, a pszichológia, a haldoklók, arról nagyon kevesen tudtak. [...] Ágnessel kapcsolatban volt egy ilyen élményem. Lementünk együtt Szigligetre, és az asztalnál, ahol ültünk, engem úgy kezeltek, mint egy kis kedves, butus nőt, és fölségesen mulattam, de Ágnes fellázadt.¹⁹

17 SZABÓ Magda, *Drága Kumacs. Levelek Haldimann Évának*, közreadja HALDIMANN Éva, Bp., Európa, 2010, 268–269; 271–272.

18 „... hogy van egy másik életem, arról kevesen tudtak”. Polcz Alaine-nel beszélget SZEBÉNYI Cecília, <http://beszelo.c3.hu/szerzok/szebenyi-cecilia>

19 Uo.



Kötetekben és az interneten is elérhető az a kép,²⁰ amelyet Kiss Tamás készített 1954 júliusában a szigligeti alkotóház előtt; balról kezdve a kép készítőjét, Kiss Tamást látjuk, mellette szorosan áll a még hollóhajú Mészöly, belekarolva, nevetve Alaine, középen Kálnoky László, aztán Nemes Nagy Ágnes és a magas, sovány Lengyel Balázs. Összekapaszkodnak, mint a háború idején, amikor Kálnoky gyártotta a hamis papírokat, s így próbáltak embereket menteni, de most mindenki derűs, a barátnőknél jól szabott vászonruha, öltönyt csak Kálnoky visel, Lengyel Balázs szinte kifogyott a zakójából, Kiss Tamás és Mészöly ingben. A fiatal nők haja félhosszú, szabadon viselik, boldognak látszanak, Nemes Nagy finoman mosolyog, kedvesek, természetesek mindannyian. Két gyönyörű, sudár, testi adottságaiban is hasonló Kharisz, egy barna, egy szőke, s ami itt még sima homlokuk mögött van, az is milyen biztató, reményteli. Igen, ezt a képet kell választanunk, ahol ők ketten szemben állnak, a harmadiknak, Szabó Magdának a mitológiai elrendezés szerint háttal kellene állnia, jobb, ha most nem látjuk az arcát. Pedig ő nagyon szereti a mitológiát, férjével, Szobotka Tiborral kapcsolatban mindig mitológiai szerelemről beszél.

Kupfer Rafael, a vörös hajú irodalmi mágus, Csernus Tibor *Három lektorának* egyike, vagyis Réz Pál, akire többek között férje halála után Szabó Magda súlyos átka hullt, később a *Holmi* főszerkesztője lett, s őt kérte fel saját nekrológjának megírására. Mielőtt meglepődnénk, kezdjük az

20 Nemes Nagy Ágnes. *Erkölc és rémület között*, szerk. DOMOKOS Mátyás, LENGYEL Balázs, Bp., Nap, 2004 (In memoriam).

átokkal. A *Bánom is én...* címmel közreadott 1953–1961 közötti Szobotka-naplók végén Szabó Magda saját kezű bejegyzése olvasható 1982. május 14-i dátummal.²¹

Legyen átkozott, aki sírodba taszított, ez a dög, ez a nyomorult Réz is legyen átkozott, de a legátkozottabb Illés [Endre], aki [...] a *Menyasszonyok* után befejezte a gyilkosságodat, elkezdte az egyenest játszani. Hazug, hitvány, de bosszút álltam. El akart venni, hiszen tudod, tavaly nyáron beleőrült abba, hogy kirúgtam. Kirúgtam, és a bosszú még nem is kész. Pusztuljon rémes halállal Béládi, a gyalázatos, Isten, hallgass meg, pusztítsd el őket.²²

Különös, sőt bizarr ezt olvasni annak tudatában, mekkora gondot fordított arra, mit enged az utókor tudtára adni, mit tép ki a naplóból és tüzel el a cserépkályhában, mit húz ki vagy lát el kommentárral. 2007. november 19. után, amikor ő is átlépett oda, ahová nem tudjuk követni, a *Holmi* decemberi száma két nekrológot közölt róla; az egyiket Szabó T. Anna írta, a másikat a főszerkesztő, Réz Pál, akit az elhunyt ezzel a feladattal már régen megbízott:²³ „Maga búcsúztat, az a bosszúm, amiért folyamatosan megszakítottam velem a magam eltervezte munkát. Majd meglátja, milyen hálás műfaj az ilyesmi, én meg nézem az égből.” Réz emlékezéséből idézek:

Aznap este, hogy meghalt Szabó Magda, előkerestem a hozzám írt leveleit, emlékezni akartam, közel akartam érezni magamhoz. Vastag köteget olvashattam: több mint ötvenéves ismeretségünk alatt sűrűn leveleztünk, jobbra a munkájával kapcsolatos mesterségbeli kérdésekről, [...] de olykor személyes vonatkozásokról is írt, barátokról, [...] emlékekről, betegségről [...] A Holminak sűrűn publikáló munkatársa volt. [...] Búcsúzásképpen az ő szavaival, néhány levéltöredékével idézem meg gondolatjárását, [...] játékosságát, humorát.

