

TARTALOM

SZÉPIRODALOM

Papp Attila Zsolt – A VALAMIKRŐL / AZ ELVESZTEGETETT PARADICSOM.....	4
Jász Attila – PÁRHUZAMOS ÖNÉLETRAJZOK HELYZETJELENTÉSSSEL.....	7
Berényi Sarolta – HELYETTED	14
Ferencz Hedvig – HÚROK	15
Takács-Csomai Zsófia – MOSÓKONYHA.....	17

QUASIMODO 2024

Beck Tamás – ÖNARCKÉP	19
Horváth Florencia – SIVATAG LETTÉL	20
Molnár Illés – MESÉLEK INKÁBB.....	21
A. Túri Zsuzsa – IMA LÁNYOMÉRT, LÁNYOMHOZ.....	23
Szabó István – KÖLTŐK, RINGYÓK, POJÁCÁK.....	25
Fecske Csaba – LUCÁHOZ.....	26
Fellinger Károly – SZEMTANÚ.....	27
Szabados Attila – HA EGYÁLTALÁN ÉLTÜNK.....	28
Veres Tamás – SALVATORE EVANGÉLIUMA.....	29
Simon Adri – SENKIZÖLDJE	31
Endrey-Nagy Ágoston – LEZÁRÁSI KÍSÉRLETEK.....	32

EXPERIMENTÁLIS ZENE

Konkoly Dániel – A SZAVALTÓTÓL A ZAJKÖLTÉSZETIG	36
Gerlei Dávid – A KORTÁRS EXPERIMENTÁLIS ELEKTRONIKUS ZENE DEFINIÍCIÓS KÍSÉRLETEI	47
Bordás Máté – GENERATÍV ZENE ÉS GENERATÍV LÍRA	54

KAF

PRO DOMO II.	69
Bocskor-Salló Lilla – VERS ÉS KÖLTÉSZET	82
Kadák Enriko – KAF ÉS A POSZTMODERN	94
Simon Márton – CHRISTOPHORUSRA VÁRVA	104
László Noémi – PARA 1 / PARA 2	107
André Ferenc – ÉS CHRISTOPHORUS ELKÖSZÖN.....	108

MÁCSAI ISTVÁN

Mácsai István – NAPLÓ	111
-----------------------------	-----

Lapszámunkat Mácsai István munkáival illusztráltuk. Az első borítón a *Mosogató – Csendélet* (magángyűjtemény, a BÁV ART közvetítésével), a hátsó borítón a *Téli vadászat* (magángyűjtemény) című festménye látható.





Papp Attila Zsolt

A VALAMIKRŐL

„Akiket hallok, Mester, lelkek ők?”

– kérdeztem. „Úgy van – mondta. – Igyekeznek

A harag csomóját megoldani.”

(Dante: Purgatórium, 16., 22-24. Ford. Nádasdy Ádám)

Álmomban egy országúton vezettem
régi Škodánkat, és elbóbiskoltam
a volánnál. Tűzött a nap, nagy volt a
csend, a többiek azon vitatkoztak,
milyen zenét kéne hallgatni közben.

Mary szerint a szabad száguldáshoz
Lana del Rey illik, Percyt viszont
Nick Cave ihleti meg, de ezt csak szűk
körben vallja be (talán mivel Keats
hiányzik neki), Gordon az Iron
Maident követeli, szokása szerint,
és van, aki csak bámulja a tájat.

Eltűnők közülük hirtelen, akár
lírából a lényeg, autózunk némán,
és alig beszélünk a *valamikről*.

Szerelmek titkos alkímiája,
egyéb furcsaságok elmaradnak
az Úr álombeli ösvényein.

Az arcok elmosódnak körülöttem.
Az avoni alszik, a firenzei
Palestrinát kéri, a szalontai,
nos, ő csak egy kis független nyugalmat.



Nem számít. Mindenki őszinte, persze,
ha tétje van annak lenni. *Költő,*
légy őszinte, de rajt' ne fogjanak!

A körvonalak összeállnak lassan,
nem tekintek hátra. Készül a rajz:
a nyughatatlan lelkek
alkonyati topográfiaja.

AZ ELVESZTEGETETT PARADICSOM

Felnőtt ember vagy, elfogadhatnád
végre, hogy vannak dolgok, melyek nem
állnak hatalmadban. Az entrópia
nélküled is teszi a dolgát térben
és időben, és füttyöl örökös
aggályaidra. Az ösvény, amelyen
bolyongani szoktál, hogy elüldözd
éjféli démonjaidat és a
kitartó migrént, csak addig létezik,
amíg kitaposod magadnak. Nézd,
hogyan görbülnek befelé az ágak,
mint karmok, hogy nyomaidd befedjék!
Vagy nem bolondultál meg egészen,
hogyan elhidd, amit mond a kókler Rousseau?
Az egész „visszafordulás” meg „ki-
és elvonulás” polgári hóbort;
a civilizáció megkésett
tisztelgése egy illúzió előtt.
Őszinte, mint a *valódi* hazugságok.

A hely csak hely, az ad neki lelket,
aki jelenlétével belakja.
Mindegy, hogy a Léman-tó fölött úsznak





a felhők, vagy a távoli Erdély
hágóin, vagy elhagyott Angliánkban.
Elvégre miért is vagyunk mi éppen
ezen a helyen, ahol nem történik
semmi? Hacsak azért nem, mert egykor
Milton itt időzött; és azt képze-
li az a hülye Byron, hogy a bukott
angyalok miazmás lehelete
bódítószerként lengi be a tájat.
Messzolongi még messze van, és nem
látszik a tengerparti máglya, mely
egy szívet nem bírt elporlasztani.
(A szív, a szív, a szív – minő balga
szentimentalizmus! Karót neki!)

Rendben, lehetnék megengedőbb is
vele és társaival, akiknek
szavuk is eláll önnön hübriszüktől
és nem látják az erdőtől a fákat.
Csupa olyan férfiak vesznek körbe,
Mary, akik hitük szerint arra
hivatottak, hogy Atlaszként cipeljék
erős vállaikon a földgolyó-
bis összes hasznos és haszontalan terhét,
de lövésük sincs, hogyan tarthatnának
rendet saját szomorú életükben,
miként hallhatnák meg azok hangját,
akiket jól szeretni képtelenek,
és nem érzik a talajt, mint Anteusz,
a talpaik alatt. Így nincs fogalmuk
az entrópiáról, amely... hiszen tudod.

Meg kell védenem őket mégis, mert
az eszme, hogy a megszelídítetlen
vadonban felépíthetők és
belakhatóak lehetnek külön
angolparkjaink, a képzelőerő,
mely gátakat emel veszendőségünk
köré, az grandiózus. A magasabb
rend, amely sok kicsi rendetlenségen



nyugszik. Hát miért vagyunk itt, Mary?
Mi van ezen az istenverte helyen,
ahol a jeges szél – most, júliusban –
még a halottak csontjain is átfúj?
Mit keresel az ösvényeken minden
éjszakán, mint holmi alvajáró?
Mint aki szeretne az együgyű
utókor kedvében járni. (Legyen
a kép címe *A halál és a lányka*:
„síron túli szerelem”, „a hold sápadt
fénye” és egyebek romantikája.)

Szóval ahogy kiérsz a fák közül,
az eső sem hull már, nézlek ebben
a megdermedt pillanatban. És én,
aki mások titkait őrzöm, most
egy vagyok veled. A háttér, amelyből
előlépsz, kiüresedett kulissza.
Csak olyan kérdést tennék fel, amelyre
nem érkezhetsz válasz. Még ma este
indulhatok Londonba vissza.





Jász Attila

PÁRHUZAMOS ÖNÉLETRAJZOK HELYZETJELENTÉssel

Levelek és szócikkek egy Cseh Tamás tárlatvezetésről

KEDVES TÁRLATLÁTOGATÓK,

Csendes Tollnak hívnak, hadd kezdjem azzal, hogy nekem valójában nincsenek közös emlékeim Tamással, mesélhető történetek, mégis. Mégis fontosak. Nekem.

A, mint A MOTTÓ

„Sose szűnjetek meg emlékezni.”

(Sánta Őz)

„Reggel, ha felkelsz, adj hálát a Nagy Szellemnek a reggelért, a fényért, az erőért, az életért.
Ha nincs okod hálát adni, a hibát magadba keresd.”

(Tecumseh)

*Hisz indiánok vagyunk mind a nap alatt,
mindegy, hogy fejünkön tolldísz van vagy kalap.
Mindegy, hogy hova vágyunk, vagy hova nem,
hisz indiánok vagyunk mind odabenn.*

(Jász Attila)

B, mint BARÁTSÁG („Ez egy levél...”)

Kedves Tamás,

úgy hallottam egy indián testvéredtől, hogy a betegágyad mellett ott volt a *XANTUSiana* című könyvem. Hogy került oda? Úgy, hogy ugyanez a harcosod, aki mesélte, korábban ezt vitte neked ajándékba (ugyanaz az indián főnök, aki többször is hívott indiánozni a Bakonyba veletek, de én tudtam, hogy valójában csak egy kultúrindián vagyok), mert amikor a Győri Könyvszalonon dedikáltál, nem jutottam oda hozzád, hogy odaadjam a neked dedikált kötetet, olyan hosszú sor várt rád, és te mindenkivel beszélgettél egy kicsit, időközben engem színpadra szólítottak



(e könyvemmel), és mire végeztem, már nem voltál ott. Telefonban megbeszéltük, milyen kár, hogy nem jutottam oda hozzád. Akkor. Azt hittük, van még idő, hogy legalább itt a földön van idő, és ráérünk. Pedig épp téled tudjuk, vagy Gézától, hogy *mindenki a halogatásnál rontja el...* Beszéltünk jó párszor telefonon, mikor tudnál eljönni Tatabányára, a Nyitott Rezervátumba egy beszélgetésre. Halogattuk a lehetőséget, hol a kemóra hivatkozva, hogy mindenki kihullott hajadat figyelné, ahelyett, hogy arra figyelnének, amit mondasz. Máskor nem voltál jól. Legutoljára te vigasztaltál engem, hogy fogunk mi még beszélgetni, Attila. És így is lett, a perspektíva megváltozott, horizontálisból vertikálisba, de azóta tényleg többet beszélgetünk, mint valaha. Vagyis folyamatosan. Pedig azért régen is beszélgettünk olykor, hol a veszprémi egyetem aulájában adott koncertek után, vagy a színházi büfében egymáshoz sodródva koncert előtt, amikor egyszer csak odafordultál hozzám a pultnál az unikumod fölött, hogy nem tudod mi lesz, mert itt van a Géza, és ő mindig olyan szigorú. Jóval később értettem meg, miről beszéltél, de jólesett, hogy így a bizalmasba fogadtál. Életünkben nem voltunk barátok, csak ismertük egymást, pontosabban én ismertelek, mint – mindenki más – a legendás dalénekest, főleg a színpadról. Viszont amióta nem vagy itt, azóta azt hiszem, valóban barátok lettünk, nézd, az indián naplód egyik példánya is hozzám került valahogy. Ezt a furcsa barátságot nem tudom megmagyarázni, aki érti, érti, aki nem, azt gondolja, kicsit lila vagyok neki, de megbocsáthatóan, miattad. Barátságunk ott marad lebegve, mint a Vizi pohara. Most, hogy ki vagy állítva a PIMben, megkértek a kurátorok, vagyis a lányod, hogy vezessek egyet a tárlaton. Egy tárlaton át vezessek, terelgessek emberi lényeket feléd, de nélküled nem megy, így megírtam a közös, poétikus életrajzunkat Csendes Tollal, címszavakban, ábécés sorrendben.

CS, mint CSENDES („Csönded vagyok...”)

Idézet a *CSENDES Toll élete* című könyv utóirat jellegű bevezetőjéből: „CS. T.-nek hívtak. Ma eltűnt, útra vált belőlem valami. Majd egy hétig nem tudtam, mi is a baj velem, mi történt bennem. Milyen változás. Meghalt egy ember. Akit nem ismertem nagyon közelről, mégis, mintha nagyon is ismertem volna. Nem a színpadon számtalanszor látott szuggesztív előadó halt meg. Még csak nem is a nagy törzsfőnök, pedig ő is meghalt a többi énjével együtt. Azt hiszem. Mert mi is az, hogy meghalt? Talán olyasmi, hogy már biztosan nem megy fel többet a színpadra *azokat* a dalokat eljátszani. Nem bolyong magányosan vagy csapatostól a Bakony erdei ösvényein. A dalok persze szólnak azért, nemcsak cédéről, hanem bennem is, mint mindig, kiskamaszkorom óta. Vagyis nem tűnt el minden a halálával. Legalábbis remélem, nem tűnik el olyan gyorsan. Ma temetjük. Barátok, ismerősök, ismert és ismeretlen rajongók, indiánok és sápadtarcúak. Valamit eltemetünk belőle, valamit nem lehet. Nem mondom ki, mit nem. De azért ott kell lenni a temetésen. Az utóbbi napokban egyre biztosabban tudom, ott a helyem, és azt is érzem, valami belőlem is odaveszik. Elszáll vele együtt. Egy mentetlen dokumentum, valami menthetetlen. Sokáig tartott, míg megértettem, a monogram, amit írásaim egy részénél alteregóként használok, a név, amit az ő tiszteletére választottam, levált rólam. CsT, CSENDES Toll addig élt, amíg





ő. Valamit befejezek én is, szellemi értelemben is felnőtté válok, hisz egyedül maradtam, indán nevem kiüresedett, a közös monogram miatt le kell vetnem.”

Legalábbis, azt hittem akkor, így éreztem, kedves Tamás, aztán valahogy mégis feltámadtam, túléltem ezt is, és ezt a szép, tiszteletedre választott indián álnevet is tovább használtam. Te pontosan tudod, hogy (m)ilyen ez... Mint mikor Géza eljött velem a volt gimnáziumomba, beszélgetni az egyik filmje kapcsán, és a tanárok túlkészülve az alkalmat, kiállítottak egy kislányt, hogy szavaljon. Bereményi Géza: *Csönded vagyok*. A versmondó lány a szavalat felénél elakadt az izgalomtól, és akkor az első sorból, ahol ültünk, Géza fellépett a színpadra, átölelte a lányt, és együtt mondták el. Nagyon megszerettem ezért. Azóta kérdezzgeti tőlem (Géza), hogy szerintem ő költő-e. Nem tudom igazából, hogy viccel vagy komolyan kérdezi. Te mégis jobban ismered őt, Tamás. Ezt az oldalát is...

GY, mint GYEREKKOR („*Csak még egyszer gyere elő...*”)

Ha sokat vagy egyedül, felfedezed a lényeges dolgokat önkéntelenül is. Kutatod a múltat, keresgélisz a szüleid fiókjaiban. Nincsenek otthon, dolgoznak. Könyvek, lemezek. A gerinceket, a borítókat már ismered, fejből sötétben is el tudnád mondani a könyvek sorrendjét a nagyszoba könyvespolcain. Nyomatok a falakon, nem túl érdekesek, minden lakásban majdnem ugyanez található. (Reich Károly vagy Gross Arnold.) A bakelitlemezek borítói érdekesebbek, egy fekete-fehér, rajta két szimpatikus, de ismeretlen arc. Egy másikon, rózsaszínben ugyanez az arc. Az egyik. Ha sokat vagy egyedül, van időd mindenre a hosszú, félhomályos téli délutánokon. Jó hangosan hallgatod a lemezeket, eleinte nem nagyon tudsz a dalokkal mit kezdeni, annyira mások, mint amit addig hallottál, a rádióból például, de aztán megbarátkoztok. Egészen jóban lesztek. Megkedveled. Olyannyira, hogy megmutatod az osztálytársaidnak, barátaidnak, akikkel mindenféléről, de főleg zenéről szoktatok beszélni. Ez szar, mondják. Mutatsz más számokat, egyre jobban fintorognak, hogy mi ez. Még egy próbát teszel, nem adod fel. Menjünk inkább focizni, mondják végül. Ez a fiú mégis büszke volt, és nem adta fel, nem árulta el a barátját. Ha vidám volt, ezeket a lemezeket hallgatta, ha szomorú volt, még inkább. Volt még egy lemez, egy kék borítás, lakótelepi ablakkal, szintén a már ismerős arccal. Ezt is nagyon szerette, költőről szólt. (József Attila, Arthur Rimbaud stb.) Talán itt kezdődött. Vagy mégsem. Csak fontos volt. Valami. Mint a gyerekkor mindig.

M, mint MÉLYREPÜLÉS („...de lehet, hogy ez Ausztrália...?”)

Kedves Dénes,

lehet, hogy szükségem lenne egy kis segítségre, a tiédre vagy a fiadéra, hogy pontosan mikor is történt, amit mesélni szeretnék. Szerintem, 1987-ben, mert a lemez 88-ban jelent meg. Vespéremben abban az időben a vegyipari egyetemen a tanulás kivételével elég sok mindent műveltem,



nyilván öntudatlan önmegtalálási szándékkal, de egyetemi kulturális titkár is voltam egy legjobb értelemben örült népművelő, Nagykarcsi mellett, nyilván emlékszel rá. Nemrég véletlenül találtam egy rossz minőségű felvételt az interneten, ami Nagykarcsi irodájában indul, ahol szerintem bőszen szerveztétek az MDF-et, bár nekem nem tűnt fel, nem erre figyeltem. Tamást hívtuk, mint annyiszor már, az egyetem aulájába koncertezni. Még a Gézával írott dalokkal. Ott helyben, Nagykarcsi kitalálta, hogy mi lenne, ha mégis az általa írott új anyag lenne a műsor. MÉLY-REPÜLÉS. Tamás kész lett teljesen, hiszen azt ő még nem tudja kívülről, de rábeszéléstétek, és papírból játszotta végig az egész koncertet. Baromi ideges volt előtte, és a közönségnek is elmesélte, mi történt, mi fog történni, ősbemutató lesz, papírból fog énekelni. Felejthetetlen élmény lett. Nem csak azért, mert koncert felénél leszólt az első sor mellett a földön ülő, ismerősnek tűnő fiúnak, hogy te hozz már egy sört. Ez voltam én, a sörös fiú. Szaladtam boldogan, hoztam. Nem tudom, mit értettem a szövegeidből elsőre, de szerettem, ahogy az írásaidat is olvastam már akkor, pedig nem gondoltam, hogy valaha is szak(ma)társak leszünk. De ilyen ez. És most itt vagyunk a fiaddal, együtt vezetjük Tamás tárlatát, látod... Mert ilyen ez!

Amúgy ilyen tesztelés-papírból felolvasós bulikat Tamás a barátomnál szokott tartani, Molinál, aki filmes helyszíninváziós, és akkor még nem volt a barátom, őt is Tamás halálával kaptam ajándékba, akár csak Évát, Tamás feleségét, és a gyerekeket. Molinál a konyhában játszotta el először egy-egy új, tervezett lemez anyagát Tamás a közös barátaiknak. Sokat meséltek ezekről a konyhakoncertekről, és hogy milyen fontos súllyal bírtak. Mert az emberi lény nem mindig tudja megítélni belülről, mennyire és hogyan, és működik-e egyáltalán az, amit csinál. A másik emberi lényben. Utólag könnyű okoskodni, ha már megvan a megfelelő távolság a dolgokkal szemben, ahogy itt, ezen a kiállításon is. Nézem a kézírásodat a dalokkal, jó lenne kezembe fogni a lapokat, vizsgálgatni kicsit, így túl messze van már egy-egy tárgy, túl messze vagy már. Próbálom újra megkeresni azt a veszprémi felvételt, valahova elmentettem. Azt hiszem.

N, mint NINCS TITOK („Azért van csak, mert itt hagyott, / mit is mondhatnék, nincs titok, / magával vitte, itt hagyott, / valaki útra vált, a jobbik részem. / Az én jobbik részem.”)

Kedves Tamás,

talán nem tudtad, de tiltott időszakában Hamvas Béla a Winnetout fordította volna le, ha komolyan veszik, mert szerinte ez az egyik legfontosabb könyv a barátságról. (Az én gyerekkori barátaim az indiános könyvek voltak, főleg a Cooperek, de a Karl Mayok is. Téli estéken vagy betegség idején folytonosan újraolvasva őket.) Most elképzelem, hogy akkor, kamaszkorotokban a Hamvas-féle újrafordítást olvassátok, és az indiánozás mellett még hamvasbélázásba is belefogsz később. Nekem tetszett volna. De az indiánozás is nagyon. A játék, a kiszabadulás, a barátkozás. Ahogy leszálltok Tatabányán, hogy a Turul alatt, a Gerecsében (ahol az én kis hegyi házam is van), hogy az erdőben megpróbáljatok indiánozni, míg ki nem derül, hogy víz nélkül még ez is nehéz dolog. Ügy. Forrás nélkül. Akkor még sehol sincs *Új Forrás* sem. Így jön majd képbe Bakonybél. Van forrás, erdő, nyugalom. Szabadság.





Az indián játék egyedisége, súlya és fontossága, mint mindig, amikor probléma adódik, kiderül. Amikor a bakonybéli díszpolgárságot megkapod, fiatal harcosaid örömtáncot járnak a teremben. Te akkor már madárszerű lénné aszalódott legenda vagy, halálosan beteg nagyfőnök, aki nagy nehezen feláll botjára támaszkodva, tesz néhány lépést, majd eldobja, kiegyenesedik, és beáll a táncolók közé.

Másik Jancsit kérdeztem néhány hete nyilvánosan Füreden, a neked ültetett fa koszorúzása utáni koncert előtt, hogy szerinte mi a titkod. Hosszan gondolkodik, majd azt válaszolja, nagyon akartad, hogy szeressenek a színpadon. Az utolsó közös koncert előtt (Másik Jánossal) adsz egy rövid interjút, majd váratlanul és idegesen kibököd, hogy daganatod van, és azért játszol csak néhány számot. Emlékszem arra a hosszú, kínos csendre a következő zavart interjúkérdés előtt. NINCS TITOK.

Dehogy nincs. Számomra csak az van mindig körülötted. Minden magyarázat kevés, gyenge. Próbáltam a szövegek felől felfejteni: egy gyakorló prózaíró remek dalszövegei, a szándékosan belecsempészett költői homály, a közös történelmi érdeklődés, mivel a dalok megzenésítése és előadása felől képtelen voltam értelmezni a produktumot, nyilván az elfogultság miatt is, és hiába próbáltam az egyes dalokat külön megvizsgálni, nem jutottam előrébb.

Géza mesélte egyszer, hogy mestere, barátja, Pauer Gyula, aki nem ismerte a dalaitokat, miután kapott egy magnókazettát tőle, meghallgatta, és azt mondta, hogy Géza, itt valaki nagyon hisz a szövegekben.

Én meg idemácsolok még egy saját verset a témához kapcsolódóan, Csontváry kapcsán, de talán tetszene neked is:

Egy félig báb, félig lepke esőáztatta szárnyára írja üzenetét.
Majd javíthatja, firkálgatja, míg pávaszem nem lesz belőle.
Ha jól olvasod, azt jelenti: mindenki a titkot akarja tudni.
De nincs titok, mert minden az.

P, mint PILINSZKY („Tegnap este elolvastam újra a Pilinszky-kötetet, amelyet nekem adtál, a Nagyvárosi ikonok, és olvastam a versek, amelyet legjobban szereted, tudom, mert egy pecsét van az oldalon a neveddel és a címeddel, mindezeket a verseket, melyeknél van egy pecséted, magányosságról van szó, egyedüliségről...” Írta Tamásnak egy francia költő lánya, Juliette, töredezett magyarsággal.)

(négy soros-haiku)

éveim énjeim légüres lombjait rázzák
falkamagányban fázó fényjelek
élve hagytam a halat a kádban
bocsásd meg minden vétkeimet!



T, mint TEMETÉS („Megyek az utcán lefelé, / nyitott kabátban hazafelé...”)

Sose volt olyan felemelő érzésem temetésen, mint akkor, a tiéden, Tamás. Végignéztem a ravatalozó előtt összegyűlt tömegben, és jó volt látni, hogy mindenki ott van. Volt. A barátaid, a tisztelőid, oldalaktól és irányultságuktól függetlenül meghatottan állva. És akkor Géza elmondta azt a gézás búcsúztatót, köszöntött téged, majd a végén elkészönt tőled, ahogyan szokta. Elindultunk szomorú, élő népzenei kísérettel a sírhelyedhez. Követtünk mind indiánok és sápadtarcúak, sápadtarcúak és indiánok, dunaiaiak, bakonyiak, kultúrharcosok. Nem lehetett odaférni a sírodhoz, de miután mindenki elment, én is odatettem a kis batikolt, indián tarisznyába csomagolt XANTUSiana-dvd-t, amit nem sikerült eljuttatnom neked időben. Közben pedig bakonyi testvéreid búcsúztak tőled indián siratódalokkal. Végül pedig egykori barátaiddal és harcostársaiddal, nemre, világnézetre való tekintet nélkül közösen elvonultunk kocsmázni, végigjártuk a kedvenc helyeidet hajnalig. Éppen úgy, ahogy szerintem te is szeretted volna.

T, mint TÜKÖR

a nappali közepén egy lombos fa áll a sötétben
ne kapcsold fel a villanyt magadnak ha egyedül vagy
mert angyal repül feléd a TÜKÖRben

Z, mint BÚCSÚZÁS („Három órát ültem egy koszos tükör előtt...” – Krulik Zoltán)

Kedves Tamás,
mióta nem vagy itt, egyszer aludtam a bakonybéli házad padlásán is (az indián relikviák között, hajnalban vettem észre, hogy egy bölénybőrön fekszem és egy bölénykoponya a párnám, ne haragudj érte), Éva kedvesen oda szállásolt el, amikor nem volt hol aludnunk a kápolna-felújítás koncertek után késő éjszaka, amit szintén te kezdtél el. Azóta, tudod, a stációkat is felújították a koncertek bevételeiből. Évának mindig hagyok az egykori bikaistálló, bakonybéli házad küszöbén könyvet vagy folyóiratot, ha arra járok, és az neked is szól valahol. Éva persze tudja, és már a gyerekek is, akik rég nem azok. Néha barátkozgatok is velük. A múltkor egy kiállításmegnyitó közben az utcáról, a Bartók Béláról, nyakában a kisebbik gyerekével Andris beintegetett, én éppen beszéltem, nyitottam, de intettem a fejemmel, hogy jöjjenek be. Andris szintén a fejével a nyakában lévő gyerekekre, értettem, mentek tovább. Évával, Borival néha összefutunk, főleg, ha nyilvánosan érintve vagy, de ettől függetlenül is, beszélünk olykor telefonon, ímélen, mintha közvetítők lennének feléd. Felém. A múltkor, Bakonybélben, amíg egy zenekar játszott a dalaidat, Évával végigdumáltuk az egész koncertet, nagyjából arról, te mit szólnál most ehhez. A Nyitott Műhelyben pedig Víg Misi a kérdéseimre adott válaszok helyett végül elkezdte a dalaidat játszani, azokat, amik tényleg jól állnak neki, majd az összes többit is, Éva vigasztalt, hogy látod, ilyen ez,





amit az egyik oldalon elvesztesz, a másikon visszkapod. Odaült Misi mellé, és ő órákon keresztül játszotta a számaidat neki. Látod, Tamás, ilyen ez... És végül, BÚCSÚZÁSként én is hívtam egy barátot, akinek nagyon fontos voltál és vagy, talán minket is te kapcsoltál szorosabbra. Írt egy dalt a temetésed napján, mert nem tudott ott lenni Pesten, ahonnan tényleg csak ő hiányzott. Így Káptalantótiból küldte el üzenetét, szerintem, tetszeni fog neked is, hallgasd meg Krulik Zoltán *Cseh Tamásé* című dalát.

És beszélünk még, Tamás!



Berényi Sarolta

HELYETTED

lassan 25 éve ismerlek, de még nem láttalak sírni.
apa szerint, még akkor sem sírtál,
amikor apád meghalt.
én csak hathetes voltam,
nem emlékszem.
mindig úgy képzeltem,
hogy zokogtál,
hiszen nem lehetett erre számítani.
ki gondolta volna,
hogy egy októberi napon
apa a padláson talál rá.
apa vágta le a kötelet.
ezzel mintha elvágta volna a kötelet
közted és köztem.
pedig nem is sírtál.
hathetes voltam.
azt meséltétek, átsírtam minden éjszakát.
sírtam helyetted is.





Ferencz Hedvig

HÚROK

Álmomban búcsúlevelet írtam. A bicskám kinyitva várt valamit az asztal másik oldalán, én meg csak raktam a szavakat egymás után. A szoba, ahol izzadtan alkottam, nem az enyém volt, inkább egy tér, ahol mindenem ott van. Az is, amit csak szerettem volna birtokolni gyerekkorom óta. Régi bútordarabok, olvasósarok, zongora, felfújható medence, ajtófélfához akasztható hinta. A plafonon műanyag foszforeszkálós csillagok voltak, utáltam, egyszer le kell szedni őket, mert elkezdenek lepotyogni.

Nem tollal írtam, talán mert úgy nehezebb sokszorosítani, és nem biztos, hogy olvasható lesz. Akkor írok szépen, mikor jól vagyok, ezt a tizenkét év alatt vettem észre, változtak a füzeitem a hangulatommal együtt. Nem tudtam tartani az írásom, mindenkinek kialakult, és ugyanúgy írt szomorúan, mint mikor lelkes volt. Az én hangulatom leuralta az írástudásomat, csak tudás maradt, közlés, de nem esztétikum.

Álmomban a régi laptopomon szenvedtem, a billentyűzetem folyamatosan beakadt a j meg az m, egy idő után lehet, ezért hagytam abba leírni, hogy sajnálom. Nyugodt voltam, a testem elernyed, lógott lefelé, tényleg pihenni kezdett a széken. A súlyos, sűrű fából készült asztalnak esélye sem volt billegni, mégis szédültem, mert repkedtek körülöttem a tárgyak. A fejem mellett lebegtek és suhantak el. Gyerekkori tárgyak, születési köszöntők, fesztiválkarkötők vetődtek az asztalra, lesöpörték a bicskát, megbillent előttem a laptop. Elhasznált, biztonságból megőrzött gitárhúrok tekeredtek rám, elszorították a csuklóm, megálltak az ujjaim, nem jutott vér a következő szavakig. Ezek a finom drótok elzárják tőlem a megszólalást, pedig én abban segítették nekik, milyen hála az ilyen, ezen gondolkodtam.

Megszólításokat latolgattam, mit kéne ilyenkor használni, kell-e az ilyen levélbe, ez egy külön műfaj. Mindenkinek ezt küldöm, csak itt-ott átírom, a közös dolgok miatt. Végül nevetek véstem oda perjellel, ezzel azt is elhatároztam, kiknek hagyok ilyet. Küzdöttem a húrokkal, próbáltam megírni ezt a fátylat, ráteríteni a fehér háttérre, továbbtolni vele a kurzort. Tömör és súlyos, lenyom, és miközben fogalmam sem volt, hogyan nézhet ki, ömlöttek kifelé a mondatok. Ebben az álomban újra írtam, tudtam írni.

Meglendült a hinta, lengett az ajtóban, pedig az csukva volt. Átsuhant rajta és vissza, hátrafele eltűnt a barna festék és kifaragott fa mögött. Szólt a zongora mögöttem, valaki Bach szerint nyomkodta a billentyűket. Nem tudtam dönteni, a fém- vagy a nejlonhúrok vágják jobban a kiszáradt bőrömet. Egy ekcémába is belevájták magukat. Piros volt ez a külső réteg, a szorítások helyén fehér.



Gyűltek a tárgyak az asztalon, már nem láttam a kicsi kést a bőrtokkal, csak ezt a halmot, amihez jobban kellett volna kötődnöm, ehhez kellett volna jobban, vagy legalább eléggé. Szédültem, martak a húrok, és dühös voltam erre a szobára. Elveszi a levelem, és ha az nincs, azután sem lehet semmi, nélküle. Nem léphetek ki, itt maradok, és nem tudok rendet rakni, mert a fátyol eltakar majd mindent, azután csak fekszem és várom, amíg a fájdalom önmagát is megunja, leválik rólam vagy megszűnök alóla.

Ahogy nőtt a káosz körülöttem, gyorsabban kezdtem gépelni, *köszönő, hogy egértesz, egérte a dühödet*, egy műanyag csillag ráesett a laptopra, felnéztem, fényképek voltak a helyükön, és elkezdett közeledni a plafon. Az asztal megremegett, pedig ennek még egy bombázást is túl kéne élnie, nem mozdulna, ő állna egyedül itt a mindenek után, így képzeltem. De elborult, és elkeveredett a tárgyaim között.

Ültem a széken, szorítottam az ölemben a laptopot, ütöttem a billentyűzetet, néhol elfedte a dühös nedv, ami az arcomon szivárgott lefelé. A szoba állt, de forogtak benne a dolgok, mindent, amit valaha láttam, most egyszerre kellett nézmem, bezsúfolódtak ebbe a kicsi térbe. A létezés akarásához bámulnom kéne ezeket, emlékezni, és elfelejteni, hogy nem tudom átordibálni magam ezen a szürke simulós anyagon, ami az agyamon feszül.

Megemelkedett a szék, magamhoz szorítottam a gépet. Gyógyszerek, születésnap torták és ambuláns lapok repültek el mellettem, megkerültek, nekivágódtak a falnak. Én is közeledtem a plafonhoz, de az most távolodott tőlem. Kerestem a bicskát, és gépeltem a levelet, a laptop kezdett lecsúszni a combjaimról.

Öllelek, ne űr legyenek, hanem egy verssor, amit ismételsz, mikor egyedül vagy. Vagy egy ilyen teli szoba, ahová beléphetsz, gondoltam végig. Kellene most egy kis üveg, egy felirattal, hogy igyam meg, és kinőjsem magam ebből a térből.

A szék is elrepült, kihúzta alólam a többi tárgy, a felforrósodott műanyag levált a combjaimról. A levelet nem tudtam elmenteni. Talán akkor most visszatér belém az összes oda elhasznált szó, tudok majd írni velük újra, erre gondoltam. Ott lebegtem az egyre kisebb vagy zsúfoltabb térben, zuhanások és hirtelen emelkedések között emlékeztem, megtartottak a húrok.

Megfordultam, a bicska a zongora kottatartóját faragta. Mozdultam, és rájöttem, a húrok engednek. Hallgattam Bachot, figyeltem a billentyűket, maguk játszottak, mint a horrorfilmekben. Eszembe jutott a levél, ha kijutok innen, újra akarom kezdeni, de amíg ez így van, ezt akarom, addig nem juthatok ki. Megvártam, amíg elkészül a faragással, aztán elvettem a bicskát. Nekife-szítettem az egyik drótnak. Elpattant a nejlónhúr, mint egy ér.

Ébren vagyok és írni kellene, várják tőlem, megtalálni a szavakat. Érzem, ahogy mozgolódnak, nyomulnak kifelé, majd megrekednek valahol. Elkezdenek halványulni, elvesztik a formájukat, én meg csendben maradok, és fehérén a papír. Mi van, ha csak a búcsúzáshoz van nyelvem.





Takács-Csomai Zsófia

MOSÓKONYHA

Feketélik a vasrács a börtön ablakán. Az udvarról a rabok hógolyóval dobálják az iskolába igyekvő gyerekeket. Amazok kacagva futnak a találatok elől, s miután leporolták ruháikat, ellentámadásba lendülnek. Az asszony a gangos bérház földszinti ablakából nézi a jelenetet. A lakás alatt van a mosókonyha, asszonyi sors a lépcsőn lejutni oda. Ha túl sokat képzelődsz, a végén még ott ragadsz! –mondja a férje, s tréfáján jót derülve felhajtja korsó sörét. Öblöset böfög, ingujjával megtörli a száját. A házasság márpedig nem nevelőintézet – feleli erre az asszony. Grimaszba torzul a férfi arca, felkel a székről és eltakarodik. Nem tudsz te semmit – gondolja magában az asszony, miközben megfogja a szennyeskosarat. A mosókonyha felé indul, csúszós a latyak a betonon. Óvatosan belöki fenekével a rozoga ajtót. A férfi nem kérdezi, hogy honnan teremti elő a pénzt. Akkor mégis ki az, aki hisz a mesékben? – teszi fel magában a kérdést az asszony. Leteszi a szennyesel megpakolt kosarat, kifújja magát, majd körülnéz. Megigazítja haját, és a sarokban álló ódon tölgyfaszekrényhez lép. Fiolák sorakoznak a polcokon, találomra levesz kettőt, és a köténye zsebébe csúsztatja. Becsukja a szekrényajtót, majd a mosógépbe gyömöszöli a szennyeskosár tartalmát. Sajgó derekát simogatja, közben kopognak. Nyílik a mosókonyha ajtaja, apró termetű, félszeg teremtés surran be. Leveszi a kendőjét, és halkán mormolja a jelszót: belladonna. Bólint az asszony, kiveszi köténye zsebéből az egyik fiolát, és a kezébe adja. Amaz elbűvölten figyeli az opálos folyadékkal teli üvegcsét. Ne feledd! *Egy csepp, hogy szebbnek hass, fél deci, hogy magad maradj!* Bólogatva nyújtja át a pénzérméket, majd amilyen hirtelen érkezett, olyan gyorsan távozik. Az asszony kezében az üres ruháskosárral elindul, hogy ebédet főzzön. A lépcsőn felérve kifújja magát. Hatalmas pelyhekben hull a hó, nyelvét kinyújtva elkap egyet, épp, mint gyerekkorában.





Beck Tamás

ÖNARCKÉP

Tömött táskákat cipel szemei alatt.
Minden válasza kitérő hadmozdulat.
Csupán szemcsarnoka áraszt tengerszagot.
Mevakult tükrök mélyén ázóttan vacog.
Magányos, mint visszhangtalan szívdobbanás.
Poklokig fúrt artézi kút, melyből feltör a zokogás.
Guillotine zuhanó bárdjaként villan szeme fehérje.
Nemléte már lezajlott. Most történik létezése.

A 2024. évi Salvatore Quasimodo Nemzetközi Költőverseny
és Költőtalálkozó nagydíjas verse

Horváth Florencia

SIVATAG LETTÉL

Az Amu-darja és a Szir-darja gyöngé
lűktetése vagy, nem elég erős,
nem elég határozott, hogy megteljen
tőle az Aral-tó.
Már képtelen vagyok elképzelni,
hogyan meztelenül látsz,
hogyan megcsókolsz.
De szeretnék hosszan megölelni,
a nyakadba fúrni arcomat.
Így fejezhető ki leginkább, egyek vagyunk.
Mi, akik a testünkkel kezdtük,
elmondani, hogyan is tudnánk.
Nem aludhatok álmok nélkül,
de nem ébredhetek úgy,
csukott szemem előtt ott legyél.
Közép-Ázsia két leghosszabb folyója,
párhuzamosok.
Évekkel ezelőtt a Föld
óriás üregét táplálták.
Mára alig maradt valami.

Elöntöztek,
felszárítottak a mikroklimatikus változások.
Nem tehetsz róla, hogy nem jutsz el hozzám.
Nem tehetek róla, hogy fogyok.
Deltáid eltűntek az alföldön,
valahol ott, ahol a mellemet fogtad,
valahol ott, ahol a derekamat.
Arcomig nem jutottak el.
Úgy volt, áthaladsz rajtam,
anyagunk keveredik
és együtt ér el a Kaszpi-ig.
Hajóroncsok fulladnak homokomba,
Amu-darja.
Máshova rakod hordalékod,
Szir-darja.
Medrem száraz sír.

A 2024. évi Salvatore Quasimodo Nemzetközi Költőverseny és Költőtalálkozó különdíjas verse



Molnár Illés

MESÉLEK INKÁBB

A derűről írok, mást nem tehetek.
Ahogy huzatos nyugalommal járja át
minden híresztelés ellenére, megrögzött-makacsul
az unalmat és a tragédiák fénytelen, hideg alját.

Ott van mindennek a mélyén: ahol számítász rá,
és ahol sohasem vártad volna. Mint amikor kinyitom
reggel az ablakot és beömlik a fénnel a friss levegő,
úgy áraszt el, megállíthatatlan, ha akarom, ha nem.

Ami érkezik, nem jókedv, nem öröm, nem hangulat,
nem állapot. Micsoda akkor? Jelenség, hormonzavar,
divatos elmélet csupán? Mesélek inkább valamit.

Egy másnapos southamptoni reggelen indult
(első éjszakám az angol tengerparton).
Egy nyomorúságos, zsúfolt bérlakás
konyhájában ébredtem. A kanapén ért
el az álom és zúgó fejem ellenére is feltűnt,
hogya mennyezetről lelógó csupasz
villanykörtéről víz csepegett. Aztán csorgott.
Ez nem jelent jót, futott át lelassult agyamon.
Itt önt el a víz vagy az áram, kinek szóljak,
rajtam kívül mindez bárkit is érdekel-e?

Végül egy Armando nevű portugál elzárta
a főcsapot. Mint később kiderült, egy másik
portugál összerúgta a port az indiai tulajjal,
kicsinyes bosszúja folyt a törött csövekből.

De nem ez a lényeg, hanem a pillanat,
amikor a mocskos, sötét konyhából
kiléptem a reggeli fénybe (mert Armando
a főcsapot az utca közepén lelta meg),
miközben elzárta a vizet, lenyomta az áramot,



akkor vettem észre először, hogy a derű ott van
bennem és körülöttem. Mindig is ott volt,
nem is értem, hogyhogy nem tűnt föl soha addig,
de akkor lenyűgözött, megfogott és azóta
sem tudok a végére járni. Mert nincs neki vége.

A derű épp olyan, mint te vagy én: megjön,
nagy levegőt vesz. Kipakol, itt marad, beszél,
közben gyors mozdulatokkal lefőzi a kávé,
aztán egyre csak néz rám a bögre fölött.

És persze teljesen más, mint én: sohasem dühöng,
sose hagyja a picsába az egészet, nem lép le
sértődötten, senki fejét sem üvölti le, de ha én
teszek ilyet, szomorú barna szemű mosolya
egyből felmutatja a helyzet keserű humorát.

Rendre besokallok tőle, ennyiből talán már értheted.
De ha időnként elküldöm a búsba, bujkáló mosollyal
integet és másnap reggel ott ül az ágyam szélén,
én pedig hálás vagyok, hogy a tegnap mintha
sosem történt volna meg. Ha felhozom is, csak legyint.

Ha nem hiszed, ne hidd, mesélek inkább még valamit.

Ennyi volt mára, mondtam a munka után és kimentem
a partra. Felnéztem az égre, ócska rím gyanánt
a felhők fölé lógatott napról csöpögő vizet vizionáltam.
Melléfogás, nem is látszik a nap, mondtam magamnak.
Csak a víz tükrén sodródó hullámvonalak csíkjaiból integet.

Visszaintek, aztán feljövök a szobámba és, mint már
mondtam előbb: a derűről írok, mást nem tehetek.
Minden egyebet elvisz a szél. A vizek mélye felől
szétszéled az örvény. Az irányt csak ő ismeri jól,
mintha ő maga fújná. Bárhogy van is, a szél, ami fúj,
és a mélyben a kő, mi nem mozdul sohasem, az út,
ami idehozott, és ami elvezet innen: ez mind a derű.

A 2024. évi Salvatore Quasimodo Nemzetközi Költőverseny és Költőtalálkozó Térey-díjas verse





A. Túri Zsuzsa

IMA LÁNYOMÉRT, LÁNYOMHOZ

Tavaszi faágak közt a fagy
rombol, és te is oly néma vagy,
szél sziszeg, hó esik, száll a köd
a kórházi ablakok között.
A hulló szirmokat számolom
a fal mellett,
és a vánkoston aprócska fejed, az ágy magas,
jobban vagy, azt mondják, és csak az
számít, meg a remény, az a csöpp,
mely jövőbe látón itt pörög:
gúnyos, de erőt ad, s nem lehet,
hogymár csak szenvedés jut neked.

Kicsi lány,
minden nap eljövök,
ez az egy kapocs van, mi örök,
a szeretet az, mi édig ér,
és ősi, szent kötelek a vér.

Melletted szörcsög, kattog
a gép,
segít, bár tudhatnám, miképp.
Az ember itt fázva legbelül
rút önfeladásra kényszerül.

Ágyadnál ülök majd reggelig
s az idő perceké szétesik,
tudod, a szülő minden kincsét
odaadná, ha van segítség.
Kicsi lány, együtt tegyünk csodát,
mint égő gyertya,
ne fogyj tovább!



Szemedben tavak alszanak,
ifjú madonna-arcodat
éj-hajad fogja, mint képkeret.
A kín felett száll a képzelet,
hogy én úgyis meggyógyítalak,
s megnyílnak ajtók, csendek, falak,
várom, hogy jöjjön egy égi jel,
hogy valaki végre ránk figyel.

Kint a ködben minden egybeforr:
szépen nyírt pázsit, hinta, bokor,
nézd, gyöngén már hunyorog a nap,
sóhajt, és talán velünk marad,
simogat, nyugtat tompa fénye,
s lángolni kezd a hó fehére,
a jégcsapokból patak ered,
én egyre csak suttogom neved,
ne hagyd el magad,
azt nem lehet,
mert tőlem senki el nem vehet!

Kell, hogy legyen végre egy szikra,
biztos rájövök, mi a titka,
életem árán is megtudom,
még gondolkodom a ritmuson,
a zene már szívemben remeg,
mely az embert teremtette meg.

Síkos földön lépnék az éjbe,
hogy érted hajnal jöjjön végre,
csak imámmal újra érzem el
azt, ki segíthet és tenni mer.

Látod, oldódik már kint a fagy
lassanként.
Kicsi lány.
El ne hagyj!