Ezután idéz néhány levélből, a legszemélyesebb 1984-ből való, Pallos Klára²⁴ halála utáni kondoleáló levél, már megjelent a *Megmaradt Szobotkának*, még írja a *Liber Mortist*, tudja, mi vár az elárvuló Réz Pálra. A levelek „Drága Pali” megszólítással kezdődnek, hangnemük könnyed, közvetlen, szeretetteljes. Fikarcnyi átok nincs bennük, sem szemrehányás. Miért is lenne? Szabó Magda folyamatosan emelkedő pályájának utolsó szakaszában a *Holmi* jelentős szerepet játszott. Készülő regényének, a *Für Elise*-nek részleteit és a róluk írott kritikákat közölte, Mészöly Miklós és Mándy Iván halálakor ő írta a nekrológot. A főszerkesztő jó véleménnyel volt munkásságáról. A kilencven év teljes, példátlanul sikeres, a szakma és a közönség, a különböző politikai berendezkedések boldogan ontották a díjakat, mint Zeusz az aranyesőt Danae ölébe. Egyház és állam, hon és külföld borult le a civis Kharisz szorgalma, tehetsége, diplomáciai zsenialitása előtt. Tombolva ünnepelte a kádári közönség, az olvasók, egyházának főgondnoka volt még Bartha Tibor püspök idejétől, Corvin-lánccal ékesítették fel a rendszerváltás után.²⁵ Anyagilag és morálisan hajótörött családja

21 SZOBOTKA, i. m., 251–254.

22 *Uo.*, 263–254.

23 SZABÓ T. Anna, „Tanú vagy, nem mehetsz el”. *Szabó Magda emlékére*, *Holmi*, 2007. december [http://szabotanna.com/esszek/,tanu-vagy-nem-mehetsz-el"-szabo-magda-emlekere/](http://szabotanna.com/esszek/,tanu-vagy-nem-mehetsz-el); RÉZ, i. m.

24 Pallos Klára: Réz Pál irodalomtörténész felesége (1929–1984).

története figyelmeztette arra, hogy a földi javakkal jól sáfárkodjon – minden idők egyik legjobban kereső írójaként tarthatja számon a magyar irodalomtörténet.²⁶ Életének hosszával, kitüntetéseinek számával, anyagi sikerességével kétségtelenül Szabó Magda vitte el a pálmát vetélytársnői elől. Életútja és érvényesülési stratégiája modellezi a Kádár-korszak individuális kijáró-taktikáját, az egyéni elintézés eredményességét igazolja, de ez már szétfeszítené az írás kereteit.

*

Réz úr Khariszaik közül a karcsú, magas, szőke, Artemisz-alkatú Nemes Nagy Ágnes életét szabták a legrövidebbre a Moirák. A már idézett szigligeti fotón megörökített barna barátnőjével egy évben született, 1922. január 3-án, Budapesten, az első világháború következményei miatt Ugocsából menekült középosztálybeli családból. Hamis sztelé helyett Lengyel Balázstól kapott egy olyan esszét *Két Róma* címmel, amelynél megrendítőbb szerelmi vallomást kevesen mondhatnak magukénak.²⁷ Kettejük fájdalmas életének jussán fogalmazta meg Lengyel Balázs ezt az „öregkori mesteresszét”,²⁸ amiről érzékeny, pontos, egyben gyönyörű kritikát írt Radnóti Sándor. Az utóbbi jelzős szerkezet kritikai vonatkozásban legalábbis ritkán íratik le; de az élet, mint azt Szabó Magda Nemes Nagy Ágnessel kapcsolatban említette, bonyolult. A férfiak és nők közötti viszonyok pedig pláne azok, ezekről szól a világirodalom jelentős része, olvassuk őket kötve-fűzve. Ágnes a Baár-Madasból kitóduló lányserégből éppúgy kitűnik, mint az egyetem magyar-latin-művészettörténet szakos hallgatónői közül, észreveszi Szerb Antal, Halász Gábor, Pilinszky János, huszonkét évesen, 1944-ben feleségül veszi Lengyel Balázs, bár ez az év sokféle okból kifolyólag nem ideális a gondtalan mézeshetekre. A háborús évek alatt vésődnek erre a szépséges arcra azok a simaságnál plasztikailag ezerszer többet érő vonások, amelyek az átélt eseményekről tanúskodnak, és Ottlikot a „Szép, okos, szigorú”²⁹ hármas jellemzésre készítetik. Ottlik tudja, miről beszél, barátként kíséri végig Ágnes életét, talán a szerelem is meglegyinti vele kapcsolatban – láttuk az evezős szigligeti fényképeket, de nem léha emberek ők, hanem komolyak és komolyan vehetőek. Ottlik tudja Lengyel Balázs és Nemes Nagy Ágnes történetét az embermentésektől az életfogytig tartó szerelemig, mert mint jó író, sokat tudott az emberről. Nemes Nagy Ágnes nemcsak jelentős költő, tanár, esszéista volt, de a nevéhez illően viselte magát egész életében, bátorsága pedig figyelemre méltó és

25 Szabó Magda kitüntetései: 1949 Baumgarten-díj – visszavonva: 1959; 1972 József Attila-díj; 1978 Kossuth-díj; 1996 Déry Tibor-díj; 1997 Középkereszt a csillaggal, polgári tagozat; 1998 Szép Ernő jutalom; 2001 Corvinlánc, 2003 Prima Primissima; 2003 Femina-díj; 2007 Magyar Köztársaság Érdemrend Nagykeresztje, polgári tagozat (a díszpolgári, díszdoktori címeket nem soroltam fel U.E.) / Nemes Nagy Ágnes kitüntetései: 1948 Baumgarten-díj; 1969 József Attila-díj; 1982 Munka Érdemrend arany fokozat; 1983 Kossuth-díj; 1985 Az Év Könyve Jutalom; 1998 posztumusz Jad Vasem Világ Igaza Díj Lengyel Balázssal / Polcz Alaine kitüntetései: 1991 Az Év Könyve (*Asszony a fronton*); 1992 Déry Tibor jutalom; 2001 Magyar Köztársasági Érdemrend Középkeresztje

26 BAKÓ Endre, *Szabó Magda sírba vitt titkai avagy kompenzációk és elhallgatások az életműben* = Uő, *Ágak és hajtások. Tanulmányok, verselemzések*, Miskolc, Felsőmagyarország, 2014, 263.