Szabó István

KÖLTŐK, RINGYÓK, POJÁCÁK

Pezsdül a forró nyár, evezőtoll szára ma érdes.
Lükteti bennem a vért és szeretőm, aki vár.
Testem a tajték járja, mi habzik az öblös ölében.
Úgy vagyok én vele épp, mint ahogy itt született
Múzsám. Ő maga főzte levesbe babérkoszorúmat:
ez csak egy egyszeri vers és a poéta ma más!
Volt ezer itt Füreden, noha mindig máshova járnak,
s jönnek az újra megírt, régen is élt alakok.
Nézem, az újszerű épületek sora rám kiabálna.
Este bezár a büfé, éjszaka nyitva a bár.
Sportkocsi hajtát a parton nyüzsgő nyári tömegben.
Tarka ruhában a lőcs, s nézi a többi kacért.
Lám megigézi a nyelv, mikor éppen hívja a cédát.
Nézd! Hova hord a ficsúr cifra cipőt hanyagul?
Műiparággá vált a divattal már ez a játék,
hát marad úgy, ami volt, erre ha vágyik a nép!
Kérdem a költőt, hogy lehet írni ma újat a versbe?
Bármilyen! A forma a más, téma a régi ma még!
Így bizonyára az ókori Rómát ők felidéznek,
s mind ami fent nevezett, dúltak az utca kövén.



Fecske Csaba

LUCÁHOZ

ha tudnád mennyire vártalak
mikor még nem is tudtam ki vagy
megbújva az anyaszív alatt
tétova remény picinyke mag
nemlét és lét között félúton
hogyan gondoltam rád nem tudom
de mondhatom izgultam nagyon
sejtettem mily drága kincs leszel
amikor ide megérkezel
s a levegő tüdődbe nyilall
ami fáj az életünkre vall
ujjaid vékony gyufaszálak
akár a méz sűrű a nyálad
magadhoz ragasztod anyádat
ragacsos lett a szép kisinged
rólad már legendák keringnek
kis sószsák ölemben tartalak
oá oá beszéld ki magad
angyaloktól kaptad hangodat
olyan formás kis kagyló a füled
amilyent a tenger partra vet
a világ hangjait füleled
mind-mind neked szóló üzenet
az eget bámuló pisze orr
ismerős láttam már valahol
rokoni arcokból kiállni
profi szagértő nem akármilyen
ilyet nem akárhhol találni
titkokat sejtet a mosolyod
rájössz majd mert most még nem tudod
hogyan én a dédnagyapád vagyok
öröklöd néhány arcvonásom
ha téged néznek én is látszom
majd amikor már nem itt leszek
és tücskökkel üzenek neked





Fellinger Károly

SZEMTANÚ

János a tizenkilencedik század
hetvenes éveiben temette el
mindkét fiát, akiknek maga után
a János nevet adta, az egyik még

csecsemőként, a másik kilencéves
korában távozott az angyalok
világába, beadva a mennyország
kulcsát, ami nem illett a szívükbe.

János szomorú volt, senki sem viszi
hát tovább a család vezetéknévét,
abban reménykedett, talán lányai
közül valamelyik az ő szent kereszt-

nevét fogja adni édes fiai
közül az egyiknek. Azután meghalt
ő is, fiatalon, nagyon korán, ki
korán kel, aranyat lel, mondogatta

hajnalban, amikor agyvérzést kapott.
Ki gondolta volna, vezetékeve
százötven év elteltével is él majd,
mivelhogy két lányának született a

házassága előtt zabigyereke,
így kapták, nyelték a szidalmakat, mint
gólya a békát, azóta sincs a nagy
családban egyetlenegy Jánoska sem.



x

Jánosra szakad meg a búza töve,
árva a földgolyó, akár a golya,
ki lépdél a vízben, áldozatra les,
minek is lenne lyukas bugyogója.

Az örök élet vizében álldogál,
ma ráérősen, kivárára játszik,
bár bugyogófoltozója se lehet,
elér a csőre a megmaradásig.

Szabados Attila

HA EGYÁLTALÁN ÉLTÜNK

És ha már éltünk, lesz-e cél, az úton
vár-e döghús, Lesbia, mondd, megéri
így, ha ott van még az esélye, hogy csak
rágjuk a csontot?

Új tanács kell, Lesbia, zsenge, mert mi
gyorsan élünk, minket a summa mozgat,
elkopott rétorszerepeddel itt ne
tarts monológot.

Hangzatos szókészleted egyszerű csel,
és a mottó bár sokat ad, de téves.
Mert se jótállás, se adóslevél nem
mondja ki egyben –

záradékod még ködös, ittas eskü.
Újra: éljünk – tág fogalom, nem? Üdvös
érkezés, vagy csak savanyúcukorka
mű aromákkal?





Pontosíts, és újra, üzenj, hogy értsük.
Itt a konkrétság, amiből kevés jut,
nincs idő, hogy minden előkerüljön,
jó, ha a summa.

Visszarángatnunk ne legyen hiába,
megszokott formádban a csíra hajtson,
hadd szakítsuk rögtön, emésszük egyben,
és aki meghal

tőle, hát így járt. Ide ősi mítosz
absztrahált érvrendszere, mint a fecni,
tűz alá, gyújtósna elég, kihagyjuk.
És ha a csontot,

mást nem, akkor kérlek, előbb csak annyit
ellenőrizz, Lesbia, ép-e még a
benti összejt, némi velő, ha útra
kelni muszáj lesz.

Veres Tamás

SALVATORE EVANGÉLIUMA

Hajlunk imára, hajlunk mágiára,
álpróféták hazudnak utolsó időkről.
Mindegyikünk csodára váró alkimista,
aki felekezetében zsoltárt énekel.
Gondolkodásunkat befolyásolja
információáramlás világa.
Egyszerre dicsőítjük Istent
és Hermész Triszmegisztoszt.
Dönthetünk róla, miben akarunk hinni.

Nem első költő vagyok, aki
kórházban feküdt, és
nem is utolsó. Nem lett jobb
életem, csak másképp látok



mindent. Vonalakat húztam.
Múltam határozott egyenes,
bármerre kuszálhatom jelenem,
hogyan bizonytalan jövőmbé jussak.
Ideje végrendeletet írni.

Nővérek és orvosok
nem ismerték költészetemet.
Egy beteg voltam sok között,
akit meg kellett menteni.
Senkit nem érdekelt, milyen
verseket írtam, kinek írtam őket,
miről szóltak. Életemért küzdöttek,
de nevük évek távolának ködébe veszett.
Élesen emlékszem kórtermem számára.

Altatás alatt nem tudom, láttam-e fényt
vagy Jézust. Utolsó emlékem előtte,
hogyan kérdeznek, és válaszolni már
nincs alkalmam. Megválaszolatlan
kérdéseim gyűjteménye könyvtár
vagy múzeum. Mozdulatlan
tárgyakkal tömött terem. Szerettem volna
színházzá vagy mozivá változtatni.
Üres táncparkett lett, falán tükrökkel.





Simon Adri

SENKIZÖLDJE

még áll a romos ház ahol
vagy tizenöt éve laktam
az ecetfán rigó dalol
az udvar remegő katlan

a padlásfeljáró előtt
csikkek szalámivégek
az élet tegnap félbetört
de holnap újraéled

most itt lakom megint a Hold
a gangot fényárba vonja
lombok között bujdokol
majd kilép az űr-porondra

egy foltos macska átoson
a burjánzó néma kerten
arcom a szélben átmósom
izzik a Hold kitelten

rám záródik az ég-keret
és sátor épül fényből
míg ablakon át kémlelek
ki a félszuterénből

most itt lakom megint pedig
nem akartam visszajönni
az idő gyorsan megtelik
a pincéket is kiönti

a kert fűvén át hömpölyög
a küszöbön egyre beljebb
a kétségek mint vérrögök
a szívben áttelelnék

ez itt az éden fáiról
lehullott senkizöldje
még áll a romos ház mikor
a világ épp összedőlne

A 2024. évi Salvatore Quasimodo Nemzetközi Költőverseny és Költőtalálkozó Országút különdíjas verse



Endrey-Nagy Ágoston

LEZÁRÁSI KÍSÉRLETEK

*„és hallani a júliusi kertben
hulló gyümölcsök egyenetlen
extraszisztólés dobbanásait.”
Nemes Nagy Ágnes*

I.

Hátrahagyott kertek nemtörődömsége:
ernyős golden ejti aranygömbjeit,
a rohadó halom közepén felreped egy.
Az érés fokozatai, a romlás fokozatai.
Kórók között fekete lepkék, túl könnyű varjak gyülekeznek.

Karbantartott udvarok között ballagsz, súlyos sugarak
fésülik át a megszedett kosarakat. Régi szedánok: acélkék
bálnaborjak, rozsdásodnak a hátsókertek hullámverésében.
Számolod lépéseid, nehezül comb és vádli.
Kerülnéd az örökséggondozás lezáró szertartását:
megbocsájtani a bútoroknak, amiktől anyád foltosra ütötte magát.
Rosszul látott. Hittél neki, akkor már rég elment apád. Felhagyott
magánszántó, olyan a kert. A növényzetből kivehetők az egykori
határok: ágyás, pázsit, járdaszegély. Burjánzó menta írja újra
a törvényeket. A szilva már lemondott magáról. Belépsz,
kóvályogsz a dzsindzsában, almát szakítasz,
beviszed a házba. Még nem nyúlsz hozzá,
piszmogsz polcokkal, könyvekkel. Délután.
Belevágsz az almába, hátadon hideg szalad.
Bármit megteszel, nyugalmad ne legyen.
Kifordítod a cukordús húst a fényre,
barnuljon el a romlékony kegyelem.





II.

Kitartott, kihúzta eddig a nyár. Belerokkant.
Héjakútmácsonya zörög, vonulók húznak.
Becsukod magad mögött a nyikorgó gyerekkort.
Kilépsz, beborul. Felelősségteljes teendők:
eladni a kertet, hitelt fizetni belőle, félretenni.
Amikor a szüleid felhúzták ezt a házat,
nem voltak idevalósiak, de harminc évig kitartottak.
Te éppoly gyökértelen vagy a városi forgatagban.
Hazaérsz, kiülsz az erkélyre, a távolság illúziójával
nézed a villamost, visszaemlékszel lépéseidre
a kertajtótól a buszmegállóig. A családra,
akiket eddig sosem láttál, de úgy sétáltak végig
a keresztutcán, mint évtizedek óta itt lakók.
Milyen szikkadt volt végig a falu.
Mint anyád, néha elfelejtett mosakodni.
Ha nem felejtett is, sosem a kímélő tusfürdőt használta,
amit külön neki vettél, csak folyékony szappant.
Bőre folyton hámlott, haja korpás volt, keze poros.
Megült a por mindenhol.
Láttad a fákat, amiken egyetlen gyümölcs se fénylett,
mégis a földig görnyedtek.

III.

Csonthéjkopogás ébreszt a reggel ostromgyűrűjében.
Kimész, rágyújtasz, köd szítál.
A csikket a nap fojtottfehér korongjába nyomod:
túl hamar kirakott pont, kényszerű új mondat.
Harkály veri a vakolatot. Diószilánk pattan,
kipárológ héj és bél közül a keserű sötétség.
Egy vasárnap, amiről idejekorán lemondtak.
Évek óta nem hallottál harangszót.
Pedig hogy szeretted. Azt képzelted,
a szarvasok szívdobogásához hasonlít.
Akkor még hajlékony voltál, mint az erdei virágok.
Zubogott benned az erő és a hit. Imádkoztál
a bujkáló vadhoz, aminek – így hitted – köszönhetnél mindent.



*Kérlek, hozd el a nyüzsgés ibolyaszínű napjait.
Mutasd magad, hogy tudjuk, kiben hiszünk,
kinek arcát sejtjük a törzseken, mikor rémülten
szétszaladunk, nyomainkból riadt ugatásunk
a gyönyörű este kisöpri. Menekülünk, míg lábunk
bírja. Ha lerogy, új testbe hopsza át. Sáros dágvány,
izzó pázsit mind más alakot kíván.*

*Hattyúk viszik északra a hold cseppjeit, csőrükben
felmelegszik és elillan az erő. Kihaltak a
méhek. Csörtetünk fonnyadásig.
Hadd legyünk változékonyak,
míg el nem jön az olvadás dögfeltárázó békéje.*

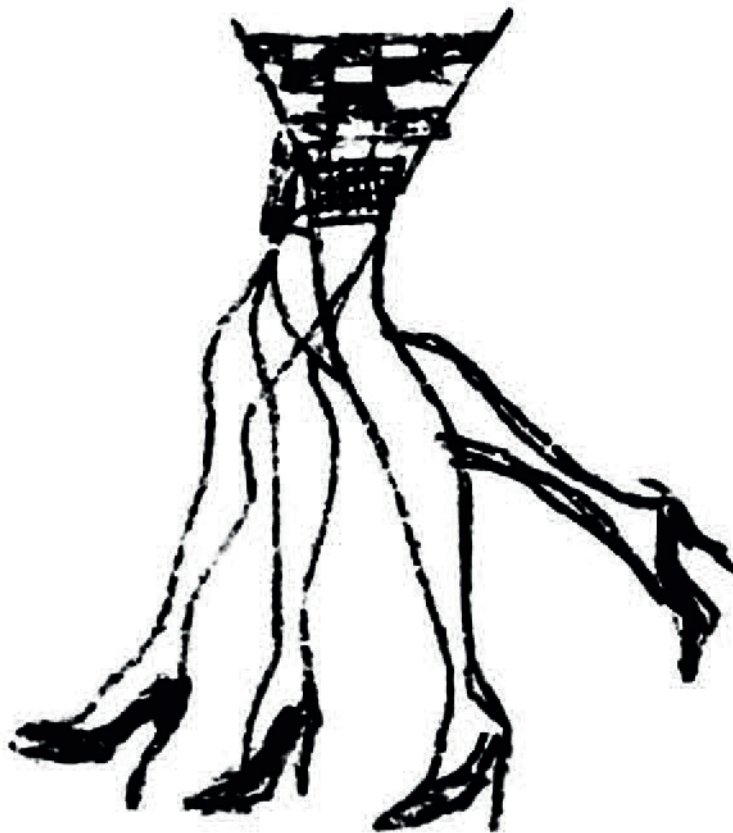
IV.

A magánmitológiák nem mentenek meg.

V.

Pattogó vakolatot, tobozpikkelyt, toposzait levakarja az ősz.
Innen a belátható vidék bombatölcsér, fogatlan ásítás.
Megremegsz. Orrszőreidbe kapaszkodik a füstszag.
Mint közelgő katasztrófa, erőt gyűjt a nap. Múlik a köd.
Diót bontasz. Koponyád belseje cseppkőbarlang,
a befelé zokogás sókiválásaival.
Egy sziklaüreg belátható jövője: oszlopok híznak,
forrnak egybe, kitöltik a koponyaűrt –
mondd, mi lesz, ha egyetlen nehéz tömbbé válik a fej?
Most még felemelheted. Hosszú évek után megnyithatod
könnycsatornáid. Visszamehetsz a régi házba mindent lezárni,
vagy ott ragadni, és nézni a homályos ablakon át,
hogy mint a szürkület patarendje,
dobogva elsodor mindent, mindent a kegyelmes eső.







Konkoly Dániel

A SZAVALTÓL A ZAJKÖLTÉSZETIG

A költészet elszakíthatatlanul kötődik a hang médiumához. Noha már tudjuk, hogy költészet és zene nem kéz a kézben született meg az ókori görög kultúrában, mégis elidegeníthetetlen sajátja volt a zenei kíséret, ami már az ókori Rómában sem volt mindennapos velejárója a költészetnek.¹ Természetesen a középkorban és a kora újkorban ez a tendencia (a zenei kíséret) visszatért, de néhány száz évvel később Gottfried Benn nem véletlenül írja, hogy a modern költészet közege a nyomtatott betű. Jóllehet ez a kijelentés a modern irodalom legnagyobb figyelmet kapó horizontjaira valóban érvényes, de már a történeti avantgárd elkezdett kísérletezni a jelölttől megfosztott emberi hanggal. Kassák Lajos első felesége, Simon Jolán például szaval olyan költeményeket, amelyek a mai ételemben vett hangköltészet kategóriájába sorolhatunk.

Ha költészetet olvasunk, mindig el kell gondolkodnunk azon, hogy ki is beszél az adott versben; ha zenét hallgatunk, akkor pedig azon, hogy honnan jön a hang.² Ahogy tehát a késő modern költészetben elbizonytalanodik a lírai hang humán indexálhatósága, úgy bizonytalanodik el az experimentálisabb zenei műfajokban, hogy honnan is jön a hang, vagy honnan jövőnek tudjuk azt elgondolni.

Martin Heidegger írja a *Lét és idő* 34. §-ban, hogy „»Mindenekelőtt« sohasem zajokat és hankomplexumokat hallunk, hanem a berregő autót, a motorkerékpárt. A menetszlop masírozását, az északi szelet, a kopácsoló harkályt, a pattogó tüzet halljuk.”³ Mit hallunk akkor, amikor felrakjuk Merzbow valamelyik albumát, ha nem zajt? Tényleg képtelenek vagyunk zajt mint olyat hallani? Mi egyáltalán a különbség a zaj és zenei hang között? Elgondolható-e a zaj a minden indexet nélkülöző hangként? A következőkben, ha nem is

1 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Irodalmiság és medialitása a költészetben = Uő, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Bp.–Pozsony, Kalligram, 2007, 42–44.

2 Jozef Cseres szövege a *Nemo Point Soundmap for Terrestrial Melanhelephobics* album belsejében található mellékleten.

3 Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Bp., Gondolat, 1989, 310.





megválaszolni, de körüljárni igyekszem ezeket a problémákat néhány önkényesen kiválasztott példa segítségével. Számtalan másik albumot is választhattam volna a jelenségek szemléltetésére. Például az *Astro-Noetic Chiasm* χ nagyon hasonló elvek mentén szerveződik, mint Pauline Oliveros 1967-es *Alien bog* című műve vagy Mark Vernon *The Dramaturgy of Decay* című albuma.

Az egymást követő hangzó művek egy skálán történő eltolódás különböző fokozatait igyekeznek leképezni. Latinovits szavalatának humán indexálhatósága vitathatatlan, de a szavaló mint médium közbeékelése már eleve eltávolító gesztus. Ladik Katalin *Phonopoeticája* kevés effektel dolgozik, de széttöri azt a linearitást, illetve antropocentrizmust, amit a hagyományosan értett szavalat képvisel⁴ (például a többszólamúsággal, a hang érzékiségére helyezett hangsúllyal, az állati hangok imitációjával, azaz a hang ahumán eredeztethetőségének látszatával stb.), ezzel pedig a szubjektum integritása is elbizonytalanodik, ahogy a történeti avantgárd irodalom esetében a montázstechnika következtében.⁵ Kele Fodor Ákos *Echoláliájának* hanganyaga, noha lineáris költeményekkel operál, a zajszőnyeg és a szavalat interakcióba lép, a szavalat jelölő oldala beleszövődik a hangszeres zenébe – ahogyan azt a lemezborítón olvasható szerzői intenció is sugallja –, megszüntetve ezzel a zene aláfestő funkcióját. Hasonló interakció figyelhető meg a *Spiritus noister* című albumon is, csak éppen a húros hangszerek és a hangköltészet viszonyában. Merzbow zajkölteményei a másik oldalról közelítenek, mint Ladik alkotásai. A japán alkotó nem az emberi hangról akarja elhíttetni, hogy valami testen kívüli és emberen túli (ahogy Ladik alkotásai), hanem a legidegenebb zajtól, a statikus zörejről is képes bebizonyítani – így pedig megkérdőjelezni annak zaj mivoltát –, hogy köze lehet az emberhez (üvöltés) vagy éppen a természethez (harkály). Sörös Zsolt *Astro-Noetic Chiasm* χ című albuma ennek a két elgondolásnak a keresztezése. De a szembenállások eldönthetlensége képes megteremtteni egy olyan hangot, amely már semminek sem jelölője, így abban sem lehetünk biztosak, hogy hang-e még egyáltalán.

Szavalat

Mindig van abban valami anakronisztikus, ha egy költő szavalja el a saját versét. Mikor Füst Milán Fónagy Iván kérésére elszavalja az *Öregség* című versét,⁶ a költő hangja és a lírai hang egybeesése miatt könnyen azonosítjuk

4 Hasonlóan ahogy a lineáris költeményeket a nem-lineáris olvasható vizuális költemények.

5 DERÉKY Pál, „Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1998, 105.

6 FÓNAGY Iván, *Füst Milán: Öregség (dallamfejtés)*, Bp., Akadémiai, 1974.



a költőt a lírai énnel. Ha viszont a kettő közé ékelődik a szavaló, akkor már eleve megképződik egyfajta távolság a kettő között. Annak ellenére, hogy Latinovits Zoltán szavalatai újraélik a lírai én érzelmeit, szenvedéseit, mégis Latinovits egyik szavalata világítja meg a legjobban a fentebb vázoltakat. A Hungaroton által 1980-ban kiadott *József Attila verseit elmondja Latinovits Zoltán* című lemezen hallható a költő egyik korai verse, a *Nem én kiáltok*. A felvétel végén a szavaló megemeli a hangját, szinte kiáltja, hogy „nem én kiáltok, a föld dübörög”. Vagyis leválasztja a hangot annak forrásáról, hiszen a felvételt hallgatva se nem Latinovits Zoltán, de nem is József Attila kiált, hanem a lemezt hallgató hangszórójának a membránja szól. Tehát a hang leválasztása jelen esetben háromszor is végbemegy: tematikusan („a föld dübörög”), a szavaló közbeékelődése által, valamint a szavalat felvételét hallgatva.

A kiáltás alanyának megtett „föld” mibenléte is összetett, hiszen a megszólított itatja át: „Friss záporokkal szivárogy a földbe”. A megszólított is változik, a vocativusi „ó” után a következőkhöz fordul oda a megszólalás alanya: „gépek, madarak, lombok, csillagok”. Azaz a hang forrásának áthelyeződését nemcsak a szavalat, valamint a szavalat felvétele, hanem a vers tematikusan is megkísérli végrehajtani.

Ladik Katalin: Phonopoetica⁷

Ha a költészet az értelem és a hangzás közti ide-oda mozgás, akkor a hangköltészet pusztán hangzás.⁸ Ebből pedig az következne, hogy a hangköltészet mellőz mindennemű szemantikumot, pedig korántsem erről van szó. A hangköltészet hangelemei nem szimbolikusan utalnak a jelöltjükre, hanem indexikusan:⁹ Ladik Katalin most tárgyalt művében is számtalan ilyen jelzéssel találkozhatunk.¹⁰ További kérdésként merül fel tehát, hogy a hangköltészet így tehát miért költészet, és miért nem zene? A '70-es évek populáris programzenéi sem szimbolikus kapcsolatot építenek ki a témával, hanem leggyakrabban ikonikusan utalnak erre.¹¹ Ezzel szemben a hangköltészet inkább

7 <https://www.youtube.com/watch?v=rGOkn6XT10Y&t=23s>

8 Jesper OLSON, *Nyomtatók, madarak, emberi hangok drónok: megjegyzések a svéd hangköltészethez*, Magyar Műhely, 2017/1 (179.), 7.