27 LENGYEL Balázs, *Két Róma. Esszék*, Bp., DIA, PIM, 2011.

28 RADNÓTI Sándor, *Öregkori mesteresszé* = Uő, *A piknik. Írások a kritikáról*, Bp., Magvető, 2000, 189–194.

29 OTTLIK Géza, *A mondhatatlan és a nehezen mondható-Nemes Nagy Ágnesről* = Uő, *Hajónapló*, Bp., Magvető, 2005, 72–81.

rendkívüli volt: a Jad Vasem embermentő munkájáért posztumusz díjban részesítette 1998-ban. 1945-ben egy vonat tetején hasalva utazott Debrecenbe, hogy a férjét kiszabadítsa az orosz fogásból, akit mint dezertált katonát bujtatott az ostrom alatt. Ne nyilatkozzunk róla nyeglén, hogy „nagyasszony” volt – nem a szalonban, keresztény középosztályi gögből, szerepjátszásból, ó, nem. Aki róla ilyet mond, nincs tisztában azzal, kiről, miről beszél.³⁰ Szabó T. Anna meggyőzően vitatkozik Téreyvel, érvelése az életmű alapos ismeretéből indul ki, ugyanakkor messzemenően tiszteletben tartja partnerét. Nemes Nagyot sokkal közelebb hozza, mélyebben megérti Radnóti Sándor a *Sosem fogok memoárt írni* című könyvének portréjában, rávilágítva a Téreyt irritáló költői karakter és attitűd okaira és magyarázatára, bár ez a sérelmi hozzáállás őt is zavarja,³¹ szemben például Szentkuthy derűs és nagyvonalú magatartásával. Radnóti ugyanakkor elegánsan emelkedik felül a személyes sértettségen és a levélbeli pengeváltáson. A megtört, halálos betegséggel küzdő Nemes Nagy Ágnes számára bizonyára elégtétel és vigasz Kosáry Domokos meghívása a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémiába, az *Újhold Évkönyvek* megjelenése, a Petőfi Irodalmi Múzeum érdeklődése életműve iránt, élete végén adott számos interjúja, legalábbis éreznie kellett életművének jelentőségét és személyének fontosságát a megváltozott körülmények között. „Pár nappal a vég előtt ő kezdte a búcsúzkodást. Nézd, mondta, csodálatos nagylelkűségével, tudom, hogy olykor erőszakos voltam veled [...] Én pedig, mondtam neki, rettenetes sok fájdalmat okoztam neked. [...] Mégis, mondta, ez volt a mi életünk.” – idézi a *Két Róma* szavait Radnóti Sándor, és így folytatja: „Olyan csúcspont ez kettejük történetének a végén, mint a római hónapokban a Pantheon megmászása, amikor Lengyel Balázs ott a kupolán fedezi föl súlyos tériszonyát, és Nemes Nagy biztatja, támogatja.”³² Igen, mi is alig kapunk levegőt ezt a jelenetet olvasva. Mert figyelmeztet minket életünk értelmére, létünk mulandóságára, és segít megérteni azt.

*

Szépséges, sokat szenvedett Khariszunk, Alaine személyisége sokakat éppúgy taszított, mint Nemes Nagy Ágnes Téreyt; Kukorelly Endre több helyen beszámol kisoroszi szomszédságukról, Alaine-nel kapcsolatos idegenkedéseiről.³³ Nádas Péter esszéje viszont olyan természetű tudásról tesz tanúbizonyságot a házaspárral kapcsolatban, amelynek kevesen vannak birtokában, s amelynek hitelességéért az író szavatol.³⁴ Harag és elfogultság nélkül, tisztelettudó, tárgyilagos szeretettel beszél róluk: „senki mást nem szeretett ennyire egész életében, s ebben tényleg volt valamilyen valószerűtlen és nagyszerű.”³⁵ Komoly szerelmeket nem lehet piaci mérlegen latolgatni, korlátolt

30 TÉREY János, *A nagyasszony. Nemes Nagy Ágnesről*, Jelenkor, 2012/3, 299, https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/terey_janos_a_nagyasszony.html ; Jelenkor-vita: *A figyelem hasznáról*. Schein Gábor, Bán Zsófia, Szabó T. Anna reflexiói Térey János esszéjére, www.jelenkor.net/archivum/cikk/2454/a-figyelem-hasznarol

31 RADNÓTI Sándor, *Nemes Nagy Ágnes = Uő, Sosem fogok memoárt írni*, Bp., Magvető, 2019, 186–193.

32 RADNÓTI, *A piknik*, 192.

33 <https://litera.hu/magazin/tudositas/polcz-alaine-az-irofeleseg>

34 NÁDAS Péter, *Bármi jó. Emléklapok halott barátaimról = A bilincs a szabadság legyen*. Mészöly Miklós Polcz Alaine levelezése 1948–1997, Pécs, Jelenkor, 2017, 839–863.