9 G. KOMORÓCZY Emőke, *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, Bp., Hét Krajcár, 2016, 480.

10 Pl. 1:44 öröm, 6:03 meglepődöttség.

11 Pl. a Kraftwerk *Autobahn* című 1974-ben megjelent lemeze az autózás közben hallható hangokat generálja újra szintetizátorral, míg Antonio Vivaldi *A négy évszak* című műve nem a tavasszal hallható hangok által képzi meg a tavasz érzetét a zenében. Talán erre utal a német lemez borítóján





az indexet alkalmazza, hiszen a költészet a fonocentrista elgondolás szerint – mivel annak elsődleges médiuma a hang –, így mindig valamifajta belső tartalmat jelenít meg, nemkülönben a hangköltészet sem. A *Phonopoeticáról* szokás elmondani, hogy voltaképpen vizuális költemények ihlették.¹² Például Szombathy Bálint hangkatalógusa,¹³ amely a képregények hangutánzó betűsorait gyűjti egybe. Mivel a képregényekben betűkkel jelölt nem-szemantikus hangok és zajok utalhatnak emberek és tárgyak által keltett zörejekre is, így a Ladik által keltett hangok fogalmi eredete is legalább kettős lesz. Hasonló kettősség figyelhető meg abban is, hogy az előadó hangja, noha legtöbbször egyértelműen humán eredeztethetőségű, helyenként azonban az effektek vagy az előadásmód miatt eltávolodni látszik ettől.¹⁴ A kettős eredet tehát abban érhető tetten, hogy egyrészt kifejezhetik a hangköltőnek az adott vizuális alkotáshoz fűződő viszonyát (humán olvasat), de a felcsendülő hang elgondolható a látott műalkotás hangzó értelmezéseként is (a hang externalizálása, forrásának nem-humán eredeztethetősége). Célravezető, ha a hallott hangok és a látott műalkotások egybevetését nem úgy kíséreljük meg elvégezni, hogy a vizuális műveket a hangköltészeti alkotások bizonyos pillanataira próbáljuk meg vonatkoztatni, hanem olyan mintázatokot próbálunk meg találni, amelyek egymás mediális fordításaiként is értelmezhetők. Például a *Phonopoetica* másik forrásaként megjelölt mű, Tóth Gábor *Visual Topology* című¹⁵ műve az egyes betűket hasonlóan téríti el a megszokott írásmódtól, ahogy Ladik a hangokat. Fontos azonban, hogy az így eltorzított betűk legtöbbször felismerhetők lesznek, ahogy a Ladik által kiejtett hangok is esetenként visszavezethetők egy-egy fonémára. Ladik és Tóth alkotása nagyon hasonló kérdést tesz fel: miként változik a jelölt, ha radikálisan megváltoztattunk egy, a konvenciók szerint ilyen szinten meg nem változtatható jelölőt? A különbség abban áll, hogy míg Tóth esetében a betűk egyes hangokra utalnak, addig Ladik esetében a hangok érzelmekre vezethetők vissza.¹⁶

látható KRESZ tábla is (Autópálya), amely egy a néhány kivétel közül, amely nem szimbolikusan, hanem ikonikusan utalást hajt végre. vö. *Collected Papers of Charles Sanders PEIRCE*, eds. Charles HARTSHORNE, Paul WEISS, Cambridge, Harvard UP, 1960, 195.

- 12 Gerrit Jan DE ROOK, *xprmntl ptry*, Nijmegen, Exp/Press, 1971; TÓTH Gábor, *Visual Topology*, Utrecht, Exp/Press, 1974; valamint Ladik Katalin és Franci Zagoričnik vizuális költeményei.
- 13 SZOMBATHY Bálint, *Krrakkl! Hangok, zörejek katalógusa. 1020 onomatopoetikus kifejezés*, Híd 1978/11, 1370–1378.
- 14 Pl. effekttel: 1:03–1:08, 1:25–1:29 vagy 14:18; előadásmódban: a magas frekvenciájú hang 3:12-től 3:27-ig.
- 15 Ld. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/gabor-toth/1974-00-00-toth-gabor-no-1> (utolsó letöltés: 2024.04.25.)
- 16 SZOMBATHY Bálint, Az emberi hanglehetőségei. Ladik Katalin *Phonopoetica* című lemeze kapcsán =



A Ladiknál fellépő oppozíciók sorát a szándékos–véletlen szembenállással folytathatjuk. Ha *Phonopoetica* hangjai érzelmeket fejeznek ki – ahogy Szombathy 1976-os recenziója állítja –, akkor minden hang szándékoltan akkor és úgy hangzik el, ahogy az előadó kívánta. Viszont Szkárosi Endre egy tanulmánya megemlékezik az album zenei aláfestésének keletkezéséről. A lemezen időnként megjelenő zenei betétek ugyanis teljesen véletlenszerűek, hiszen azok a *Phonopoetica* felvételét megelőzően a stúdióban dolgozó jazz-zenekar kukából kihalászott, kidobásra szánt, a felvételekből kivágott szalagjainak újrahasznosításával készültek,¹⁷ amely ismét az avantgárd montázstechnikáját idézi, sőt annak deszemiotizációs technikáit is, hiszen az érzelmeket megidéző hangok nem jelölő–jelölt viszonyban állnak a megjelenítendő érzellemmel, hanem színre is viszik azt.

Kele Fodor Ákos: *Echolália*

Könnyen azt hihetnénk, hogy Kele Fodor Ákos *Echolália* című alkotásának (amely egy könyvtárgyból és egy hanglemezből áll) kiadója a lemezen található hanganyagot több változatban is megjelentette, hiszen a lemez tokján nincs feltüntetve, hogy a leggyakoribb 33 RPM helyett azt 45 RPM sebességen szükséges lejátszani. Ha véletlenül eltévesztjük a sebességet (kis túlzással a ritmust), akkor azt hihetjük, hogy a Spotify zenemegosztó felületén található verzión szereplő szavaltatok sokkal kevesebb hangeffektet sorakoztatnak fel, mint a könyvhöz tartozó hanglemez, amelyet, ha rossz sebességgel játszunk le, akkor azon szinte az érthetlenségig torzítva szerepelnek a szavaltatok hangsávjai. Persze korántsem biztos, hogy ez véletlen, mivel a kötetben található versek sem minden esetben tartják az alcímekben szereplő időmértékes sorok ritmusát.¹⁸

Mivel Kele Fodor Ákost az irodalmi munkássága miatt ismerjük, így hajlamosak vagyunk az *Echolália* hanglemezét csupán mellékletként értelmezni, pedig a könyv és a lemez egymást nemhogy egyenrangúnak tekintik, de folyamatosan egymást teszik meg önmaguk forrásának, a hanglemez a könyvben található egyes szövegrészeket teszi hangzóvá, a könyv pedig

LADIK Katalin, *Kiűzetés ~ jegyesség*, Hága, Mikes International, 2004, XIX.

17 SZKÁROSI Endre, A tér mint művészetszervező erő. Experimentális színház, hangköltészet, plurilingvizmus = *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál, MÜLLNER András, Bp., Ráció, 2004, 160–161.

18 GREGOR Lilla, *A költészet mint nyelvi zavar = Billenő egyensúly. Az Alföld Stúdió antológiája*, Debrecen, Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2023, 106–110.





olvasható úgy, mint ami a hanglemez egyes darabjait kommentálja. Vagyis egymást teszik meg saját eredetük kiindulópontjának, ezáltal pedig a tényleges eredet körbeforog. Nem eldönthető tehát, hogy a lemez illusztrálja a könyvet, vagy a könyv a lemezt. Míg Ladik Katalin előzőleg elemzett albumán a hang forrása billeg a humán és a technikai eredet között, a hang még egyértelműen hírt ad a szavaló testének rezdüléseiről, addig az *Echolália* hanganyaga már egyértelműen egy poszthumán hangzásvilágot igyekszik megteremteni,¹⁹ hiszen úgy hallatszik, mintha a szövegeket nem is emberek szavalnák, ezáltal pedig elmosódik a határ a konkrét szavakat és az aláfestő zene között – a korábbiakhoz hasonlóan – felbontva a kettő közötti hierarchiát.²⁰ Az áttetsző vinylre préselt hanganyag a hordozó transzparenciájával arra utalhatna, hogy a hang is ilyen transzparens médium, azaz a gondolatok és az érzelmek egyértelmű továbbításáért lehetne felelős, ahogy azt megszokhattuk a fonocentrista elgondolás alapján. Azonban jelen esetben a szavakat betűszerinti értelmezése is olyan fokú nehézségekbe ütközik, hogy a hang mediatizáltsága egyértelművé válik. A szövegekben olvasható és hallható tematika, a családi leszármazási viszonyok allegorikus értelmezése is a hang forrásának elbizonytalanítására utalhat, amely szintén értelmezhető egyfajta poszthumán gesztusként. Az is a hagyományos, a költőt a megszólalás origójába elhelyező elgondolás ellen dolgozik, hogy a produktumot egy 10 fős csapat hozta létre.²¹

A lemez első darabja (*Anyá vonulása*) a következőképpen kezdődik: „a betű mint lélek”. A kijelentés a könyvben is szerepel egy külön oldalon, cím nélkül. Derrida megállapítása szerint a nyugati gondolkodás a lelket mindig a beszéddel hozza összefüggésbe, így meglepő lehet az *Echolália* megfordítása, ami éppen az írott, külső betűt teszi a beszéd helyére. Vagyis azt láthatjuk, hogy a könyv és a lemez viszonyában felmerült dilemma (a könyv a lemez forrása vagy a lemez a könyv megzenésítése) itt is jelen van azáltal, hogy a hagyományos a külsőhöz kapcsolt médium (a könyv és a betű) a belsővel (lélek) kerül összefüggésbe, amely a hanggal lenne ekvivalens.

A könyvben található szövegek több esetben is a lemezen elhangzó anyagot magyarázzák. Például az *Echológiában* hallható sorokban szereplő neologizmust („a *mortilália* állatfajokban ébredő totális emberi, mert míg a hang az állatiban, akár a faj zaja felhangzik, addig átalakul a faj, és az emberi

19 V. ö. GALDA Gábor Attila, „A szemem mögül egy varánusz néz kifelé”. *Poszthumanista szólam* Németh Zoltán *Tektonika* című kötetében, Tempevölgy, 2023/4, 94-95.

20 Hasonlóan bizonytalanodik el a határ az emberi hang és az elektromágneses hullámok között Christina Kubisch *Stromsänger* című albumán.

21 SZIRMAI Panni, *Visszhangok könyve*, Alföld, 2017/7, 99.



visszhangzik” – kiemelés K.D.) maga a *Mortilália* című költemény magyarázza. A szó voltaképpen a latin ’halál’ *mors, mortis* és a görög ’beszéd’ jelentésű *λαλία* főnévből lett megalkotva. A vers tanúsága szerint: „Egy ősi, már nem emberi közlés üvölt fel, / a számlálhatatlanul sok egyed hangja visszatér, / fékezhetetlenül rohamoznak, keresztül a / felfoghatatlanul nagy időn; általuk pedig / emlékezettelen tudat ordít a számon át”. A két egymást visszhangzó szöveghely interpretációja nélkül is láthatjuk, hogy milyen elválaszthatatlan a viszony a könyv és a lemez között. Szintén a két médium viszonyának allegóriája lehet az, hogy a lemezen hallható szövegek vissza-visszatérő témája a parazita. A *Fiapanyában* hallhatjuk: „a kacsalábú parazita, aki vagy [...] anynyira belém szeretettél, hogy daganatszerű szákká fejlődöttél”.

Spiritus Noister

Kovács Zsolt, Sörös Zsolt és Szkárosi Endre formációjának első, cím nélküli, kizárólag kazettán megjelent albuma már a formáció nevével is utal az iménti problémára. Az elnevezés a latin „spiritus noster”-ből („a mi lelkünk”) ered. Az első internetes találatok a kifejezésre XII. Leó pápa bulláját adják, amely így kezdődik: „Exultabat spiritus noster in Deo salutari nostro” („Örvendezet a lelkünk a mi megváltó Istenünkben”), a B oldal első alkotása (*Lettera di San Paolo tot he Iroquis Indians*) pedig Pál rómaiakhoz írt levelét idézi meg. A latin nyelv, de a szövegkörnyezet is katolikus kontextust teremt a név értelmezésének. Ahogy Mladen Dolar megállapítja: a katolikus egyház évszázadokon keresztül arra törekedett, hogy háttérbe szorítsa a zene keltette élvezetet a benne rejlő értelemmel szemben.²² A „spiritus noster” kiforgatása mint „spiritus noister” (tehát a zaj előtérbe állítása) ezzel a hagyománnyal megyszembe a zene zeneszerűségére helyezve a hangsúlyt.²³ Ráadásul a formáció elnevezésének olvashatósága egyben a hanganyag hallgatásának is kicsinyítő tükre, hiszen a hallott zenéből is úgy kell kihallanunk az utalásokat, ahogy a „spiritus noister”-ben kell meghallanunk a „spiritus noster”-t. Ugyanígy szükséges, hogy az A oldal egyetlen trackje utolsó tételében („viszony által homályosan”: *c, Virtuális verzió*) meghalljuk Erdély Miklós *Imádság után, szabadon* című versének szövegét. Az átirat persze az eredeti Erdély-szöveg elvét követi, mivel a vers felütése a következőt mondja: „Kicsérélt nyelvvel

22 Mladen DOLAR, *A hang-objektum*, ford. BERKOVITS Balázs, Replika, 2011/4, 69–70.

23 Szembemegy egyben magával a fonocentrista hagyománnyal is, röviden tehát a nyugati kultúrának azzal a beágyazódásával, hogy a hang az érzelmek vagy a gondolatok transzparens médiumaként működik.





beszélünk”. Így jár el a fentebb említett bibliai szöveghelyekkel a *Lettera di San Paolo tot he Iroquis Indians* is, amikor a rómaiak helyébe az irokéz indiánokat teszi.

Az album fő koncepciója talán abban érhető tetten, hogy az általában értelmes szöveget közvetítő emberi hangot távolítja el az értelemről, míg a hangszeres zenét egyfajta párbeszédese pozícióba helyezi azzal, hogy például a B oldal második darabjában (*meg sem egy hű neo*) a gitár és az ének egymásnak felelnek.

Mezbow: Pulse demon

Noha Merzbow 1994-es albuma, a *Venerology* rendelkezik az 1996-ban megjelent *Pulse Demon* szinte minden sajátosságával, mégis az utóbbit szokták a noise műfajának megalapozójaként tekinteni. Ez valószínűleg az albumhoz kapcsolódó paratextusok sikerességében rejlik. Már az album címe is elgondolkodtatja a befogadót. A *pulse* jelentheti az erekben futó vér vagy a fény (például a csillagok) pulzálását, de utalhat az elektromosságra is, azaz magában foglalja az organikust és az anorganikust.²⁴ Tehát ennek a pulzusnak a démona fogja megszállni az album hallgatóját. Az album kapcsán mindig elhangzik, hogy az amerikai Relapse Records adta ki, amely eladdig kivétel nélkül metál (death metal, sludge metal, grindcore) lemezeket adott ki, ami nyilvánvalóan formálta az akkori hallgatók befogadói horizontját, vagyis nagy valószínűséggel a kiadóra jellemző műfajok elvárásai horizontjával kezdtek neki az album hallgatásának, ami mintha magába az albumba is bele lenne kódolva, hiszen az első track címe: *Woodpecker No. 1*. Nem kell sokáig hallgatnunk a számot, hogy rájövünk az elnevezés indokoltságára. A harkály ritmikus kopácsolását hallhatjuk a zörejek között, ami az állat jellegzetes fejmozgásával jár. Ha komolyan vesszük az album címét, hogy a pulzus démonának kell megszállnia a zene hallgatóját, akkor itt arról van szó, hogy a metálzeneként hallgatott noise handbangelésre sarkallja a befogadót a lemezkiadóra jellemző műfajok elváráshorizontja miatt. A borító fémes csillogása, valamint a Masami Akita neve mellett feltüntetett „hangszerek”: metals, noise electronics, EMS Synthi A, audio generator, tapes, shortwave, voice. Visszatérve az első track címére, a harkály a fent jellemzett művelettel tulajdonképpen táplálékot szerez, a visszaverődő zaj segítségével elkülöníti a számára fontosat a számára érdektelentől. A bevonódás értelmében pedig

24 Valamint az analóg szintetizátorokon választható hullámformák (sine, triangle, saw, square, pulse) egyike is lehet.



magának a hallgatónak is ezt kell tenni, el kell különíteni a hangot a zajtól. Jóllehet ez hatalmas munka, hiszen jelen esetben semmilyen műszerrel sem elkülöníthető a kettő. A borító megtévesztő vibrálása erre is utal. Vegyük szemügyre, hogy milyen határok mosódnak el a továbbiakban. Első hallgatásra a statikus zörej ordításnak hallatszik, az emberi, organikus és a csak kulturálisan előállítható vagy meghallhatóvá tehető fehér zaj határa mosódik itt el, ugyanúgy, ahogy a harkály kopácsolása sem harkálykopácsolás az album kezdetén, hanem oszcilláló basszus. Ha hanglemezen hallgatjuk az albumot, a trackek között sem találjuk meg a határt, minden oldal egy egységes hangfolyamnak hat. Meg kell jegyeznem ezen a ponton, hogy a zaj és nem-zaj elkülönítése mindig kulturálisan és időben beágyazott, tehát a *Pulse Demon* esetében nem végezhető el végérvényesen zene és zaj megkülönböztetése. Kiváló példákat hoz Kai-Ove Kessler *Zsivajgó világ. A zaj története* című könyve²⁵ a zaj fogalmának történeti-kulturális beágyazottságára.

Talán a *Pulse Demon* repetitívebb részei engednek inkább az értelmezésnek, a jellé válásnak (például az oszcilláló basszus, mint a harkálykopácsolás jele),²⁶ mégis fura, hogy gyakran természeti kódok mentén értelmeződik a pusztza zöreje. Nem egyedi jelenség ez, hiszen a 180-as csoport első albumának második száma, az eredetileg Steve Reich által szerzett *Music for Pieces of Wood*, amely csupán egymáshoz ütött fadarabok ritmikus hangjából áll, a magyar együttes előadásának végére nyári éjszakák tücsökciripelését idézi. Vagy itt említhetjük Sörös Zsolt és Christian Kobi közös albumát, melynek címe (*Underground Breathing of the Moles*) szintén a természetbe utalja vissza a kulturálisan előállított zajt.²⁷ Hasonló oppozíciót old fel az is, ahogyan a mesterségesen előállított zöreje értelmeződik üvöltésként. Az üvöltés a fájdalom, az ijedelem önkéntelen indexe, egy jel, így ismételhetősége miatt másolható, ha tetszik, hamisítható is, ami alatt ezúttal azt érthetjük, hogy akkor is előállítható, ha nincsenek mögötte az indexált érzelmek. Ennek egy radikalizált leleplezése a mesterségesen előállított üvöltés Merzbow albumán.

Jól szemlélteti a most elemzett album, hogy mekkora szerepe van a nyelvnek, vagyis az album és az adott műcímeknek a zene befogadásában. Ezek a paratextusok szavatolnak azért, hogy beigazolódhasson Heidegger fentebb

25 Kai-Ove KESSLER, *Zsivajgó világ. A zaj története*, ford. MOLNÁR Márta, NOVÁK Judit, Bp., Rubicon Intézet, 2024.

26 A jel lényege az ismételhetőség – Jacques DERRIDA, *A hang és a fenomén*, ford. SEREGI Tamás, Bp., Kijárat, 2013, 72.

27 Egész albumok is épülnek erre a koncepcióra, pl. Anton Bruhin *Vogelsang/Vogelsong/Vogelsung/Vögelsäng* című lemeze, amely elektronikus hangszerekkel imitálja a madáréneket. Jóllehet Reich darabjában nem intencionális a zene visszanaturalizálása, ez a gesztus inkább egy jellemző értelmezői eljárás.





idézett tétele. Hasonló történik például a Hexa nevű formáció *Factory Photographs* című albuma esetében is, amely zeneileg igen hasonló, de az album borítója és címe miatt működésben lévő vagy elhagyott és összeomló gyárak hangjaival azonosítjuk a zenét. Zeneileg teljesen másik hagyományhoz kapcsolódik Jean-Michel Jarre *Oxygène* című, 1976-ban megjelent albuma, amelynek arpeggioit akár a sztratoszféra átalakuló oxigénmolekulák hangjaként is értelmezhetjük. Mark Vernon *The Dramaturgy of Decay* című lemeze a következőkben tárgyalt Sörös-lemez zenei anyagát juttathatja eszünkbe, de a lemezhez kapcsolódó paratextus (a hanganyag megrongálódott filmszalag hangsávjait közli) értelmében sokkal könnyebb megtalálni a zene kapcsolatát a minket körülvevő világgal (a megrongálódott szalag miatt eltorzult hangsáv a filmen rögzített, de mára eltűnt/megsemmisült helyek és hangok temetője), mint Sörös albuma esetében.