35 *Uo.*, 847.

minden hozzáállás, ami csak a sajátját tartja irigylésre méltónak. Ágnes-Artemisz és Alaine-Aglaiia, az élőszó tündöklő Kharisza kitüntetten szeretve volt, bármit is gondolt erről Szabó Magda.

Alaine nagyon erős és nagyon önálló lény volt. Egy szabad ember. Egyedül is teljes. Aki a szabadságát legfeljebb a másik szabad emberért adja fel. Hiszen Miklós is feladta érte. Kölcsönösen feladták egymásért. S így aztán Miklós egyetlen méltó párja Alaine lett és maradt a világegyetemben. Örkeny István ezt úgy fejezte ki, hogy a legszebb emberpár, akit valaha életében láthatott.³⁶

– írja Nádas.

Márton László recenziója az Alföldben egy másik nemzedék Mészöly Miklós és Polcz Alaine-képét rögzíti: „Szemben azokkal, akik Alaine írói képességeit kétségbe vonják, teljesítményeit lekicsinylik, meg vagyok győződve róla, hogy kiváló írói tehetség volt. [...] Láttam gyarlóságait, ugyanakkor láttam emberi nagyságát is.”³⁷ Nem vonható kétségbe Márton László baráti jóindulata és segítőkészsége, amivel a mesterének tekintett Mészölyhöz és Alaine-hez viszonyul. Mindazonáltal csak feltehető a kérdés, hogy ugyan kinek nincsenek emberi gyarlóságai? Miért zavarja Alaine „hamissága” Márton Lászlót? Mit ért pontosan hamisságon, pláne erdélyi hamisságon? Nem tisztázódik a szókapcsolat egzakt jelentése. Az is érdekes, hogy Szabó Magdával összefüggésben senkiben nem merül fel a „hamisság” fogalma, elfogadottsága, ünneplése zavartalan és egyenes, megkérdőjelezetlen az ötvenes évek végétől haláláig. Különös ez és elgondolkodtató.

*

A *Holmi* huszonöt éves történetében Réz Pál három Kharisza is nyomot hagyott. Egyetérthetünk Réz Pállal, elég jó lap volt, azt hisszük, bármi legyen is erről az utókor kritikai véleménye.³⁸ A *Holmi* befejezett múlt, azon pedig nem lehet változtatni. A közlések számát illetően Nemes Nagy Ágnes vezeti a listát, huszonöt előfordulással. 1991 októberében Balassa Péter búcsúzott tőle a folyóirat nevében, *Nemes Nagy Ágnes, a hegyi költőnő címmel*.³⁹ Polcz Alaine nyolc alkalommal közölt különféle

36 *Uo.*, 848.

37 *Párosult magány*. Márton László recenziója *A bilincs a szabadság legyen* című levelezésről, alfoldonline.hu/2018/08/parosult-magany/

38 <https://litera.hu/magazin/interju/sipos-balazs-egy-szuk-ertelmisegi-csoport-belugye-az-irodalom>

39 Nemes Nagy Ágnes a *Holmi*ban: 1. FERENCZ Győző, *Jegyzet Nemes Nagy Ágnes Csillagszóró című verséhez*, Holmi, 2014. december, 1535; 2. NEMES NAGY Ágnes, *Csillagszóró*, Holmi, 2014. december, 1536; 3. NEMES NAGY Ágnes, *Sétáló palota*. Közleadvény Ferencz Győző, Holmi, 2014. október, 1146; 4. MÁNDY Iván, *Nemes Nagy Ágnes: Sétáló palota. Regényrészlet*, Lektorai jelentés, Holmi, 2014. október, 1152; 5. OTTLIK Géza *levelei Nemes Nagy Ágnesnek*, Holmi, 2012. május, 546; 6. NEMES NAGY Ágnes, *Enyhe tél*, Holmi, 2011. február, 144; 7. FERENCZ Győző, *Egy vers restaurálása*, Holmi, 2011. február, 145; 8. NEMES NAGY Ágnes, *Útinaplók*, Holmi, 2010. augusztus, 946; 9. FERENCZ Győző, *Jegyzet Nemes Nagy Ágnes Útinaplóihoz*, Holmi, 2010. augusztus, 964; 10. TAMÁS Ferenc, „...Ugyanaz, más, ugyanaz”: *Nemes Nagy Ágnes: A Föld emlékei*, Holmi, 2010. július, 897; : 11. NEMES NAGY Ágnes, [Elindultak a négy tehénnel], Holmi, 2009. február, 123; 12. NEMES NAGY Ágnes, *Egy férfihez*, Holmi, 2009. február, 124; 13. NEMES NAGY Ágnes, *Bankó lánya*, Holmi, 2009. február, 125; 14. NEMES NAGY Ágnes, [Az aranyszínű trombitavirágok], Holmi, 2009. február, 128; 15. FERENCZ Győző, *Nemes Nagy Ágnes négy*

prózákat a *Holmiban*, róla nem emlékezett meg nekrológgal a lap.⁴⁰ Vajon miért? Szabó Magda életében négy közlés látott napvilágot a *Holmiban*, amit ő írt, illetve vele kapcsolatos, halála után megjelent róla a főszerkesztő, illetve Szabó T. Anna nekrológja, valamint Tasi Géza tette közzé a *Liber Mortis* részleteit, és válogatott a levelezéséből.⁴¹ A *Holmi Antológia*⁴² három kötetben jelent meg, valamint elérhető az interneten a lap online változata, hasznos keresőprogrammal ellátva. Igaza volt Mészölynek. Még csak most kezdődik minden.