Ahad aka Zsolt Sörös: Astro-Noetic Chiasm χ

Sörös most tárgyalt albuma – ahogy a címe is mutatja – szintén egy khiazmussal, egy megfordítással él. Ahogy Jozef Cseres mellékletben található szövege sugallja, az a kérdésünk, hogy honnan jön a hang. Az űrből vagy az elméből? Belülről vagy kívülről? A legidegenebből vagy a legsajátabból van szó? Könnyen kiderülhet, hogy amit a legsajátabbnak (noetikus) véltünk, az igazából valami távoli (asztro). A saját idegensége lepleződik le tehát, ami az ihlet működéséhez irányíthat minket, hiszen itt is sokáig vélték a távoli istenek üzenetének azt, amit aztán már inkább a tudattalanból felbukkanó jelenségnek véltünk. Sörös egy interjúban úgy fogalmaz, hogy „a metazenehez kötődöm”.²⁸ A metazenéről:

Valamely improvizáció esztétikája és technikája egyaránt csupán a létezés pillanatában érvényes. Az improvizatív ötletek nyomtalanul eltűnnek, ha nem illeszkednek bele a párbeszédes heurisztika folyamatába és változóképes logikájába. Egy új hang megtalálása, létrehozásának elsajátítása, majd bemutatása: ez a metazenesz munkája [...] tevékenysége nem egy adott forma tökéletes példáinak előállítására irányul. Semmi sem bizonyos benne, csak a szüntelen keresés – a metazenei kontextus igényeinek megfelelő hang keresése. Érzékelés, értékelés, cselekvés, s mindez kreatív párbeszédben: ezek adják a metazenesz közegét [...] A heurisztikus felfedezés nem a tökéletes format magában rejtő fölösleges anyag lefejtése, hanem az érzékek

²⁸ <https://www.prae.hu/article/13182-a-metazenehez-kotodom/> (letöltés: 2024.03.31.)



kondicionálását övező misztérium lebontása, az érzékek megtisztítása: az újdonság varázsának felfedezése az érzékelésben.²⁹

Vagyis a metazenész nem alkotó zseni, hanem „ihletét” a többi zenésszel folytatott zenei párbeszédéből nyeri. Jól tetten érhetők az ihletről való gondolkodásban is a bent–kint oppozíció khiazmusai. Prévost szintén a metazenész feladatai közé sorolja, hogy „jelentést keres, jelentést hordozó zenét keres, s igyekszik a lehető legtöbb jelentéssel felruházni azt”.³⁰ Persze kérdés, hogy mit értünk jelentésen. Nyilván nem programzene, mint *A négy évszak*, de nem is asztrozene, amely a világűrből származó rádióhullámokat igyekszik magába építeni, ahogy például Annea Lockwood *World Rhythms* című műve.³¹ Nem tekinthetünk el azonban attól tényről, hogy az *Astro-noetic* megidézi ezt a műfajt, ezzel pedig máris viszonyba kerül azzal, azaz jellé válik, annak ellenére is, hogy az *Astro-noetic* hangzásvilága semmilyen e világi jelenségre nem vonatkoztatható, ahogy a melléklet fogalmaz: „As if they were not generated here but received from there. They simply sound otherwordly.”³² A hangok itt már nem jelölnek semmilyen e világi jelenséget, az elgondolhatatlannal hozzák érintőleges viszonyba a hallgatót, mivel a tárgy leképezhetetlen ezért annak sajátosságát tiszteletben tartva a zene is távol kerül mindentől, amit valaha is hallottunk. A bevezetőben tárgyalt fogalmak értelmében tehát pusztán zajnak kéne tekintenünk, amit hallunk azonban az *Astro-noetic* darabjai a statikus zörejnél (Merzbow) is távolabb kerülnek a jelöléstől.

H. P. Lovecraft filmadaptációi azért futnak folyton zátonyra, mert az amerikai író szövegei folyton a megjeleníthetetlen leírása körül szerveződnek: színek, amelyek nem léteznek, az euklideszi geometria szabályait felrúgó terek stb. Sörös zenéi is valami nagyon hasonlóra vállalkoznak. Ha Lovecraft zeneszerző lett volna, valószínűleg olyan zenéket akart volna komponálni, mint Sörös Zsolt.

29 Edwin PRÉVOST, *Nincsen ártatlan hang*, ford. SZEKERES Andrea, Bp., Magyar Műhely, 2005, 16.

30 *Uo.*

31 Jozef CSERES, *Zenei szimulákrumok*, ford. PÉNZES Tímea, Bp., Magyar Műhely, 2005, 107.

32 „Mintha ezeket [a hangokat] nem itt hozták volna létre, hanem onnan fogtuk volna. Egyszerűen másviláginak hangzanak” [kiemelés az eredetiben].



Gerlei Dávid

A KORTÁRS EXPERIMENTÁLIS ELEKTRONIKUS ZENE DEFINÍCIÓS KÍSÉRLETEI

Bevezetés

Az experimentális, magyar nevén kísérleti elektronikus zene ma közel sem olyan misztikus, elvont és nehezen elérhető határterület az átlagos zenehallgató számára, mint amilyen az 1950-es években, a fogalom megjelenésekor volt. Az úgynevezett Digital Audio Workstation (DAW) szoftvereknek köszönhetően a számítógépes zeneszerzés – és így inherensen maga a komponálás – még sosem volt annyira elérhető, mint a 2020-as években: amellet, hogy ez idáig elképzelhetetlen mennyiségű elektronikus zene készül, egyre többen egyre kevesebb tervezéssel és erőfeszítéssel képesek szokatlannak tűnő hangokat kicsikarni a virtuális hangszereikből. Ezek a jellegzetes motívumok egyre gyakrabban jelennek meg a populáris zenében is – a Wikipedia *Experimental pop* című szócikke (Michael Johnson *Pop Music Theory* című könyvére hivatkozva) például így írja le ezt a határmezsgyét: „olyan popzene, amelyet nem lehet a tradicionális zenei határok között kategorizálni, vagy amely megkísérli új területekre kitolni a már létező, népszerű formák elemeit.”¹

Abból, hogy ez milyen kevésben különbözik az *Experimental* szócikktől, azonnal felsejlik, hogy mennyire nehéz tömören, mégis pontosan megfogalmazni, mi is rejlik valójában a szókapcsolat mögött:

Az experimentális zene egy általános címke, amely bármilyen zenére vonatkozhat, ami feszegeti a fennálló határokat és műfaji definíciókat. Ha egy zenész vagy zeneszerző eltérő műfajokat vegyít, vagy unortodox és jellegzetesen egyedülálló elemeket használ, a zenéjét experimentálisnak nevezhetjük.²

1 Michael JOHNSON, *Pop Music Theory*, Boston, Cinemasonique Music, MonoMyth Media, 2009, 199–200. [Saját fordítás.]

2 *Experimental*. <https://www.allmusic.com/subgenre/experimental-ma0000002582> (utolsó letöltés: 2024. 07. 31.). [Saját fordítás.]



De vajon tényleg minden experimentálisnak nevezett zeneszám megkísérli ezt a határfeszéget? Johnson 2009-es magyarázata, miszerint „az experimentális címke azt a zenét jelöli, amit nehéz bekategorizálni”,³ 2024-ben már elég nehézkesen állja meg a helyét, hiszen az *experimentális zenét* nagyon is önálló kategóriaként használjuk. A tény, hogy *egy bizonyos fajta* elektronikus zenére *experimentálként*, *experiként* hivatkozunk, paradox módon magát a kísérletiséget vonja kétségbe: bár mind a populáris zenébe beültetett új motívumok, mind a fősodortól eltérő zeneszámok az experimentalitás látszatát keltik, valójában ezek is egészen jól körülírható struktúrák mentén készülnek. Ahhoz, hogy megértsük, ez miért jelent kiüresedett állapotot az experimentális zene eredeti törekvéseivel szemben, elkerülhetetlen, hogy áttekinthessük a kategória korai definícióit és azok mai alternatíváit.

Az öt alapvető definíció

Bob Gilmore muzikológus a genti Orpheus Research Centre in Music kutatási igazgatójaként a Leuven University Pressnél 2014-ben megjelent, *Artistic Experimentation in Music* című antológiában foglalta össze az experimentális zene öt alapvető definíciós kísérletét. *Five Maps of the Experimental World* című esszéje egészen máig az egyik legtitisztább olyan forrás, ami ezt tűzi ki célul.

Gilmore szerint a két legkorábbi definíció John Cage-től, az experimentalitás amerikai atyjától származik⁴ – mindkettő a zeneszerző-gondolkodó 1959-es esszéjében (*History of Experimental Music in the United States*) jelent meg először. Az első gondolat lényege: ahhoz, hogy valaki valami experimentálisat alkothasson, „újszerű elemeket kell bevezetnie a zenéjébe.” Bár logikus a kitétel, az egy adott zeneszerző számára hozzáférhető újszerű elemek száma véges: esszéjében nem véletlenül hivatkozik Cage több olyan művészre is, akinek a zenéje valamikor még kísérleti volt, viszont egyre kevésbé az.

A folyamatos megújulásra való igény mellett Cage második definíciója: experimentálisnak tekinthetőek „azok a (zenei) műveletek, amelyek kimenetele előre nem ismert.” Ez a felfogás az 1950-es évektől kezdve meghatározónak bizonyult Cage véletlenül alapuló, más néven aleatorikus zenéjében – a címkét, amely az experimentális zene alfajának tekinthető, 21. századi vonatkozásban csak ritkán használják. Cage számos kompozíciójának megalkotásához a kínai *Yijinget*, vagyis a *Változások könyvét* hívta segítségül. Az időszámításunk előtt 3000 körül íródott könyvet – amely a konfucianizmus alapvető könyveiként tisztelt *Négy könyv és öt klasszikus* egyike – eredetileg jóvendölési célra használták, és úgynevezett trigramokat és hexagramokat tartalmaz (ezek teljes és megszakított vonalak különböző kombinációiból állnak.) Cage ahelyett, hogy saját maga határozta volna meg az adott kompozíciós eljárást, ezekre bízta szinte az összes döntést. Korai példa erre *Music of Changes* című műve, amelyben a véletlenművelet előtt megkomponált

3 JOHNSON, i. m., 199–200.

4 *Artistic Experimentation in Music – An Anthology*, eds. Darla CRISPIN, Bob GILMORE, Leuven, Leuven University Press, 2015, 23–29.





akkordokat a hexagramok segítségével állította számára előre nem ismert sorrendbe, az esszéjében kifejtett gondolat szerint azonban még ennél is többre van szükség ahhoz, hogy valami igazán experimentális legyen: „olyan módon komponálni, hogy az, amit az alkotó csinál, ne határozza meg az előadást.”⁵

A kategória harmadik definíciója James Tenneytől, Cage tanítványától – és Gilmore felfogásában bizonyos szempontból közvetlen utódjától – származik. Tenney szerint a kísérletiségnek a zenében hasonló dolgot kell jelentenie, mint a tudományokban: a zeneszerző minden egyes művet valódi experimentumként kell, hogy használjon, aminek során képes eldönteni, hogy a kipróbált technikai működőképese-e. A begyűjtött tapasztalatok alapján aztán módosíthatja a paramétereket, a következő zenemű megalkotása során pedig továbbfejlesztheti a kísérletét. A zeneszerzés így lényegében egy olyan közvetítő közeggé válik, ami hipotézisek tesztelésére szolgál. Tenney így nyilatkozott erről egy interjúban:

Szerintem minden zenémet experimentálisnak lehet nevezni, de más értelemben, mint ahogy John Cage használja a kifejezést, és kicsit máshogy, mint ahogy az experimentális tradícióra szokás vonatkoztatni. Sokkal inkább szó szerinti, tudományoshoz hasonló kísérletekről van szó, és mint a tudományokban, egy kísérlet mindig egy következőhöz vezet.⁶

Ez a felfogás jóval megengedőbb Cage mindkét definíciójával szemben, hiszen sem teljesen újszerű elemekre, sem totális véletlenszerűsége és kontrollvesztésre nincs szükség ahhoz, hogy valaki a szó szoros értelmében kísérletezzon a zenei folyamatokon keresztül.

A negyedik definíció magától Gilmore-tól származik, alapja pedig egy Tenney és a szintén zeneszerző Daniel Wolf közötti eszmecsere. Wolf a posztexperimentalizmusról és az azzal kapcsolatos stratégiákról kérdezte az akkor már középkorú mestert, aki erre azt válaszolta: ha elfogadjuk, hogy a kísérleti zene nem más, mint zenén keresztül elvégzett kísérletek egymásutánja, akkor nem létezik posztexperimentalizmus. Tenney szerint a Cage által előírányozott újszerű elemekkel szemben, amelyek egyszer elkerülhetetlenül elfogynak majd, a végrehajtható kísérletek száma végtelen, következésképp amíg létezik zeneszerzés, addig létezik zenei kísérletezés is.

Fontos kiemelni azt az ambivalenciát, amire fény derül ebből a párbeszédből: amíg Tenney a szó legszorosabb értelmében használja az experimentális zene kifejezést, addig Wolf egy meghaladható, „poszt” előtaggal ellátható konstrukcióként utal rá. Gilmore definíciója tehát ez alapján: az experimentális címke egy bizonyos fajta, saját történelemmel és ideológiával bíró zenére utal. Cage és a köré csoportosuló kortársak és mentoráltak (például Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman és Terry Riley) munkássága mentén ugyanis az 1950-es években kialakult egy

5 *History of Experimental Music in the United States*. https://www.zakros.com/mica/soundart/s04/cage_text.html (utolsó letöltés: 2024. 07. 31.). [Saját fordítás.]

6 James TENNEY, Udo KASEMETS, Tina PEARSON, *A Tradition of Experimentation. James Tenney in Conversation with Udo Kasekets and Tina Pearson*, Musicworks 27 (1984. tavasz), 10–11. [Saját fordítás.]





amerikai experimentalista tradíció, amelynek tagjait a minden addigival szembenállás és a bevett formáktól való elhatárolódás tartotta össze.

Az eddigi definíciókkal szemben így a zenei folyamatok helyett egy kulturális program kerül előtérbe. Az így leírt experimentális zene az 1980-as évekre (kissé paradox módon) azért válhatott aránylag jövedelmezővé, mert a mindentől elhatárolódás mentén saját, nagyon gyakran fesztiválok vagy más intézmények által anyagilag támogatott, összetartó szcénája jött létre – ez pedig nem sokban különbözik a mai viszonyoktól. Ebben az értelmezésben már egy lazán behatárolt műfajról beszélünk, aminek nem feltétlenül igénye sem a megújulás, sem a véletlenszerűség, sem a folyamatos kísérletezés. Ha pedig egy meghatározott időszak meghatározott zenéjének címkéjéről van szó, akkor teljesen életszerű a posztexperimentalizmus jelenléte is.

Számos zenetudós – Michael Nymannal, a témában íródott máig legfontosabb könyv, az *Experimentális zene – Cage és utókora* szerzőjével az élen – különbséget tesz az avantgárd és a kísérleti zene között: szerintük amíg előbbi a jól ismert nyugati zenei formák által kitöltött spektrum extrém határain dolgozik, addig utóbbi teljesen kívül esik azokon. Az ötödik, Gilmore által idézett definíció magától Nymantól származik, aki szerint experimentálisnak nevezhető minden olyan érdekes és új zene, ami nem avantgárd. Valószínűleg az 1970-ben megjelent könyvben felvetett öt gondolat közül ez a legproblémásabb, ráadásul Gilmore szerint már a maga idejében is az volt, hiszen sok esetben annyira vékony határvonal választotta el az avantgárd és az experimentális kompozíciókat, hogy csak önkényes módon, az adott zeneszerző addigi munkáinak ismeretében – és nem az adott zeneművek jellemzői alapján – lehetett megállapítani a kategóriát.

Új definíciós kísérletek

Vajon az ismertetett definíciók közül melyik írja le a legjobban a kortárs kísérleti elektronikus zenét, és milyen új meghatározásoknak ad teret a bevezetőben említett, egyre elérhetőbb számítógépes zeneszerzés?

A populáris zene ilyen mértékű elterjedése után a nyugati kompozíciós hagyományokkal való szembenállás kérdése már korántsem annyira jellemzi a mai experimentális elektronikus zenét, mint az 1960-as éveket: a klasszikus értelemben vett zeneiség, dallamosság önmagában nem zárja ki, hogy valamit kísérletinek nevezzünk, így az ötödik, Nyman-féle definíció – amely az ismert formák határmezsgyéin mozgó avantgárddal szemben határozza meg az experimentalitást – aligha vonatkoztatható a mai munkákra. Az amerikai experimentalista tradícióról szóló, negyedik kitétel definíciós szempontból akkor lenne ma is releváns, ha a kortárs kísérleti zenére Wolfhoz hasonlóan posztexperimentalisként hivatkoznánk, ez azonban nem jellemző: nagyon úgy tűnik, hogy azt a konkrét eszméhez, földrajzi egységhez és időszakhoz köthető tradíciót felváltotta egy új, globalizált, internetalapú kategória, amit ugyanúgy experimentálisnak hívunk.

De pontosan miért hívjuk így? Komoly igényt támaszt az újszerű elemek folyamatos bevezetésére? Olyan, véletlenszerűségeen alapuló technikákkal készül, amelyek előre nem megjósolható





végeredményt hoznak? Esetleg minden, ma experimentálisnak nevezett zeneszám egy-egy alkotó hosszantartó kísérletének állomásait jelöli?

Mindhárom kérdésre nehéz volna határozott igennel felelni. Folyamatos újítási törekvésről nem gondolom, hogy beszélhetünk: a manapság experimentálisnak nevezett elektronikus zenét, bár sokkal tágabb keretek között, de ugyanolyan jól felismerhető stílusjegyek jellemzik, mint bármelyik másik műfajt, így a határmezsgyét kitöltő kísérleti zene nagyon gyakran a már hosszú évek óta ismert zajos és szétszabdalt hangzás felé húz. Ennek legjellemzőbb példája a granulárszintézis túlhasználata: az adott hangmintát apró szemcsékre felszeletelő, majd ezeket új sorrendbe rendező algoritmust ma már igen nehéz újszerűen alkalmazni. Fontosnak tartom kiemelni, hogy ez a legkevésbé sem jelenti azt, hogy ezek a zenék nem lennének élvezhetőek és értékesek – a kategorizálhatóság és a toposzszerű elemek viszont pont azt az univerzális experimentalitást tompítják, ami az egész címke identitása kéne, hogy legyen.

Azt sem jelenthetnénk ki tiszta lelkiismerettel, hogy minden kísérleti elektronikus zene a véletlenszerűsége alapul. Művészként igen nagy elhatározottságot igényel a kontroll elengedése és ezáltal az olyan körülmények megteremtése, amelyek kiszámíthatatlanságot eredményeznek, ugyanis így csak sejtéseink lehetnek arról, hogy a hangzó anyag milyen formát ölt majd. Brian Eno így ír erről az esztétikai problémáról Nyman könyvének előszavában:

Ebben az esetben inkább azon volt a hangsúly, hogy bizonyos dolgok hogyan jönnek létre – milyen folyamatokat kell alkalmazni ahhoz, hogy megkomponáljuk vagy előadjuk őket –, semmint azon, hogy végső soron miképpen hangzanak. Úgy mondtuk, ez a zene inkább a folyamatból származik, mintsem az alkotásból. Visszatekintve, be kell vallani, hogy ez alkalmat adott jónéhány annyira szélsőséges konceptuális zene létrejöttének is, amelynek élvezetéhez hitbéli meggyőződésre (vagy legalábbis odaadásra) volt szükség, és ez túl volt azon, amit az alkalmi zenehallgató normális esetben elvárt.⁷

Bár erre a megközelítésre a magyar nyelvben is létezik saját címke (a már említett aleatorikus zene), az inkább a szakszövegek sajátja: az internet-centrikus való életben sokkal gyakrabban találkozunk a *generatív zenével*, aminek lényege, hogy a hangzó anyagot algoritmusok hozzák létre bizonyos előre megadott paraméterek alapján. Ez részben kimeríti a „zene a folyamatból, nem pedig az alkotásból származik” elvét, teljes véletlenszerűségről és a kontroll elengedéséről azonban itt sem beszélhetünk. Mindenesetre a generatív rendszerek használata az experimentális elektronikus zene egyik gyakran alkalmazott fogása, amivel időnként tényleg friss hangzás érhető el, a granulárszintézissel ellentétben ugyanis itt sokkal kevésbé jellegzetes, ezáltal nehezebben tetten érhető megoldásról van szó.

Minden bizonnyal Tenney megközelítése – vagyis az egyéni kísérletek sorozata – alkalmazható a legnagyobb biztonsággal a mai experimentális zenére, az előre elkészített és letölthető hangminták korát viszont nehéz lenne a huszadik század második felének viszonyaihoz

7 Michael NYMAN, *Experimentális zene. Cage és utókora*, ford. PINTÉR Tibor, Bp., Magyar Műhely, 2005, 7–11.





hasonlítanunk. Ideális esetben vezérelhetne minden zeneszerzőt és producert a folyamatos kérdésfeltevés és az új megoldások keresése, de ehhez egyre nehezebb megtalálni a motivációt akkor, amikor viszonylag kevés kattintással és némi jó ízléssel össze lehet rakni valamit, ami amellet, hogy jól szól, el is határolódik a klasszikus elektronikus zenei irányzatoktól – még akkor is, ha nem kifejezetten egyedülálló.

Az, hogy valaki experimentálisnak nevezi azt az elektronikus zenét, amit csinál, ugyanúgy tekinthető tudatos önpozicionálásnak, mint Cage-ék idején. Éppen ezért érdemes elvonatkoztatnunk a szó műfajnévként való használatától, és megkeresnünk valódi jelentését. Ezt emeli ki *From Experimentation to Construction* című esszéjében Richard Barrett walesi zeneszerző is – az írás szintén az *Artistic Experimentation in Music* című antológiában jelent meg. Barrett szerint az öt klasszikus definíció helyett – és legfőképp a Nyman által is oly sokat emlegetett experimentális tradícióval szemben – a 21. században egészen máshogyan kéne alkalmaznunk a kifejezést, és ami a legfontosabb: érdemes tartózkodnunk a szó túlhasználatától.⁸

Sőt, van, aki szerint egyenesen a használatát kellene kerülnünk, de úgy látom, egy ennyire mélyen berögzült kifejezést nem lehet egykönnyen elhagyni. Erről árulkodik az is, hogy huszonkilenc év telt el azóta, amikor Robert Ashley amerikai zeneszerző – akit akarata és explicit tiltakozása ellenére neveztek experimentális zeneszerzőnek – ezt írta az egyik lemeze kísérőszövegébe: „A zeneszerzés minden, csak nem kísérleti. Pont, hogy a szakértelem csúcsa. Lehet aleatorikus, dolgozhat szándékosan kiszámíthatatlan hangkészlettel vagy körbejárhat egy adott hangzást, de erre az experimentális nem jó kifejezés.”⁹

Úgy érzem, közelebb vezethet a megoldáshoz Kathleen Coessens zenész-filozófus tanulmánya (a már említett antológiából) – ennek legfőbb tézise, bár triviálisnak tűnik, valójában hatványozottan igaz az experimentális zenére. Coessens szerint mindenkinek, aki zenével foglalkozik, kialakul egy saját kreatív univerzuma az éveken át tartó tanulás, kutatás, zenehallgatás és alkotás során. Ennek ugyanúgy része bármilyen zenei készség – például a zongoratudás vagy a zeneelméleti alapok elsajátítása –, mint a sajátos ízlés és esztétikai érzék.¹⁰ A legfontosabb támpont a zeneszerzői tapasztalat és az ebből táplálkozó látásmód, ami iránytűként szolgál, vagyis aminek segítségével a jól bevált módszerek ismétlése helyett képesek vagyunk mind a saját univerzumunk, mind a már megismert zenei korpusz határait feszegetni. Ez a határfeszegetés véleményem szerint nem kell, hogy technikai szintű újításokról – például új szintézistechnikák kutatásáról vagy kizárólag saját fejlesztésű virtuális hangszerek használatáról – szóljon; ha tisztában vagyunk saját esztétikánkkal, egy templomi orgona vagy egy hárfa hangjából kiindulva is képesek leszünk kísérletező zenét szerezni.

Ahhoz, hogy az experimentalitást kortárs kontextusban értelmezzük újra, úgy látom, egyetlen alapelvhez érdemes igazodnunk, ez pedig a *tiszta lappal indulás*. Természetesen a saját művészi univerzumunktól, az elektronikus zene nagyjaitól és kortársainktól soha nem tudunk majd

8 *Artistic Experimentation in Music*, 105.