hátrahagyott verse, Holmi, 2009. február, 128; 16. FERENCZ Győző, *Nemes Nagy Ágnes látogatása Illyés Gyulánál*, Holmi, 2008. augusztus, 1121; 17. NEMES NAGY Ágnes *hátrahagyott írásai* (II.), közléteszi FERENCZ Győző, Holmi, 2008. május, 592; 18. FERENCZ Győző, *Nemes Nagy Ágnes hátrahagyott írásai* (I.), közléteszi FERENCZ Győző, Holmi, 2008. április, 427; 19. NEMES NAGY Ágnes *hátrahagyott írásai* (I.), közléteszi FERENCZ Győző, Holmi, 2008. április, 430; 20. MESTERHÁZI Mónika, *A fegyelmezett szenvedély. Nemes Nagy Ágnes: Az élők mértana. Prózai írások I–II*, Holmi, 2005. június; 21. NEMES NAGY Ágnes, *Brüsszeli út*, közléteszi LENGYEL Balázs, Holmi, 2001. augusztus, 1007; 22. HONTI Mária, *A Tűnődő Pallos* (II.). *Nemes Nagy Ágnes Három történetéről*, Holmi, 2000. április, 423; 23. HONTI Mária, *A Tűnődő Pallos* (I.). *Nemes Nagy Ágnes Három Történetéről*, Holmi, 2000. március, 294; 24. NEMES NAGY Ágnes, LENGYEL Balázs, *Erdélyi út* (II.). Holmi, 1995. július, 950; 25. BALASSA Péter, *Nemes Nagy Ágnes, a hegyi költőnő (1922–1991)*, nekrológ, Holmi, 1991. október.

40 Polcz Alaine a *Holmiban*: 1. *Ideje az öregségnek. Naplójegyzetek*, Holmi, 2007. január, 4; 2. *Barátaim a bölények. Naplórészletek*, Holmi, 2006. április, 447; 3. *Ideje az öregségnek. Naplórészletek*, Holmi, 2005. február, 142; 4. *Tésókám, Eszter*, Holmi, 2004. november, 1364; 5. *Visszaemlékezés Weöres Sándorra*, Holmi, 2003. február, 169; 6. *Halál és cserepek* (III.), Holmi, 2002. szeptember, 1153; 7. *Halál és cserepek* (II.), Holmi, 2002. augusztus, 985; 8. *Halál és cserepek* (I.), Holmi, 2002. július, 832.

41 Szabó Magda a *Holmiban*: 1. SZABÓ Magda *levelesládájából*, közléteszi TASI Géza, Holmi, 2010. augusztus, 967; 2. SZABÓ Magda, *Liber Mortis. Részletek*, Holmi, 2009. december, 1583; 3. RÉZ Pál, *Nekrológ helyett néhány szó, az ő szavai*, Holmi, 2007. december, 1947; SZABÓ T. Anna, „*Tanú vagy, nem mehetsz el*”. *Szabó Magda emlékére*, Holmi, 2007. december, 1644; 4. SZABÓ Magda, *En Route*, Holmi, 2003. június, 701–707; 5. VALLASEK Júlia, TARJÁN Tamás, *Két bírálat egy könyvről. Szabó Magda: Für Elise*, Holmi, 2003. június, 805–814; 6. SZABÓ Magda, *A trianoni árva- A Für Eliséből*, Holmi, 2002. február, 135; 7. SZABÓ Magda, *A gém tovaszállt. Mészöly Miklós halálára*, Holmi, 2010. október, 1310.

42 *Holmi–Antológia 1989–2014. I. Szépirodalom*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Libri, 2015, 582; *Holmi–Antológia 1989–2014. II. Esszék, dokumentumok*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Libri, 2016, 760; *Holmi–Antológia 1989–2014. III. Bírálatok, viták, nekrológok*, szerk. RADNÓTI Sándor, Bp., Libri, 2017, 879.



Salamon Júlia

A Better Time, They Say

A kiállítássorozat Svetlana Boymot idézve a nosztalgia társadalmi jelenségét vizsgálja és a jövőképeinkkel kapcsolatos relációba helyezi. Boym a nosztalgia 20. századi és jelenkori természetrajzával a városi fényreklámokkal, pontosabban a neonok közép-kelet-európai kollektív emlékezetben betöltött szerepével és kortárs kulturális reprezentációjával kapcsolatos vizsgálódásaim során találkoztam először. Boym az ezredfordulón publikált kötetében, *A nosztalgia jövőjében* kettős jelzőpárral ragadja meg a múltbéli helyzetekbe való vágyakozás természetét: a *resztoratív*, vagyis helyreállító és a *reflektív*, vagyis az önmagára visszamutató, önmagát akár nézőpontváltáson keresztül értelmezni tudó múltidézés fogalmával.