9 *Uo.*, 25.

10 *Uo.*, 69.





teljesen elvonatkoztatni, következésképp egyetlen kompozíciót sem tudunk teljesen a nulláról kezdeni, hiszen az összes eddigi megírt és meghallgatott zeneszám tapasztalata a miénk – a formulák és a műfajok kikerülése viszont kulcsfontosságú ahhoz, hogy esélyünk legyen az experimentalitásra.

Akár mennyire is tudatosan kerüljük a már meglévő zenei formákat, nincs garancia arra, hogy mindig valami teljesen frisset sikerül alkotnunk. Ahogy erre már többször is kitértem esszém korábbi pontjain, a rohamos ütemben megjelenő, experimentálisnak nevezett elektronikus zeneszámok egyre kevésbé lehetnek újszerűek, hiszen egyre több zeneszerző és producer munkája osztozik egyre kevesebb technikai újításon. Előfordulhat, hogy a kvantumszámítógépek rohamos fejlődése hamarosan megcáfolja ezt a tézist, mindenesetre 2024-ben nagyon úgy tűnik, hogy mindent hallottunk már *valamilyen formában*. Dr. Bolcsó Bálint zeneszerző egyik pécsi előadásának fő üzenete az, hogy pontosan ebben rejlik az elektronikus zenei kísérletezés lehetősége – vagyis abban, hogy a már ismert dolgok lehetséges új kombinációinak tárháza sokkal szélesebb, mint a teljesen új dolgoké. Akár a legalapvetőbb hullámformák használatával is érhetünk el izgalmas, néha újszerű eredményt, ha a saját zenei univerzumunkkal összeegyeztethető, mégis váratlanul ható elemeket ötvöztünk egymással.

Tenneyhez hasonlóan fontosnak tartom, hogy az alkotás kísérletek sorozata legyen, a tudományos jellegű experimentumok helyett viszont ezt is a lehető legkülönlegesebb kombinációk felkutatásával hoznám összefüggésbe. A kísérletek sorozatát így absztrakt módon, egyfajta általános kísérletezésként, a komplett alkotói létezésre kivetítve irányoznám elő – jó példa lehet erre a megszokott hangszerek lecserélése vagy a számunkra még kiaknázatlan, egyébként viszont több ezer éve alkalmazott, a nyugatitól eltérő skálák megismerése. Bármilyen kicsit is újszerű, csak ehhez hasonló szüntelen kereséssel és az alkotói univerzum nyitva tartásával érhető el.

A kortárs experimentális elektronikus zene, mint fogalom két síkon értelmezhető. Az egyik egy valamennyire összetartó, valamennyire piaci alapú, tudatosan pozícionált kategóriát, egy kvázi-műfajt jelöl sajátos elemekkel és sok izgalmas, de hasonló zenét alkotó művésszel. A másik egy zeneszerzői attitűdre utal, amit a folyamatos kérdésfeltevés, a nyitottság és egy egyre nehezebbnek tűnő küldetés, az új utak keresése jellemez. Szerintem közelebb járunk a kifejezés valódi, lehető legmélyebb értelméhez, ha az utóbbi verzióban használjuk. Ne nyugodjunk bele abba, hogy nincs új a Nap alatt!

Bordás Máté

GENERATÍV ZENE ÉS GENERATÍV LÍRA: A SZERZŐI ÁGENCIA MEGOSZTÁSÁNAK POSZTHUMÁN JELLEGE

Bevezetés

A 20. századi információs technológiák olyan alkotói folyamatokat indítottak el, amelyek az ember és a technológiai ágens intenzív kapcsolatát eredményezték. A számítógéppel való alkotásnak lényegi összetevője a szabályalkotás és az automatizálás, így a nyelvi és zenei logika átültetésére már a kezdetek óta felhasználják. A versszöveg-alkotás szempontjából a generatív líra, míg a zeneszerzés terén az algoritmikus és a generatív zeneszerzés állítható párhuzamba. A poszthumanizmus¹ felől mindkét megközelítésmód a szerzői ágens megosztását, az alkotói individuum mediatizáltságát és ezáltal feloldódását eredményezi. Feloldódás alatt érthetjük az antropocentrikus alkotói szemlélettől való eltávolodást, amelyet poszthumán keretek között egy humanista felfogáshoz köthetünk. Eszerint az alkotó egy autonóm létező, aki nem teljes, de kizárólagos befolyással bír a mű megszületésének folyamatában, és a romantika óta – nem beszélve a kapitalizmus individualizmusáról – egy zsenikultusz is övezi. Ő az, aki irányít, aki becsatornázza a világot a műalkotásba. Ezzel szemben számos líraelméleti, médiaantropológiai és zeneelméleti diskurzus – kiváltképpen a generatív és algoritmikus zeneszerzéshez kapcsolódóan – tanúbizonyságot tesz ennek a szemléletnek a meg bomlásáról. Implicit módon ezek az elméletek egy poszthumán emberszemléletet tükröznek, posztantropocentrikus nézőpontból tekintenek az alkotóra mint emberre.

1 A tanulmányban végig poszthumanizmusként említem a diskurzust, ugyanakkor a kritikai poszthumanizmus teoretikus kereteit értem ezalatt, elemzésemhez ezt az irányzatot tartom használhatónak. Ehhez ld. HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám, NEMES Z. Márió, *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*, Bp., Prae, 2019, 21–36.



Ennek a látásmódnak az alkalmazásával a zene és az írás medialitásával kezdve, majd áttérve az elektronikus zenei zeneszerzés és a generatív szövegalkotás szerzőségi ágenciájára mutatom be, miként fogható fel a poszthumanizmus felől e két alkotói folyamat, valamint milyen hasonlóságai vannak a fent említett szemszögből vizsgálva. Külön fejezetet nem szentelek a hasonlóságoknak, az egyes pontok tárgyalásánál csupán a fókusz változik, a téma zenei és irodalmi párhuzamai folyamatosan említésre kerülnek a poszthumanizmussal összevetésben. Ugyanakkor a tanulmány legfőképpen zenei fókuszú, a generativitás, medialitás és annak poszthumán vetülete irodalmi kontextusban is működtethető, így a tanulmány végén a líraelméleti rész a szerzői ágenciára fókuszál.²

Poszthumanizmus

A tanulmány javarészt arra tesz kísérletet, hogy a hang és írás medialitásának és a zeneszerzésnek a kapcsolatát a poszthumanizmus felől értelmezze, továbbá a szerzői ágencia emberi és nem-emberi hálózatát egy hibrid egységként láttassa. Mindez a kritikai poszthumanizmus diskurzusán alapszik.³

Egyik legfontosabb állítása, hogy az emberi és nem-emberi között nincsen a humanista értékek szerint hierarchikus ontológiai különbség. Az ember saját emberi mivolta miatt nem kiemelkedő, mivel alapvetően egy emberi és nem-emberi hálózat az identitása. E két oldal nem szakítható el egymástól, így alapvetően az ember hibrid rendszerként írható le. A diskurzus alapvetően a testi, materiális létezését is hangsúlyozza ezáltal, nincs egy immateriális, karteziánus cogito, egy autonóm, racionális elme, amely a természetből kiemelkedne.⁴

A posztstrukturalista és anti-humanista gondolkodás előzte meg ezt az irányzatot, és olyan technológiai változások, mint a kibernetika, bio-, neuro- és nanotechnológiák, valamint az információs technológiák fejlődése vetett fel a 20. században számtalan identitásra és szubjektumra vonatkozó kérdést. Ezért a kritikai poszthumanizmus alapvetően egy eszköz az ember határainak újraszabására, esetleges feloldására.⁵ A nem-emberivel folyamatos relációban a hibriditás és átváltozás lehetőségét keresve értelmezhető a 21. század embere, aki a humántudományokat a differenciák reterritorializációján, szökésvonalak keresésén dolgozik saját társadalmának megváltoztatása érdekében.⁶

2 A témában egy kizárólag digitális költészetet érintő és azt bővebben tárgyaló tanulmány készülében van, fókuszban az ebben a tanulmányban is szereplő poszthermeneutikával és Nick Monfort *Taroko Gorge* című generatív költeményével.

3 A kritikai poszthumanizmus ezen a ponton röviden, a teljesség igénye nélkül kerül bemutatásra. A szerzői ágenciát érintő bekezdésekben a hang és írás medialitásának és az ember pozíciójának összefüggését e diskurzus konkrét állításaival támasztom majd alá.

4 Neil BADMINGTON, *Theorizing Posthumanism*, Cultural Critique 53 (2003), 10–27.

5 Stefan HERBRECHTER, *Posthumanism. A Critical Analysis*, London–New York, Bloomsbury, 2013, vii–viii.

6 HORVÁTH, LOVÁSZ, NEMES Z., i. m., 34.



Ugyanakkor a kritikai irányzat nem a meghaladást tartja célnak, módszertana nem az ezt lehetővé tevő szellemi hagyományokra épül, hanem a Lyotard-féle posztmodern felfogásból építkezik, miszerint a *poszt*- egy parazitikus viszonyt jelöl. Parazitikus abban az értelemben, hogy nem tagadja, nem meghaladja, hanem kibővíti, átírja az adott kritikai tárggyá tett szemléletet, jelen esetben a humanizmust. Az átírás az antropocentrikus nézőpont posztantropocentrikusra cserélését jelenti. Ennek alapja a már korábban említett materiális fókusz, amely kivonja az emberi szellem transzcendens jellegét az emberrel kapcsolatos identitásfelfogásból.⁷

A materialitáshoz a technológia és a természet fizikalitása is hozzátartozik. Számos szerző, köztük Rosi Braidotti és Donna Haraway is azt állapították meg, hogy a posztantropocentrikus gondolkodás az ember–természet–technológia hármasságának hálózatát boncolgatja. Ebben a hálózatban az ember nem jelent felsőbbrendű ágens, csupán egy intenzitás a sok közül, amelyhez a másik kettő szervesen hozzátartozik, legyen szó állatról, növényről vagy tárgyról. Az antropocén fogalmának megjelenése ehhez a tendenciához köthető, miszerint az ember és a természet kapcsolata a technológián keresztül olyan szoros a planetáris viszonyok közepette, hogy az emberiség ökológiai hatása már nem leválasztható az ökoszisztémáról. Az ember egyszerre kiborg a technológiai eszközei miatt, és egyszerre a természet szerves része. Mintha ezzel az is kijelenthető lenne, hogy az ember nem feltalálta a technológiát, hanem a természettel érintkezve ebbe az irányba formálta, és ugyanilyen relációba hatott vissza az emberre a természet.⁸

Medialitás és poszthumanizmus

A zene és az írás erőteljesen kötődnek bizonyos médiumokhoz. A hang mediális szemlélete nyitja meg az utat a poszthumán értelmezés felé, ugyanis feltárja annak komplexitását és különböző létmódú entitásokat összefogó természetét. Mickey Vallee példaként említi a zongorahúrok viselkedését: ha leütünk egy billentyűt, akkor egy hangmagasságnak megfelelő hangot hallunk, halljuk a rezonáló húrokat, ugyanakkor más rezgéseket viszont elmulasztunk érzékelni. Ezek lehetnek a felharmonikusok, amelyek szintén hozzátartoznak a hanghoz. A húr megrezegteti a levegőt, így lényegében nem a húr vibrációja a forrás, hanem az az által előidézett légtömeg vibrációja, amely a zongora anyagosságának közegében formálódik. Tehát a hang túlmutat az azt előidéző rendszeren, hatása kiterjedt térbeliséggel rendelkezik, amelyhez a hangszer tere is hozzátartozik; például egy koncertterem vagy egy folyosó különböző módokon veri vissza a hangot különböző esztétikai hatást nyújtva. A hang összekeveredik más entitásokkal. Hálózatot alkotnak emberi és nem-emberi testek, és ezekből a hálózatokból jön létre a hang, amelynek befogadása is egy ilyen hálózat eredménye. Itt gondolhatunk technológiai és biológiai entitásokra egyaránt, valamint azok hibrid rendszerére, például a hallókészülékre, mikrofonra, telefonra, felvevőkészülékekre,

7 Cary WOLFE, *What Is Posthumanism*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2010, 47–62.

8 Vö. Uo., xv–xvi.; Donna J. HARAWAY, *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*, Replika 51–52, 2005, 108.; Rosi BRAIDOTTI, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013, 66.





amelyek a természetesnek titulálható, szerves entitások által keltett hangot szervetlenné teszik technológiai mivoltuk által.⁹

Ez a megközelítés számos ponton kapcsolódhat Latour technológiafelfogásához. A hang egy olyan rendszert hoz létre, amelynek tényezői, például a kiindulópontja, végpontja nem határozható meg egy entitásként. A cselekvő-hálózat elmélet szerint minden cselekvő, legyen az emberi vagy nem-emberi, egy hatásoktól folyamatosan hemzsegő erőterbe érkezik meg. Nincs kezdő- és végpont, nincs olyan hatás és ágens, amely ne lenne más hatások és ágensek által érintett.¹⁰

Egy zenei eseményt leírhatunk olyan entitások hálózataként, mint például a zeneszerző, előadó, hallgató, hangszer, hangzó tér. Ezeknek az összekapcsolódása egy olyan rendszert hoz létre, amely egymástól elválaszthatatlanul működik, medialitásuk nem hierarchizálható, nem beszélhetünk arról, hogy a zeneszerző a zenemű megírásával annak alapjait fekteti le, ugyanis annak előadásával egy másfajta medialitás, másfajta esemény és jelenlét adódik a zeneműhöz. Ugyanakkor a teret sem választhatjuk le, hiszen a hang fizikalitásához egy anyagi realitás kell rezgő testekkel. Így a hang kontextusa egy mediális konglomerátumként fogható fel.¹¹ Ennek a megközelítésnek ismét van foganatja a poszthumanizmus diskurzusában is, ugyanis Latour a technológiai ágensek elrejtőző, multiplicitást mutató anyagiságát a beredőződés (vagy redő, ang. *fold*, fr. *pli* Deleuze–Guattari-tól kölcsönözve) fogalmán keresztül is leírja. Ahogy a technológiánál is, úgy a hangnál is az emberi szemlélő úgy gondolja, hogy azonosítani tudja a hatás eredetét és végpontját. Meg tudjuk mondani, mi adja ki a hangot, és mi az, ami felfogja, meghallja. Ugyanakkor, ahogy az korábban említésre került, ez az antropocentrikus nézőpont leegyszerűsítő magatartása lehet. Ezzel szemben az a hálózat, amely valójában élénk tárul, emberi és nem-emberi ágensek csoportosulása, és ennek a csoportosulásnak az egymásra ható ágenciája.¹²

Hogy ezt példázzam, a későbbiekben szóba kerül *live coding*-hoz fordulnék. A live coding (élő kódolás)¹³ egy elektronikus zenei alkotási forma, amikor is a zenemű egy program megírásával majd újrárásával kerül előadásra. Az előadáshoz hozzátartozik a kódírás vizualitása is; a zenész/programozó számítógépének a képernyőre vizuális kísérőelemként kivetítésre kerül az előadás során.¹⁴ Ha ezt a technikát a beredőződés felől kívánjuk elemezni a zongora mintájára, akkor máris a digitális technológia szövevényes hálózatával szembesülünk, így szemléltethető,

9 Vö. Mickey VALLEE, *Sound and Critical Posthumansim* = *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*, eds. Stefan HERBRECHTER, Ivan CALLUS, Manuela ROSSINI, Marija GRECH, Megan de BRUIN-MOLÉ, Christopher John MÜLLER, London, Palgrave Macmillan, 2022, 521–526.

10 Vö. Bruno LATOUR, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor–Network–Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 43–46.

11 VALLEE, i. m., 526.

12 Bruno LATOUR, *Morality and Technology. The End of the Means*, Theory Culture Society 19 (2002), 248–251.; ld. még: Gilles DELEUZE, *The Fold. Leibniz and the Baroque*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

13 Példaként megtekinthető Sam Aaron egy előadása itt: <https://www.youtube.com/watch?v=G1m0aX9Lpts>, videó címe: *Sam Aaron live coding an ambient electro set w/ Sonic Pi*.

14 Alan F. BLACKWELL, Emma COCKER, Geoff COX, Alex MCLEAN, Thor MAGNUSSON, *Live Coding. A User's Manual*, Cambridge–London, MIT Press, 2022, 2–3.



hogy miként válik egy posztantropocentrikus megközelítés szerint komplexszé egy adott entitás. Már csak a számítógépek, laptopok anyagságát megvizsgálva egy olyan teret és időt összesűrítő, beredőző materialitást kapunk, amely a nyers nemesfémek lelőhelyét, az azt kitermelő infrastruktúrát, emberi és nem-emberi ágenseket, a felhasználáshoz kellő technológia történelmét és számos további ágenciacsoporthoz tartozókat tartalmaz, amelyek hozzájárulnak a live coding előadások során történő hangkeltéshez.

A hangot érdekesebb Vallee szerint vibrációként felfogni, utalva ezzel is annak fizikalitására és materiális beágyazottságára. A vibráció a test és környezetének határait mossa el. Ez abból a poszthumán gondolatból fakad, hogy az olyan abszolútumok, mint az individuum, a szubjektum, a saját, zárt test, illegitim gondolat, mivel az ezek alapját képző bináris oppozíciók is illegitimek a 21. századi ember számára. A technológia–természet, szerves–szervetlen, ember–gép határok a technológiai fejlődés és a klímaváltozás hatására megkérdőjelezhetőek,¹⁵ így a hang humántudományos reterritorializációja erre az egymásrautaltságra hívhatja fel a figyelmünket. Mechanikai vibrációk hanghullámokat hoznak létre, amelyek fizikálisan rezgésbe hozzák a környezetükben lévő testeket, amelyek újabb hullámokat hoznak létre. Így a rezgő testek benne vannak a hangban, miközben maguk is hangot hoznak létre. A test maga is hang, és benne is van a hangban. Ez a parazitikus, szétszalazhatatlan viszony a poszthumanizmus által leírt ember és nem-emberi közötti kapcsolatokat jellemzi. A hang poszthumán megközelítését összefoglalva kijelenthető, hogy nincsenek hangok, minden hang egy hálózat, egy rendszer különböző kondícióinak eredménye. Hang nincs önmagában, a vibráción keresztül érzékeltethetjük, hogy a hang mindig egy sokaság, egy multiplicitás, amely egyetlen egy okozatból nem levezethető. Gondoljunk csak a zongora rezgő testeinek példájára. Ez a megközelítés alapvetően megmutatja a hang posztantropocentrikus megközelítésének módját, mindezt pedig felhasználhatjuk arra, hogy ebben a szemléletben írjunk le zenei eseményeket.¹⁶

Ez mutatható ki a szöveg és az írás kapcsolatában is. A hang kapcsolatba lép a térrel, a térben lévő entitásokkal, annak anyagságával, míg az írás a beszédet és az immateriálisnak tekintett emberi gondolatot teszi térbelivé.¹⁷ Így születik meg az írott médium, amelynek fizikalitása – ahogy a hangnál is – háttérbe húzódik az antropocentrikus befogadói attitűd, névlegesen a jelentéseket kereső értelmezések miatt. Ahogy a hangot beosztjuk egy skálán, hangközökre bontjuk, dallamokat, ritmust keresünk bennük, úgy a szöveget is grammatikai, szintaktikai, szemantikai tényezők mentén fogadjuk be, mivel információt kívánunk átadni vele, kinyerni belőle. Az az anyagság, amely mindezt közvetíti, elhanyagolható ebből a szempontból, háttérbe húzódik, úgynevezett távollét jellemzi annak ellenére, hogy az immateriálisnak gondolt jelentést lehetővé teszi a jelenlét fogalmával írható le. Ezzel szemben a jelentés az őt jellemző távollétből előtérbe kerül. A távollét és a jelenlét a materialitás és immaterialitás pólusai. A materialitásnak jelenléte van, fizikalitása, érzékekkel felfogható, és mindez befolyásolja és lehetővé teszi az immateriálisnak

15 Rosi BRAIDOTTI, *Posthuman Knowledge*, Cambridge, Polity Press, 2019, 10–25.

16 Vö. VALLEE, i. m., 530–534.

17 Friedrich KITTLER, *Lejegyzőrendszerek 1800/1900. Előszó*. PRAE 4 (2014), 19–26, 116–117.





mondható jelentést. A jelentés immateriális, ha a hermeneutika felől közelítünk, tehát ha azt mondjuk, hogy az elválasztható a médiumtól, és pusztán jelentésként értelmezhető. Ennek egy posztantropocentrikus megközelítése lehet a poszthermeneutikai felfogás, amely a jelentés jelenlétével is számol, amely további jelentéseket hordoz.¹⁸

Szerzői ágenciák, medialitás és poszthumanizmus – zenei fókusz

A hang poszthumán felfogásában az tükröződött, hogy a materialításra áttolódó fókusz fedi fel az emberi és nem-emberi hálózat létét, felhívva figyelmünket ezzel a poszthumanizmus által hangsúlyozott komplex és hibrid emberi identitásra. Ha ezt a felfogást követjük, akkor azok a műalkotások, amelyek saját, valamint a befogadójuk anyagi hálózatára felhívják a figyelmet, kapcsolódnak a poszthumanizmus posztantropocentrikus szubjektumfelfogásához. A jelenlét kihagyása az írás befogadása kapcsán egy antropocentrikus hagyomány vitalitását mutatja, így ennek a jelenlétnek, ezzel pedig a mediális viszonyoknak a hangsúlyozása az emberi–nem-emberi hálózatok kimutatására poszthumán tényezőként fogható fel. Az írott médiumok hasonló megközelítéséről azt is mondhatjuk, hogy a karteziánus cogito kritikái, miszerint a nem-emberi materialitás elhanyagolható az immateriális emberi gondolat miatt.¹⁹ Ugyanakkor az általam már említett live coding esetében – és ezt a generatív líra kapcsán is bemutatom majd – nyilvánvalóvá válik a beredőződés kapcsán feltárható emberi–nem-emberi anyagi hálózat. Látjuk a kódot, látjuk a képernyőt kivetítve, a fényforrást, a hangforrást, az azt szabályzó embert és kódot, így a működésbe belelátva esztétikai élménnyé válnak a médium különböző rétegei. Hans Ulrich Gumbrecht erről úgy nyilatkozik, hogy a műalkotás energetizált formában ölt alakot, a hermeneutikai (jelentés; immaterialitás) és nem-hermeneutikai (jelenlét; materialitás) oldal feszültsége közepette, mivel a nem-hermeneutikai nem húzódik háttérbe, hanem a jelentéshez társulva műalkotásként realizálódik.²⁰ A hangzó alkotások esetében a jelentést nehéz azonosítani az írással kapcsolatos poszthermeneutikai vélekedések mentén. Azt a párhuzamot azonban érdemes megfigyelnünk, hogy egy standardizált anyagságtól és mediális jelenléttől való eltávolodásról van szó az írásnál, így a hang médiumainál is ezt a jelenséget kell keressük a korábban már említett live coding példáját követve.