Ez előbbihez negatív, míg a második felidézési stratégiához Boym pozitív funkciót társít. A resztoratív karakterű nosztalgia esetében a múlt újrajátszott helyzeteit bejárva a felidéző egy mára már édesre cenzúrázott tapasztalatokból építkező utópiát kreál meg magában. Ezt a helyreállító logikát a jelenben valóságként való pozicionálás szándéka hatja át, míg a reflektív nosztalgia működését inkább egy egyéni vagy társadalmi tapasztalat kellő távolságából való megidézése, újraolvasása jellemzi, akár a jövőre vonatkozó tanulságok levonását is beleértve.

Kulturális területen, vagy közelebbről a képzőművészetben a resztoratív hozzáállás valamilyen új akadémikus viszonyulást jelenthet, ezzel szemben a reflektív nosztalgikus hozzáállásnál a múlt vizuális darabjainak felmutatásán keresztül érthetünk meg akár egy jelenünket vagy közel jövőnket meghatározó jelenséget. Nem elég újrarágni a múltat, kérődni, emésztetni is kell.

Izgalmas ebből a szempontból az először *A Whale of A Bad Time* néven induló, többállomásos kiállítás bővülő, kis módosításokkal ismétlődő taktikája. A bő egy éve futó kiállítássorozat – az ISBN, a hajdúböszörményi Sillye Gábor Művelődési Központ terei után – érkezik harmadik kiadásához a 1111 galériába. Mondhatjuk úgy is, hogy a művészeti projekt potenciálisan hosszú távon is követhető, formálódó tartalmat, s ezzel akár elkötelezett, kísérő befogadó közeget alakít ki maga körül, a látogató egyszeri intellektuális, értelmező munkára hívása, avagy gyors '90-es évekbe utaztatása helyett.

Távoli asszociációként felsejlik, hogy a sorozat ezzel a saját vizsgálata tárgyát képező időszak, a '80-as, '90-es évek tömegmédiáinak, a televízióknak egy jellegzetes szerkesztési elvével él: az ismétlés gyakorlatával.

Az újabb és újabb konstellációba helyezett tárgyegyüttesek hol az adott galériatér révén, jelentéseket kiegészítő módon (mint például legutóbb a hajdúböszörményi művelődési házba szervezett válogatás miliője volt), hol pedig neutrálisan kerülnek bemutatásra.

Ha a kiállításra a reflektív nosztalgia művészeti munkákon keresztül történő működtetéseként tekintünk, többféle esetet, alkotói módszer vehetünk számba. Nézzük meg ezt egy négyes felosztásban közelebből.

01 ESET) **A múltkonstruálás vagy a nosztalgia működés módjának feltárása egy-egy vizuális példán keresztül**

Ilyenek **Fridvalszki Márk** eltérő tudományos koncepcióból megformált, a Vasfüggöny két oldaláról beszerzett játékdinoszauruszai, amelyek eltérő morfológiájukkal és elképzelt biológiájukkal a konstruálás, a múltat megelevenítő modellek sosem szilárd, változékony jellegére mutatnak rá. Ahogy másfelől közelítve, de ebbe az első hozzáállásba sorolhatók **Mendreczky Karina** a privát, családi emlékezetben is kitüntetett helyet elfoglaló nyári strandkellékei, amelyek az anyaghasználat révén a nosztalgia pozitív érzelmi hullámai mellett egy megmerevedett, mozgásképtelen állapotként ábrázolják azt. Olyan közegként, ahol törekeny képekkel rendezzük körbe magunkat, amelyek jelenbe írása mégis lehetetlen vállalkozás.

02 ESET) **Gyűjtés és újrendezés gyakorlata**

Szombat Éva *Trutifruti* fotósorozata az archiválási, gyűjtési folyamat során egy láthatatlan határvonal meghúzására vállalkozik egy első blikkre vizuálisan hasonló terepen. Párhuzamosan látjuk a 20–30 évről korábbi maradt tárgyak és az Y generációhoz tartozó tulajdonosaik portréit és olyan fiatalabb korosztályhoz tartozó modelleket, akik maguk is a '80–'90-es évek anyagi kultúrájának szenvedélyes gyűjtőivé váltak annak ellenére, hogy erről a korszakról nincs közvetlen tapasztalatuk. **Almásy Ivor** *Többlet, fölösleg, maradvány* című tárgyegyüttesében az alkalmazott munkamódszernél jelenik meg direkt módon ez a gyűjtő, újrendező attitűd. **Gink Sára** az előbbi két módszer kombinációjaként a OSZK-ból megörökölt rendszerező kartotékfiókokban elegyíti a hivatalosan is rendszerezésre szánt és a saját gyerekkorának archivált elemeit, ezzel aláhúzva az egész művészeti projekt során en bloc érvényesnek gondolt mikro és makro elbeszélések kiegészítő viszonyát.

03 ESET) **Egy motívumkiragadás egy jelenben is érvényes hatalmi viszony megmutatásához**

Ennél a bloknál jellemző megoldás a '80-as, '90-es évekbeli tárgykultúra egy-egy emblemikus darabjának megidézése sokszor eltúlzott, felnagyított módon. Például a kisajátított, önmagán túlmutató – silány minőséggel, paradox módon az olcsósággal és a pazarlással is összeköthető – kékcsíkos menzás tányér **Tóth Márton Emil** munkájában. Az objekt a felnőttek által működtetett rendszerekkel és az erre potenciálisan reakcióként érkező gyermeki magatartásmintákkal foglalkozik. (Zárójelben: ezt az ambivalens hierarchikus viszonyt találóan sűríti egy jelenetbe a menzástányéron vizeletóceáná váló leves képe.) **Kortmann Katalin** nagyméretű szivacsoszobrában bizarr anyagszerűséggel jelenik meg a szomorú és eredendően vidám Kopé-felvágott párosa, hogy ezzel ételminőséggel kapcsolatos Vasfüggöny leomlása után is konzerválódni látszó, a globális fogyasztás terepén tetten érhető igazságtalanságról gondolkodjon a jelenben.