Egy ilyen eltérés lehet a TOPLAP (Temporary Organisation for the Promotion of Live Algorithm Programming²¹) manifesztójában megfogalmazott egyik pont is: „Az obskurantizmus veszélyes. Mutassátok meg a képernyőket.”²² Továbbá ehhez kapcsolódik a következő kijelentés

18 Vö. Dieter MERSCH, *Posthermeneutik*. Berlin, Akademie Verlag, 2010, 105–158.

19 Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, Bp., Ráció, 2010, 115.

20 *Uo.*, 53–54.

21 Szó szerinti fordításban: Ideiglenes Szervezet az Élő Algoritmikus Programozás Támogatására.

22 „Obscurantism is dangerous. Show us your screens.” – BLACKWELL, i. m., 22.



is: „Követeljük a hozzáférést az alkotó elméjéhez, a teljes emberi hangszerhez.”²³ Ez a gondolat alapvetően érzékeltetheti az emberi és a gépi alkotói ágens összetartozását. A követelés és a live coding hagyomány mögött állhat az emberi kontroll erősítése is, miszerint a közönség a képernyőt látva megértheti a létrejövő hangot. Ugyanakkor a kód esztétikai értékkel is bír, így ezen túlmutat ez a követelés. Az előadó a játék közben nem egyedül vesz részt a színpadkép alakításában, az ő jelenléte kiegészül a képernyőével, amelyen az alkotói ágencia egyik nem-emberi szereplője, a kódoláshoz használt szoftver is szerepel, ezzel felfedve a hang medialitását. Egy korábbi live coding manifesztó inspirálta a TOPLAP téziseit. A *slub* néven működő Adrian Ward és Alex McLean fogalmazták meg az első manifesztót *Generatív Manifesztó* címmel, amely számos olyan pontot tartalmaz, ahol tetten érhető implicit módon az ember és a gép intenzív kapcsolatának poszthumán gondolatisága: a 3. pontból: „Alkossunk és fedezzünk fel új hangzásvilágot sajátunk visszhangjaiból. (a művészet az embert tükrözi, a kód az emberi aktivitás tükré);”²⁴ – „a kód az emberi aktivitás tükré”; ez a mondatrész értelmezhető az ember és a technológia nem-instrumentalizált kapcsolata felől, amelyet Latour korábban már említett elmélete, valamint Mersch és Gumbrecht jelenlétről és médiumokról alkotott felfogása is tükröz azáltal, hogy felhívják a figyelmet az emberi felhasználás által kialakuló, háttérbehúzó jelenlétükre. A 4. pont: „Nyitott folyamat, nyitott elme – nincs mit rejtegetnünk (a kód egyértelmű, sosem fedheti homály. Arra törekszünk, hogy megszüntessük a művészetek homályosságát.”²⁵ – a médiumok háttérbe húzódásával szembe megy ez a kijelentés. Egyrészt a médium is az esztétikai élmény része lesz, másrészt átláthatóvá válik a befogadó számára a médium működése, anyagsága.

Ugyanakkor pár ellentmondás is van, amely inkább egy művészi alkotói attitűdöt mutat, valamint az ehhez tartozó individualitást a technika instrumentális felfogásán keresztül: „A szoftver irányítja a kimenetet, mi irányítjuk a szoftvert.”²⁶ Ezt azonban a manifesztó jellegéből fakadóan inkább egy kivételes nyelvi gesztusként kell kezelni, hiszen a következőkhöz hasonló leírások nyomatékosítják inkább a live coding lényegét: „A live coding nem az eszközökről szól. Az algoritmusok gondolatok. A láncfűrész eszköz. Épp ezért kevésbé észrevehetőek az algoritmusok, mint a láncfűrészek.”²⁷ – az algoritmus gondolatként való felfogása összekapcsolja az embert és a technikát, miszerint a technológia az ember számára modalitásként adott, és azon keresztül érti meg saját világát. Emellett a technológia és az ember fejlődése egy koevolúció, amelyben

23 „We demand: Give us acces tot he performer’s mind, to the whole human instrument.” – *Uo.*

24 „Construct and explore new sonic environments with echoes from our own. (art reflects human narrative, code reflects human activity);” – *Uo.*

25 „Open process, open minds—we have nothing to hide (code is unambiguous, it can never hide behind obscurity. We seek to abolish obscurity in the arts);” – *Uo.*, 17.

26 „Software dictates output, we dictate software.” – *Uo.*

27 „Live coding is not about tools. Algorithms are thoughts. Chainsaws are tools. That’s why algorithms are sometimes harder to notice than chainsaws.” – *Uo.*, 22.





egyik ágens sem birtokosa a másiknak, a technológia nem szolgál, az ember nem mester, hanem kísérleti szituációk sokaságában közös szereplők.²⁸

Latour *delegáció* fogalmával tárgyalhatjuk tovább az algoritmusok és a gondolatok kapcsolatát. Ennek posztthumán tétje, hogy a zenemű szervezésének több szintjével az ember szerzői autonómiája megosztásra kerül. Az algoritmusokkal az emberi szerző döntésektől fosztja meg magát, a zenemű szervezésének mikroszintje helyett a makroszintet irányítja, míg a szoftver átveheti a konkrét hangerőkről, hangszínekről, hangerőkről szóló döntéseket. Ezáltal az ember delegálja a zenéhez kapcsolódó gyakorlatokat a gép számára;²⁹ cselekvésátvitel történik, amelyhez azonban hozzátartozik a *transzláció*. Olyan hibrid rendszerek jönnek így létre, amelyekben az emberi cselekvést a technológia átveszi – gondoljunk például a fotocellás ajtókra, amelyeknél egy érzékelő nyitja és zárja az ajtót egy emberi ajtónálló helyett –, és ezzel az átvétellel hozzáad és el is vesz az adott cselekvésből. A fotocellás ajtó például nem nyílik ki teljes pontossággal akkor, ha egy sprinter próbál átfutni az ajtón, mivel programozva van arra, hogy milyen sebességgel nyíljon, és milyen távolságból érzékelje az embert. Míg egy emberi ágens fel tudná mérni a helyzetet, ha gyorsan közelednek felé, és akkor ő maga is úgy reagál, hogy az áthaladónak megfelelő legyen, ne pedig nekifusson az ajtónak. A transzlációról így az mondható el, hogy hibrid rendszereket hoz létre, amelyek az emberi és nem-emberi cselekvő agenciájából tevődik össze, és a cselekvő befolyását megosztja, a cselekvés eredetét elbizonytalanítja. Mindkét rendszerben résztvevő fél hat a másikra, az emberi cselekvés átalakul, és a technológia pedig emberibbnek tűnik azáltal, hogy dinamikusán részt vesz az ember életében.³⁰

Az elektromos hangszerek megszületése a vákuumcső feltalálásához köthető, mivel általa már komplex hullámformák is létrehozhatóak lettek, így nemcsak hangmagasságok, hanem hangszínek variálására is képesek lehettek az eszközök. Így, ha kategorizálni akarjuk a hangszereket a hangzó test és a mozgó részek alapján, kordofon, aerofon, membranofon, idiofon stb., akkor azt kell mondjuk, hogy az elektromos hangszerek az elektronok mozgásával generálnak hangot. Ezek lesznek az elektrofon hangszerek. Ugyan nem minden elektromos hangszer algoritmikus, de már ezeknél láthatjuk, hogy hogyan delegálódik a technológiai ágens számára az emberi testhez (tüdőhöz, kezekhez, szájhoz) köthető cselekvés: kapcsolók, gombok megnyomása, potméterek tekerése veszi át a fújás, pengetés, ütés cselekvését, és a hang olyan paraméterei is szabályozhatóak, mint a hosszúság, erősség, gyakoriság stb.; ezek pedig tovább fokozzák a zene emberiként való érzékelését, legalábbis kielégítheti azokat az elvárásainkat, amelyeket a korábbi zenei hagyomány támasztott.³¹

28 Vö. LATOUR, *Morality and Technology*, 248–249.

29 Bruno LATOUR, Emberek és nem emberek összekeverése = *Hibrid gondolkodás*, szerk. KELEMEN Pál, KERESZTES Balázs, KUN János Róbert, Bp., Kijárat, 2021, 24–32.

30 Vö. LATOUR, *Reassembling the Social*, 43–46.

31 Vö. Benedikt BRILMAYER, Sound Visions and Visible Sounds: Electronic Musical Instruments and Their Power to Change = *The New Age of Electronic Dance Music and Club Culture*, eds. Anita JÓRI, Martin LÜCKE, Leverkusen, Springer, 2020, 105–109.



Ha nem az alkotó felől közelítünk, akkor azt mondhatjuk, hogy ezek az eszközök az emberre hatva a zenealkotásban autonómiával rendelkeznek. Az elektronikus hangszerek új utakat nyitottak meg a hanggenerálás és befolyásolás terén. A hangszer egyfajta interfésszé alakult át bizonyos esetekben, az elektromos jelek irányításának minél explicitebb módjai (gondoljunk például a moduláris szintetizátorok patchelésére) pedig felhívják a felhasználó figyelmét a technológiai ágens folyamatos jelenlétére. Új utakat nyitott meg a zenei esztétika felfedezésére, és ha a poszthumanizmus nem-instrumentalizáló technológiafelfogása felől tekintünk rá, akkor az ember zenéről alkotott képét, magát a zenekészítés és -hallgatás élményét is átalakította.³²

Ezt a poszthumanizmus felől a *feedback loop* (visszacsatolási hurok) fogalmával is magyarázhatjuk, ha a zenét és a zenei élményt információk befogadásaként értelmezzük. A visszacsatolási hurok a szerves és szervetlen entitások közötti információáramlást írja le, miszerint egyik és másik nem zárt rendszerek, hanem olyan nyitottsággal rendelkeznek, amelyet már a hibridizáció fogalmával írhatunk le. Az anyag állandó változásban van az információk áramlása közepette, így a zenei élmény is az elektronikus eszközök delegációs és transzlációs folyamatain keresztül megváltoztatják az embert alkotóként és befogadóként egyaránt.³³

Az algoritmikus zenei élmény információi egy előre megkomponált művel ellentétben gyakran véletlenszerűséggel egészülnek ki. Ahogy már a korábbi állításokból is kitűnik, a zenei információ feletti emberi autoritás lecsökkentéseként értelmezhető ez poszthumán kontextusban. Ahogy a poszthumanizmus történetiségéhez hozzátartozik az információstechnológiák fejlődése, úgy a generatív zenéhez is. A számítógépes programozás megjelenésével a zeneművek programozása is megkezdődik, így kompozíciós célokra kerül felhasználásra az informatikában rejlő megannyi lehetőség. Az algoritmikusság és a generativitás a zeneszerzői befolyás elvesztésével akár spirituális élményhez is vezethet, mintha a programozó/zeneszerző egy élő organizmust hozna létre, amelynek a munkáját csak hallgatnia kell. A zene forrása így mintha a gépi ágensre lenne vonatkoztatható. Ami pedig még inkább túlmutathat az emberen, az a létrehozható zeneművek mennyisége. A gép egy algoritmus alapján akárhány zeneművet képes létrehozni, míg egy előadót vagy egy zenekart csak addig vagyunk képesek hallgatni, és ők addig képesek játszani, amíg az emberi, szerves fizikalitásuk engedi azt.³⁴

A generativitás és az algoritmikus zenealkotás legfontosabb céljai pont a delegációból, transzlációból, az emberinek vélt zenei működések géppel való megosztásán alapulnak, amely nem a véletlenszerűségből fakad, hanem az ember által lehetségesnek vélt zene gépi segítségével történő átformálásáról, a kreativitás expanziójáról, az ihlet géppel való előidézéséről: „Ebben az esetben nem a meghatározhatatlanság a központi jelentőségű, hanem hogy a végtermék több, mint amit

32 Vö. Uo., 113–114.

33 Vö. N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago–London, University of Chicago Press, 1999, 2–8.

34 Vö. Curtis ROADS, *Composing Electronic Music. A New Aesthetic*, Oxford, Oxford UP, 2015, 325–328.; *Generative Algorithms for Making Music*: McCormak és mtsai = Roger T. DEAN, *Oxford Handbook for Computer Music*, Oxford–New York, Oxford University Press, 2011, 355.





az instrukciók leírnak. Egyfajta felerősítés történik [...], mivel a folyamatok olyan eredményekhez vezetnek, amelyek túlmutatnak az alkotó előírásain.”³⁵ – ennek a többletnek a keresése az elektronikus zenei lehetőségeknek a célja, legyen az algoritmikus, generatív vagy ember által irányított hangszeres játék. Ugyanakkor a generativitás és az algoritmikusság mutatja a zenében annak a jelenlétnek a maximum fokát, amelyben az emberi autoritás és a szerzői ágencia megosztása megtörténik. A gép előrelép, és az alkotó maga is befogadóvá válik saját munkájának kontextusában.³⁶

Az algoritmikus zeneszerzés egy szabály felállítását jelenti, amely a zeneszerző döntéseit delegálja a gép számára. Laurie Spiegel egyfajta transzhumanista ideával áll a helyzethez, miszerint halála után is az e fajta algoritmusok az általa megírt szabályok alapján további kompozíciókat generálhatnának, így az ő zenei identitása ezen keresztül maradhatna fenn.³⁷ A szabályállításon túl az algoritmikus zenének az esszenciája az automatizáció. Az emberi gesztusok energiájától függetlenül futó folyamat az, amely a zenét jelenti. Az ilyen eszközök építése egészen a középkorig nyúlik vissza. Ilyenek például a hidraulikával meghajtott fúvósok vagy lyukkártyás mechanikával rendelkező zenedobozok. Az ilyen gépek építésénél a zenével összefügg a hangszerek építése, egy technológiával foglalkozó mesterség, amely a zenész számára nem feltétlenül adott. A zene játéka az algoritmikus zenében a hangszer technológiai fejlesztésével is összhangba kerül, nem választható el a kettő egymástól úgy, mint a zenész és a hangszer esetében.³⁸

A zeneszerzésre megalkotott gépekkel egy szimbiotikus kapcsolat jöhet létre gép és zeneszerző között, mivel a gép és a zeneszerző is a kompozíciót alakító döntéseket hoz, és mindkettő bizonyos szintű autonómiával rendelkezik, amelyet megoszt a posztantropocentrikus felfogás szerint. Ehhez hozzátartozik az improvizáció. Az improvizáció egy kizárólagosan emberinek gondolt cselekvés, azonban az embert a szociális konstruktivizmustól kezdve a pszichológián át a biológiáig számos diskurzus demisztifikálta individualitását és autonómiáját tekintve. Az embert posztantropocentrikus perspektívából szemlélve egy rendszer részeként foghatjuk fel, amely ennek a rendszernek a hatásait alakítja át és adja ki magából, így lényegében az improvizáció maga is értelmezhető egy kontextusfüggő, nem-autonóm cselekvésként. Az ember így közelelhető a géphez, míg a gép az emberhez. Ezen túl George E. Lewis szerint a gépi improvizációt vizsgálva rájöhettünk arra, hogy miként alakul ki a zeneiségből jelentés, hogyan alakul egyfajta

35 Jon McCORMACK, Alice ELDRIDGE, Alan DORIN, Peter McILWAIN, *Generative Algorithms for Making Music. Emergence, Evolution, and Ecosystems = Oxford Handbook for Computer Music*, 357.

36 Erre egy konkrét példa lehet Brian Eno alkotói praxisa. A *Reflection* című munkájáról a BBC egy félórás anyagában beszél az alkotó. A 12. perctől számol be arról, hogy a zenemű szabályainak megalkotása után hosszú ideig csak hallgatja azt, majd ha valami nem megfelelő számára, akkor alakít a szabályokon. Így lényegében az alkotás egy szakaszában hosszú ideig a gép munkájának a hallgatása kulcsfontosságú, csak kisebb részben jelenti a konkrét szabályozás az alkotást. Ez az anyag a YouTube-on elérhető *Brian Eno: Behind The Reflection – BBC Click* címmel. <https://www.youtube.com/watch?v=cv7epY75Wa0&t=344s>

37 Laurie SPIEGEL, *Thoughts on Composing with Algorithms = The Oxford Handbook of Algorithmic Music*, eds. Roger T. DEAN, Alex McLEAN, Oxford–New York, Oxford University Press, 2018, 122.

38 Nick COLLINS, *Origins of Algorithmic Thinking in Music = The Oxford Handbook of Algorithmic Music*, 86–87.





zenei kommunikáció. Az improvizáció más és más nézőpontokkal való összetalálkozást is jelent. Ehhez a véleményhez hozzátartozik az is, ahogy Lucy Suchman elgondolja az ember–gép kapcsolatot. Szerinte diszkurzívan és materiálisan van elrendelve az ember–gép különbsége, nem pedig természetszerűleg. Ebből pedig az következik, hogy a gépi improvizáció nem a zenei alkotás élményének szimulációja, hanem maga a zene megalkotása, önmagában a zenélés folyamata. Tekinthetünk rá mesterségesként, ugyanakkor egy olyan jelenléte produkál a zenei esztétikával, amelyet élőnek nevezhetünk. Mindezt Lewis az identitás radikális fluiditásának nevezi, ezzel ismét egy olyan tényezőt említ, amely a poszthumanizmus diskurzusának is sarokköve.³⁹

Az irodalmi tematika bevezetésére (valamint kitekintésként) a live coding, és ezáltal a programozási nyelvek, algoritmusok nyelvi jellegét is említeni kell. A nyugati klasszikus zene alapvetően nyomtatott és írott jellegű. Egységes lejegyzésen keresztül marad fenn. Míg az afrikai kultúrák nem élnek ilyen gyakorlattal, e kultúrák zenéje szájhagyomány útján, zenésről zenészre, mesterről tanítványra hagyományozódik. A live coding a maga temporalitása miatt e két világ között helyezkedik el. A zenész ugyanis az élő kódot leggyakrabban nulláról kezdi el írni, és ahogy a beszéd, temporalitásában bontakozik ki a mű. Ezek efemer jellegűek, törlésre kerülnek, a művek, performanszok része a pillanatnyiség, az üres lappal való indulás, és a szöveg írott és hangzó médium közötti textualitása. Értem ezalatt azt, hogy a beszéd pillanatnyiségét nem tudja ugyan megragadni, de az írott, nyomtatott médiumok vagy a nagy becsben őrzött, fix programkódok temporalitásával sem rendelkeznek. A művészeti értéke ennek abban rejlik, hogy nem maga a lejegyzés, nem a kód a művészet, hanem a kód írása. A notáció csupán a megszólaltatáshoz kell, annak fixáltsága egy mediális akadály, amelyet a live coding leküzd. Ami még a beszédhez közeli az élő kódolást, az a mechanikus készségek, képességek aktív jelenléte: a gyors és folyamatos írás, törlés, másolás, beillesztés billentyűkombinációk ismeretét igényli, továbbá a billentyűzet használatához kellő kezűgyességet. Mindez azt jelenti, hogy a szóképzés és írás motorikus képességeihez a billentyűzethasználat is idomul, valamint tovább is formálja. Emellett a kód nem leíró jellegű, hanem előíró. Parancs, amelyből a számítógép hangot generál. A kódnyelv nem az emberi felhasználónak szól végső soron, hanem a számítógépnek. A technológiai ágenssel való közös munkát könnyítik meg a jelentést hordozó nyelvi betétek, például hangszerek nevei.⁴⁰

Zárlat – generatív líra

A generatív lírában a szerzői ágencia megosztása éppúgy történik, ahogy a generatív zeneszerzés kapcsán. Nick Monfort *Taroko Gorge*⁴¹ című digitális költeménye oly módon működik, ahogy Brian Eno *Reflection* című darabja. Minden megismételt lejátszáskor az algoritmus más és más

39 George E. LEWIS, Why Do We Want Our Computers to Improvise? = *The Oxford Handbook of Algorithmic Music*, 143–146.

40 BLACKWELL, i. m., 141–142.

41 Nick MONFORT, *Taroko Gorge*, 2009.01.08. https://nickm.com/taroko_gorge/ (hozzáférés: 2024.08.05.)





művet állít elő, amelyek ugyan végesek – legalábbis Monfort szövegének esetében mindenképp – de ilyen mennyiségű zeneműnek vagy versnek a befogadása ember számára nem lehetséges.

Az irodalomban azonban a szerzőhöz kapcsolódó hagyományok sokkal erősebbek, valamint az írás és nyomtatás medialitásának társadalmi beágyazottsága a hermeneutikán keresztül háttérbe utalja a médium jelenlétét, ahogy ez már Gumbrecht és Mersch kapcsán korábban említésre került. A digitális költemény, ahogy az elektronikus zene is, a gépi asszisztencia segítségével más utakat keres az adott műfaj esztétikájának képviselőjére. Monfort művét e tanulmányban kizárólag formai oldaláról elemzem a továbbiakban, leginkább azokra a jegyekre fókuszálva, amelyek a generatív zenét jellemzik. A vers egy Taroko-szurdokban történő sétát ír le, megjelennek különböző tájelemek és az azokhoz kapcsolódó cselekvések, történések, mintha a szemlélő éppen egy ösvényen sétálna, és közben befogadná a tájat.

Monfort költeményének kódja – amelyet Pythonban írtak, majd webre JavaScripten keresztül alkalmaztak – tartalmazza ehhez az adott szókészletet, és a szóösszetételekhez, mondatokhoz köthető szintaktikai, grammatikai szabályokat is.⁴² Ezeket a weboldal megnyitása után, a szoftver futása közben állítja össze a gép, amely ebből a szempontból szerzője a szövegnek. A live codinghoz hasonló szemléletben, Monfort itt a program szerzője, a szöveg szerzője pedig a gépi hatások hozzáadása után válik, cselekvése delegációk sorozata. A szövegekhez kapcsolódó emberi döntést, melyik szó hova kerüljön, melyik versszak mely szavakat tartalmazza, hány soros legyen stb., azt maga a gép hozza létre a megírt kód alapján. Ez alapján elmondható, hogy algoritmikus és generatív is a mű.

Ez az aktív jelenlét jobban észlelhető, mint a nyomtatott médiumok statikus jelenléte, mivel a médium időbelisége szabályozza a látást és az olvasást. A könyvben a betűk mindig láthatóak maradnak, így bármennyi időnk van elolvasni őket, míg Monfort digitális költeménye esetleges a konkrét verssorait illetően. Generatív természetének köszönhetően a mű nem statikus, egyszerre 17 verssort jelenít meg, és ahogy a szöveg eléri az alsó margót, a sorok felfelé mozdulnak, eltüntetve a legfelső sorokat. A szöveggenerálás üteme az olvasás ritmusát is meghatározza, és az időbeli véletlenszerűség mellett térbeli változás is tapasztalható, mivel az írás térbelivé válik a recitálhatóság jegyében. Ez a folyamat idővel a szöveg teljes megújulásához vezet, lehetővé téve, hogy valós időben kövessük a vers alakulását. Részlet a szövegből:

*Stone ranges the rocks.
Heights sweep the vein.*

progress through the encompassing arched clear —

*Shape sweeps the flow.
Heights dwell.*

42 Nick MONFORT, XS, S, M, L. *Creative Text Generators of Different Scales*, Cambridge, The Trope Tank Massachusetts Institute of Technology, 2012, 8–9.