Az idősíkok ilyenfajta egymásra csúsztatásának módszere alapvetően is megjelenik a kiállítássorozat harmadik állomásának címénél: *A Better Time, They Say*. – szól a cím, és szól **Katona Bálint** újramixelésében megszólaló '80-as évekbeli sláger sora. Az állítás időbeli viszonyai a kontextus



ismeretének hiányában bizonytalanok: *Régen minden jobb volt* vagy a *később minden jobb lesz* egyaránt legitim olvasatok, közös nevezőjük a jelenben megszólalótól való eltávolítás gyakorlata.

04 ESET) **Stilisztikai megidézés, atmoszférateremtés**

Itt nem konkrét tárgyi elem, vizuális gyűjtés jelenti a kiindulópontot, hanem korábbi kulturális produktumok karakterének stilisztikai imitálása, kisajátítása. **Erményi Mátyás** akrilfestményei a keleti blokkban gyártott rajzfilmek és a belőlük készült mesekönyvek sokszor fabulaszerűen megfogalmazott, az egyén és környezet viszonyát tematizáló világát idézik. (Olyanok darabokra gondolok, mint a *Kisvakond Kisvakond nadrágja* epizódja vagy a *Lolka és Bolka* világa.) Olyan meseszerű univerzumot épít, ahol a szereplőket, a történetszálat nem, csak az antropomorf, burjánzó, organikus kulisszákat ismerhetjük meg. Hasonló logikával él **Tóth Balázs Máté** *Westie* fiktív, magyar, '90-es évekre datált szuperhős karaktere is, aki ikonikus és egyben jól mörcsöndájzosítható maszkjával jelenik meg a kiállításban. **Felsmann István** *Monument* legószobra pedig a 20. századi diktatúrák építészeteiből merítkezik, rajzolt frízorával a modernizmus nagy projektjeinek patetikus elbeszélsmódját utánozva, kifigurázva.

Zárásként, a feldolgozott téma aktualitását mutatja a *Show Park* 2016-os 20. évadának első epizódja, amely a *Memóbogyók* címet viselte. Az epizódba J. J. Abrams filmrendező, zeneszerzőt kérlelik, hogy a *Star Wars* után mentse meg az amerikai himnuszt is, annak újrafeldolgozása révén. „Valami újat szeretnénk, de olyat, ami eszünkbe juttatja a dolgokat, amiket régen szerettünk” – mondják. Ennek az újradolgozásnak az elkészítésére Abramsnek csak a memóbogyók bevetésével lehet esélye.

A memóbogyók gyakorlatilag a mindent átítató nosztalgia és egy emlékezetkiesésben szenvedő fogyasztói kultúra tárgyiasulásai, egy olyan világé, ahol már csak a remake remake-jének a remake-je biztosítja a kultúra folytonosságát.

Ezzel szemben a reflektív nosztalgikus viszony kialakítása a közelmúlttal talán az ilyen kulturális homogenizáció ellen dolgozik úgy, hogy közben mégis kínál – még ha jelen esetben generációs alapon is – ismerős fogódzkodókat.

///

A Better Time, They Say

1111 galéria, Budapest

2021. 11. 25. – 12. 10.

Kiállítók: Almásy Ivor, Erményi Mátyás, Felsmann István, Fridvalszki Márk, Gink Sári, Katona Bálint, Kortmann Járny Katalin, Mendreczky Karina, Szombat Éva, Tóth Balázs Máté, Tóth Márton Emil

Szervezők: Ács Bálint, Gink Sári, Kalocsai Dorottya, Kókai Zsófia, Kortmann Járny Katalin, Mendreczky Karina



O. Réti Zsófia

A felnőtté vált Kacsamesék-nemzedékről

(elhangzott a *Gonosz Bálna* kiállítás hajdúböszörményi megnyitóján)

A *Gonosz Bálna* kiállítás nem mindennapi kezdeményezés. Különleges azoknak, akik a saját emlékeiket remélik itt viszontlátni, de azoknak is, akik számára ismeretlen ezeknek a tárgyaknak a jelentősége a kilencvenes évek mostanra felnőtté cseperedett gyermekei számára. Én magam az előbbi táborba tartozom, az itt kiállító alkotókhöz hasonlóan meghatározó élményem, ahogyan kisiskolásként nagyon igyekeztem addig ismételni magamban az elhunyt miniszterelnök nevét, amíg a szüleim haza nem értek, hogy el tudjam nekik mondani – őszintén megmondom, hogy éppen a Kacsamesék *Gonosz Bálna* epizódja nem kötött le aznap különösebben, de büszke voltam, hogy végre tudok mesélni valami fontosat a családomnak. Antall József, Antall József, mondogattam, Antall József, Antal Imr... nem, az a vicces bácsi, Antall József, Antall József.

Két dolog miatt tartottam fontosnak ezt a személyes emléket megemlíteni éppen a *Gonosz Bálna* kiállítás kapcsán. Egyrészt az én visszaemlékezésem is megerősíti azt, amit a kiállítás alkotói is megélték: hogy az ártatlanság elvesztése, a gyerekfejjel mitikus jelentőségűnek tűnő tárgyak, események racionalizálódása, ami persze előbb-utóbb minden nemzedéknél bekövetkezik, nálunk könnyű szimbólumot talált a Disney-matiné megszakításában. Szemben a megelőző „Moszkva térgenerációval”, a „Kacsamesék-nemzedék” számára nem volt kézre eső történelmi fordulópont, amelyhez időszerű felnőtté válásukat tudták volna igazítani – ahogyan a hetvenes évek elején születettek nagykorúsodása nagyjából egybeesett például a rendszerváltozás éveivel. Ha a *Kacsamesék* megszakítását a demokratikus átmenet történelmi jelentőségéhez mérjük, bizonyára könnyűnek találhatik. Mégis, ez az esemény és az emlékezete alapjaiban határozza meg generációm hozzáállását a történelemhez és felnövéshez egyaránt. A *Kacsamesék-nemzedék* volt ugyanis az első, akik saját bőrükön tapasztalták meg a történelem fukuyamai értelemben vett végének ígéretét, ami párosult a Disney mesefilmek befogadásában már akkor homályosan érzékelhető regionális marginalitással. Alapvető tapasztalatunk az elkésettség, a történelem utániság, vagyis az a (mostanában egyébként egyre inkább összetörő) sejtelem vagy remény, amely szerint a tényleges történések már jóval a mi időnk előtt lezajlottak.

A másik oka annak, hogy felhoztam ezt az emléket az, hogy annak ellenére, hogy ez kicsit sem homályosan vagy bizonytalanul él bennem, történetesen *tudom*, hogy nem lehet igaz: nem lehettem egyedül otthon, de még az is valószínűtlen, hogy a szobában sem volt senki. Az persze, hogy

egy gyermekkori emlék nem tényszerűen igaz, mit sem von le annak legitimitásából. Sőt, ahogyan a *Gonosz Bálna* kiállított alkotásai is mutatják, a lassan kanonizálódó generációs emlékezetünk enyhe ir- vagy szürrealitása éppen a műtárgyak egyediségében találhatja meg önnön legpontosabb, furcsa tükrét. Az emlékezet átalakít: a múltat, az emlékezőt, de még az emlékezés közegét is egyaránt formálja. Az itt felvonultatott munkák úgy mutatják ezt meg, hogy közben játékba, a felnőtt perspektívánk felfüggesztésére hívják a szemlélőt, s lehetővé teszik a múlt kísérteteinek testet öltését. Árnyképek, töredékek ezek, az emlékezet Pierre Nora-i tengerének partjára mosott kagylódarabok abból az időből, amikor a Vasfüggöny megnyílása nem csak a kisgyerekek számára mutatkozott meg a nyugati pop- és tárgykultúra elérhetővé válásában, és ettől még a szüleink is paradigmaváltást reméltek.

Az, hogy „egy tengeri szörny felfalta a fagylaltunkat”, mindannyiunkét, mielőtt megszakadt a heti ütemezett popkultúrafogyasztásunk, legalábbis visszatekintve, éppen ezeknek a reményeknek adott egy látványos gellert. A nemzedéki emlékezet mediatizált volta azonban, ami talán ennek a kiállításnak is éppen az egyik tétje, továbbra is látható maradt. Abból a szempontból a magyar *Kacsamesék*-nemzedék is az Y-generáció része, hogy már mi is számítógéppel az otthonunkban, fóliába csomagolt floppylemezzel a farzsebünkben, Disneyvel a tévénkben és egyre számosabb, gyermekkorunkat megőrző fénykép és egyéb tárgyi emlék között nőttünk fel: ezekből táplálkoznak az itt kiállított műtárgyak is. Szemben azonban azzal a tendenciával, amely ezeket az emlékeket a Web2 egyre testetlenebbé váló közegében, vonatkozó Facebook-csoportokban vagy mémmé váló referenciapontokként helyezi el, a *Gonosz Bálna* az emlékezet tapintható, böngészhető, taktilis vonatkozásait hozza játékba. A múlt írott és vizuális emlékei itt mindig idézettségükben, eleve hozzáférhetetlenként, visszahozhatatlanként állnak elő, nem visszaröpítenek az időben, hanem éppen arra hívják fel a figyelmet, hogy a *nostos*, amihez hazatérnénk, már rég nem elérhető, hiszen mi is változtunk, és a régi otthon sem ugyanaz már.

Azt hiszem, évek óta várom, várjuk azt, hogy valamilyen formában végre a mi generációnk emlékezte is reflexió tárgyává váljon, és talán az elmúlt egy-két évben jelentős változások is történnek ezen a téren. Ennek tanúsága a *Gonosz Bálna*-kiállítás is: egyre inkább úgy tűnik, hogy a *Kacsamesék*-nemzedék nem elhallgatott, de eddig el nem mondott története semmiképp sem az utolsó szó jogán megfogalmazott nagyelbeszélés lesz. Sokkal inkább olyan közelítések sorozata, amelyek az emlékező szubjektum töredezettségéből, bizonytalanságából, közvetítettségéből adódóan játékra, kérdésre, megértésre törekszik, és hallgatóságát is erre készíti.