*The crags hold.
Mist roams the shapes.*

enter the straight objective —⁴³

Monfort alkotása végtelen és mulandó is egyben, és még tisztázatlan, hogy maga az alkotás a generált szöveg vagy a szöveggenerátor. Papp Tibor *Disztichon Alfa* című munkájában ír saját szöveggenerátorának mibenlétéről, kiemelve, hogy a művek tartója három különböző természetű anyagi minőség lehet: a papír, a mágneses tárolón lévő anyagi valóság, és a számítógép élő memóriájába betáplált és működő program.⁴⁴ A nyelv és a digitalitás kapcsolatának maximalizálása a vizualitás térbeli és időbeli aspektusait érinti. A médium időbelisége irányítja az olvasás folyamatát, ami Monfort digitális költeményének egyik kulcseleme.

A könyv és a nyomtatás kultúrájának köszönhetően a médium háttérbe húzódása nagyobb mértékű, mint a digitális médiumok esetében. Az adathordozók és a számítástechnika felhasználói hálózata is előidézi az egyes alkotóelemek láthatatlanságát. Monfort weben megtalálható alkotását nem tudjuk anyagi formájában lokalizálni, mint egy könyvet. A *Taroko Gorge* című költemény egy szerveren létezik, adatként gépek sokrétű hálózatának közvetítésében, így egy átfogóbb térbeli és időbeli hálózatot redőz magába. Ezért kérdéses, hogy maga az alkotás a képernyőn megjelenő szöveg, a megírt program vagy a generálható lehetőségek összessége-e.⁴⁵

Papp továbbá ahhoz hasonlóan fogalmaz, ahogy a generatív zenei alkotásról számos más szerző is vélekedik:

Szerencsés esetben a nyelvi anyag és a program együtt születik, egymásba fonódva, egymást serkentve áll össze művé. A programozással kreált mű az alkotás folyamán létrehozott programnak egyetlen megvalósulási lehetősége. A program futtatása (működtetése) életet ad az adott műnek, de más művet nem tud életre kelteni, azaz más mű futtatására – és egyáltalán, semmi másra – nem alkalmas. Mű és program elválaszthatatlanok. Program nélkül nincs mű, de mű nélkül a program sem létezik.⁴⁶

– tehát az a poszthumanista gondolat, hogy az emberi és a technológiai ágens egy rendszerben ontológiai különbségek nélkül léteznek, a generatív líra szerzősége kapcsán is igaznak bizonyul. A mű egy program és egy output a program által generálva. Viszont akkor a szerző az emberi programozó és az algoritmust „eljárás” program is. Mivel jelenlétről és materialitásról van szó,

43 Szó szerinti fordításban: „Kő esik sziklák közé. / Magaslatok elsodorják az eret. // haladás keresztül az átfogó íves tiszta — // Formák elsodorják a folyamatot. / Magaslatok időznek. / A sziklaormok tartanak. / Kód járja a formákat. // belépni az egyenes objektív —”

44 PAPP Tibor, *Disztichon Alfa. Első magyar versgenerátor*, Párizs–Bécs–Bp., Magyar Műhely, 1994, 36–37.

45 Vö. Uo.

46 Uo., 31.





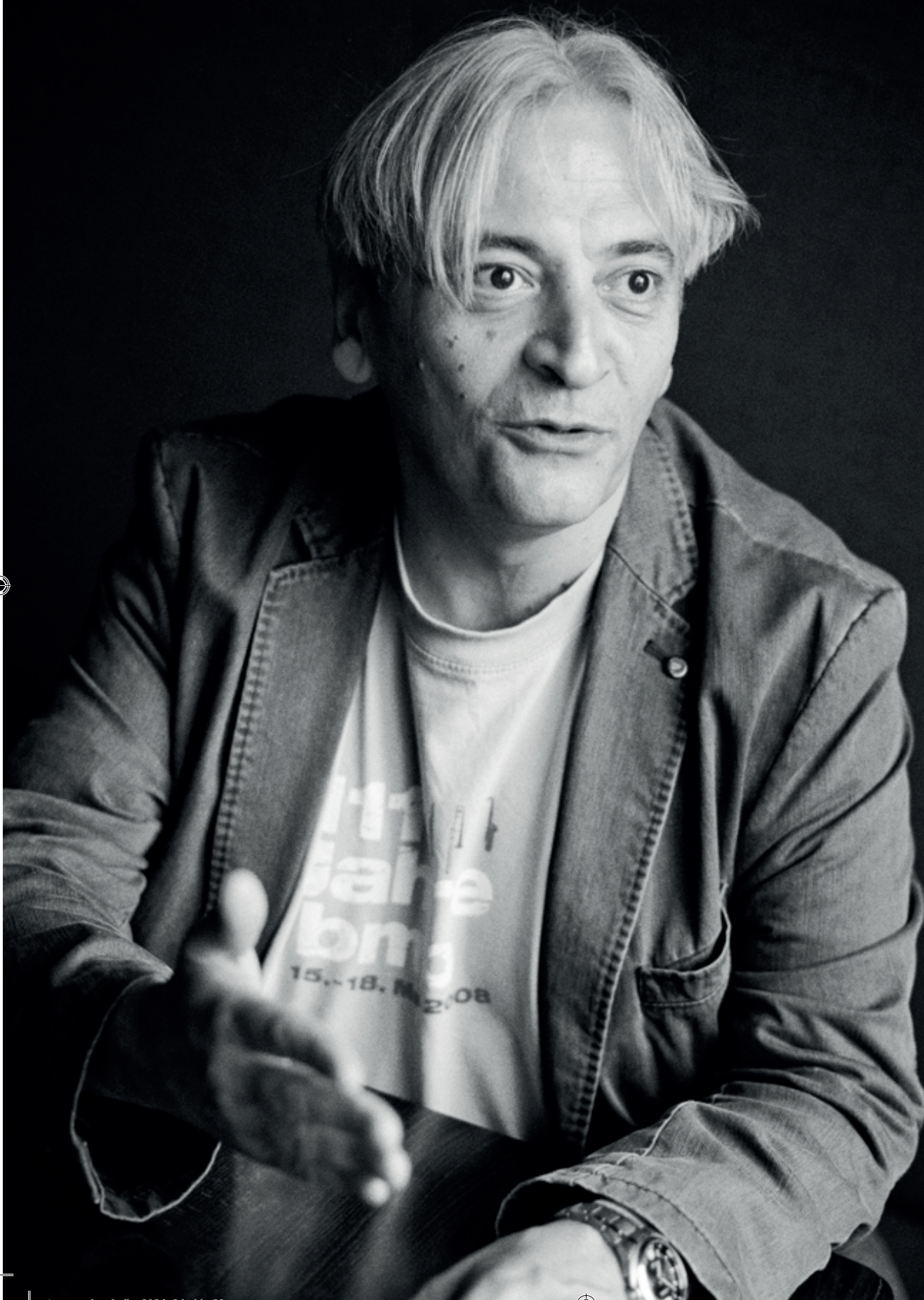
a technológia nem pusztán rejtett, mediális szerepben jelenik meg, hanem aktív alkotóként vesz részt a műben. A digitalitás révén a technológia új alkotói dimenziót képvisel, amely hibridizálja a szerzői ágenciát. A szerző a művet a kód megírásával hozza létre, amely aztán felhasználói beavatkozás révén képes művek sorozatát generálni. Ebben az értelemben a programozó vagy költő nem csupán szöveget, hanem egy programot ír, amely maga is alkot. Fontos megjegyezni, hogy a program önmagában nem tekinthető műalkotásnak; csak akkor válik azzá, ha fut.

Nick Monfort alkotása arra hívja fel a figyelmünket, hogy a nyelv technikaként is értelmezhető, ez az értelmezés pedig a poszthumanizmus diskurzusa felől is produktív hatással bír. A nyelv technológiájának és a technológia nyelvének ágenciája egy olyan komplex hálózatot jelent, amelyben az emberi és a nem-emberi kölcsönösen alakítja egymást, ebben a kölcsönösségben az ember nem uralja a technológiát, hanem együtt él vele, így az a nyelvet, nyelvhasználatot is a maga technicitásával ruházza fel.⁴⁷

A generatív líra a nyelv egymástól nagyon különböző rétegeit tölti meg esztétikai értékkel, ugyanis a vers a kóddal kiegészülve egy olyan immerzív nyelvi környezet hoz létre, amelyben az ember és az írás technológiája együttesen lép fel szerzőként, amely a megszokott szerzőség ágenciától, a kizárólag emberi autoritástól eltér, implikálva ezzel egy posztantropocentrikus nézőpontot. Ehhez a nézőponthoz hozzátartozik a nyelvi infrastruktúrának a materialitása is, amely a digitalitáson keresztül a személyi számítógép, a világháló, a szöveget fenntartó szoftver, a kódot létrehozó szoftver, és természetesen az emberi ágens anyagiságát is bevonja az értelmezésbe, ezáltal alkalmassá téve a poszthumán olvasatok számára. Ez az olvasat pedig egyértelműen afelé mutat, hogy az ember–gép intermediációjából születő vers poszthumán szerzőséggel rendelkezik. Ennek az analógiája mentén a generatív és algoritmikus zeneműveket is tekinthetjük poszthumán alkotásoknak.

47 Friedrich KITTLER, *A szimbolikus világa – a gép világa*, PRAE 4 (2014), 19–26; 104–118.







PRO DOMO II. SZÉKELYKERESZTÚR, MAROSVÁSÁRHELY

Mészáros Márton interjúja Kovács András Ferenc¹

Széekelykeresztúrra, ha jól emlékszem, általános iskolai tanárnak helyeztek ki.

Igen, hat évet éltem ott, de abból három évet a Gagy mentén, Szentábrahámon, két évet pedig a Nyikó mentén, Siménfalván tanítottam általános iskolákban. Ingázgattam naponta. Odakerültem az első feleségemmel, bent tanított Székelykeresztúron, én pedig Szentábrahámon tanítottam; az öt évből, hat évből három évet, végső soron, kettő évet Siménfalván, és amikor bekerültem '89 őszén végre a széekelykeresztúri [iskolába] – akkor ipari líceumnak hívták, de az az unitárius kollégium volt –, amikor bekerültem, azután már én januártól elszerződtem, azért, mert jött a fordulat, a forradalom. És akkor több helyre hívtak el, de végül is a *Látót* és Marosvásárhelyt választottam, éppenséggel a Markóhoz és Gálfalvi Györgyhöz való kötődésem miatt. Markó Bélát '77-től ismerem körülbelül, nem a gyerekkorom, hanem az ifjúkorom óta.

És jó volt Keresztúr is. Hosszabban, végleg '91-ben jöttem el, ingáztam Vásárhelyre egy ideig. Mert számomra ez a harmadik ilyen város, nagyon tetsző kisváros volt. Azt hiszem, hogy beilleszkedni mindig tudtam, tehát jól sikerült az is, és jól éreztem magam Keresztúr melletti tanárként, ez amolyan plusz egyetem volt. Nem voltam elkeseredve. Ami érdekes, hogy mit csináltam Keresztúron. Nagyon rendesen dolgoztam. Nagyon rendetlenül közöltek annak idején, de azért megjelent '83-ban az első kötetem, abból egy kicsi cirkusz lett, feljelentettek, '88-ban nehezen a második: ezek mind a szerkesztőt, Egyed Pétert és [a kiadót,] a *Kriterion*t, Domokos Gézát dicsérik, hogy meg tudták csinálni. A második, '88-as kötetemet is feljelentették – különben Marosvásárhelyről.

Tudod, hogy ki volt, aki feljelentett?

1 Az interjú 2021-ben készült, első részletét a *Tempevölgyben* közöltük. Jelen interjúrészletet Kovács András Ferenc tartalmilag jóváhagyta, a tőle megszokott aprólékos stilisztikai módosításokat, kiegészítéseket azonban már nem tudta elvégezni. A szöveg ezért az általa elmondottak pontos átírata, amelyből csak az előszóra jellemző töltelékszavakat töröltem, illetve javítottam, valamint egy-két helyen az érthetőség kedvéért egy-egy szót betoldottam. [Mészáros Márton]



Persze. Többen is voltak. Két rommagyar, fősenki pártkutya. Galádkodó elvtársi seggnyaloncok, központi és cenzoriális és irodalmi és kultúrpolitológusi szagértők, politbűrói fülbesúgdosók, hősködő önkénytesek, közösmert főrohadékok, a román nemzeti szocialista rezsim szittyadék pártcselédei. De mi nem biztosítunk most az egyszer teret máris feledhető nevőknek, ha nem kell. Javarészt ők voltak azok is, akik a bukaresti Központi Bizottság Sajtóosztályán időközben még a külön-külön megjelent, magyarországi lapközléseimet is feljelentették.

Milyen indokkal?

Hogy voltam én egyáltalán, és hogyan is lehettem olyan könnyelmű és meggondolatlan, annyira szemtelen, hiszékeny, önhitt, hogy Magyarországon is közöltem már holmi botrányos verseket, holott még csak kezdő poéta volnék. Persze, ez nem önfényezés, se nem külön, kiválasztott dicsőség, mert a diktatúrában, a belső cenzúrában, akkoriban szokványos módszerként ez működött, mivel sokunkra, s néhányunkra is rászóltak, nekem pedig főképp megüzengették, hogy ilyen nincs, hogy kétes, pláne pártideológiailag is problémás, zavaros, kihívó versek jelenhetnek meg külhoni, pláne magyar szépirodalmi folyóiratokban. Gondolom, ez a kezdetekben csak pár lapra vonatkozott, mondjuk, az *Alföldre*, oda még Márkus Béla apáméktól, Szatmárról hordta a verseimet, vagy a *Tiszatájra*, hová még rég, a kezdetektől is, a drága jó Ilia Mihály kérte, de már örökös barátunk, a szegedi Borvendég Béla, a műépítész, vitte el őket. Később a közlés egyre több lett. A *Kortársra* [is vonatkozhatott], oda Zalán Tibor vitte el a verseimet, a *Nappali Házra*: a legelső *Nappali Házban* is benne voltam, később is, vagy a *Harmadkorra*. Tehát nekem ezt mínuszba írták. És az az igazság – így elmesélve – hogy '88-ban jelent meg a második kötetem, a feljelentés '89-re futott be, úgyhogy '89 október–novemberében még szegény Domokos Gézát és Egyed Pétert zaklatták a feljelentés miatt, még erről kellett dokumentumokat írniuk, hogy mit hol közöltem, az *Új Grammatikák* hol jelent meg, sőt, ami súlyosabb volt, fegyelmi elé állították a könyv egyik cenzorát is, aki egy nagy könyvtárgyűjtő volt (valamivel rendesebb volt a többiekénél), és nem egyszerűen lecseszték, hanem ki is rakták. Ezek súlyos dolgok voltak azért. Tehát a második kötettel robbantottam. Az elsővel is, csak mindig feljelentették. Külön-külön [a verseket is], például azt a verset, ami megjelent az *Utunkban* először: *Fohászkodás Professzor Tzimbalomhoz*. Mert ezek fúrták egymást, az *Igaz Szó* meg az *Utunk*. Úgyhogy külön-külön, versenként [jelentették föl] az *Új Grammatikákat*, a *Senkiföldrajzot*, és megkérdezték, hogy hogy merek ilyen én csinálni. Egy ember kérdezte meg: azt mondtam, hogy nem hittem, hogy [nekik] ilyesmi kell. Hát én verseket írok, mivel itt nem nagyon közölnek – közöltek úgy évente egyszer. Erős volt a cenzúra. De így legalább már hozzá vagyok szokva.

Kifejezetten ideológiai vagy esztétikai szempontból kritizáltak?

Esztétikai? Ugyan már! Ideológiai szempontból. De méltán érezték így. Tulajdonképpen nem voltak rossz olvasók. Meg kell nézni a *Tűzföld havában*, de még a *Tengerész Henrikben* is megjelent verseket. Nem voltak ők rossz olvasók. De hát azért át-átcsúszott ilyesmi. A végén már nem





lehetett... a hatalom hiába akar figyelni és elnyomni, mert nem lehetett igazán. Tehát nem kellett mindig minden pontban átmenni szamizdatba. Ez nem volt. A szamizdathoz viszont kemény volt a rendszer: itt egy kemény diktatúra volt. Régen. Most másutt van kemény diktatúra...

A gyerekirodalmi érdeklődésedről kérdeznék, a pályád eleje óta közölsz gyerekverseket. Mennyi volt mögötte az, hogy nem közölhetted a felnőtt szövegeket, vagy csak nagyon szórványosan közöltek? Weöres kapcsán szokták ezt például mindig elmondani, hogy gyerekverseként adott el olyan szövegeket, amik egyáltalán nem gyerekversek, ez nálad hogy volt?

Mind a kettő igaz. Közlési lehetőségeim '80-tól '89-ig nagyon korlátozottak voltak: ártatlan dolgokat lehetett néha közölni az *Igaz szóban* – az *Igaz szó* volt „a szépirodalmi folyóirat” –, de ott több visszautasításban volt részem, mint közlésben. Persze azért közlésben is volt, de szegény Székely János először azt mondta, hogy „nagyszerű”, és azután „hát, de mégse lehet”: megnézte a főszerkesztő elvtárs, és akkor azt már nem. És az *Utunkban* is verset elég ritkán közölhettem, de volt egy keskeny, könyvajánló rovat, a „Margó”, meg volt egy olyan rovat is, hogy „Versajándék”, ott is három-négy szöveget közölhettem. Tehát volt valamennyi mozgástér, de az *Utunkban* verset azért csak ritkán hoztak tőlem.

A gyermekversekről: volt, ami gyermekversnek íródott, és volt, ami nem, mondjuk úgy '80-'81-től írtam ezeket rendszeresen – ez Kányádi felkérése volt különben, hogy írjak gyerekverseket. Később is egy kicsit, mindig egy kicsit felnőttek voltak, vagy hát: ezek átjárhatóak, későbbi köteteimben van [belőlük] gyerekversként is ismeretes. Tehát azért mondtam, hogy Weöres, mert azt csináltam: van egy költői univerzum, egy formauniverzum, amit én csak úgy tudok csinálni, ahogy; nem tudom másképpen, és mostanában nem is nagyon csináltam, sajnos, szeretném, de majd meglátom. Emlékszem, az első gyerekversem címe *Csillagszél*. És akkor azután ez segített engem, mert nem múlt el olyan hónap, hogy ne jöjjön vers. A kolozsvári *Napsugárban*, vagy a kolozsvári *Haza Sólýmaiban*, amit most *Szivárványnak* hívnak, azt a kisiskolásoknak csinálták. Aztán azokat a verseket is feljelentették, többször rám volt szólva.

Az egyik utolsó vers, amit a *Napsugárban* közöltem, a „Madárka szállj el” (*Kürenbergi strófák*), az benne van a *Lelkem kockán pörgetemben*. Nem vették észre, hogy a végén van egy kicsi Shelley-utalás, és az egész, hogy miről szól. „Szállj el, ha már betelt már nyarad.” Igen, ezek is gyerekversek, de felnőtt verseknek készültek először, és azután gyerekversek is lettek belőlük, ez mindig így ment. Még van néhány téma vagy történet, amit meg szeretnék írni, de lehetséges, hogy nem fogom, ugyanis ott van a *Hajnali csillag peremén*, ami egy reprezentatív válogatás, de maradtak ki abból azért versek. Tehát, nem még annyi, de legalább egy fél annyi. És nem tudom, majd, amikor a halálom előtt a hagyatékomat intézem, akkor megmondom, hogy mit hova kell tenni. A fontos ebben, az viszont a kíváncsiság volt, hogy mit lehet csinálni a formában, mit lehet csinálni a nyelvvel. És hogy mennyire gyerekvers vagy felnőtt vers [egy vers], ezt nemhogy Weöres Sándortól, ezt Kányáditól is meg lehetett tanulni, mert Kányádi is ilyen átjárhatóságokat mozgósított, és ez természetes volt. El kell mondanom, hogy az egyik legjobb lap volt a *Napsugár* a '80-as években, azért, mert nagyon sokan írtak gyerekverseket. Akkor írta ezeket a svéd típusú



gyerekverseit Kenéz Feri, akkor kezdte írni Markó, Kányádi írta, Balla Zsófia – róla nem tudják, de ő is írt. Tehát az egy azilum volt, oda el lehetett menekülni, és lehetett közölni. Azért, mert különben az ember keveset közölt. Gyerekverseket írtunk, ez ugyanaz, mint a magyar '50-es évek története, ilyen szempontból. És nem biztos, hogy megélhetésből, hanem kíváncsiságból is. Ami nagyon fontos volt Keresztúron, míg ott éltem: a kapcsolataimat Kolozsvárral, Szatmárral vagy Vásárhellyel nem veszítettem el, és nagyon érdekes dolgokkal foglalkoztam. Vettem kínai, japán, perzsa, arab, szanszkrit líra-, költészet-, kultúrtörténeteket. Ez úgy '89-ben készen volt rendesen. Amit nem ismertem még, az a primitív költészet, ami mondjuk nem látszik, de a sumérok, azok megvoltak – sumér, görög, római, egyiptomi a könyvtáram jó része. Engem mindig más érdekel. Ez kíváncsiság. Véletlenül az foglalkoztat, ami Weöres Sándort is foglalkoztatta: Weöres Sándort is sokat olvastam, rajta keresztül sokat lehetett tanulni.

A kilencvenes évekbeli magyarországi recepciódat hogy élted meg? Kicsit speciális helyzet volt a tied, az itteni sikereid egybeestek a hazai irodalomtudomány és irodalomkritika nagy fordulatával. Mennyit érzékeltél ebből, mennyire figyelted tudatosan?

Azt, hogy mennyire érzékeltém, az a második része. Ahogy említettem, nagyon fontos volt az, hogy magyarországi lapok is kértek tőlem [verset], és azért valamennyi recenzió született a *Tengerész Henrik intelmeiről* is, meg a *Tűzföld haváról* is. Tehát azért odafigyeltek. Az említetteken túl a *Jelenkorban* is közöltem '89 előtt. Mondom, azért is volt velem cirkusz, mert én ezekben részt vettem. A *Nappali ház* különösen fontos volt, mert ott jelent meg az ő Novecento, tehát az első dolog. Szerintem Szigeti Csaba is ott olvasta. És ott volt az Alföld-szerkesztőség, az akkori, akkor ott volt Csuhai István, ott volt Takáts, akikkel leveleztem, még a '80-as években. A *Nappali házba* Szíjj Feri vitte el a dolgaimat. (Azért, mert Szíjj Feri meg Bárdy Nándor történész rendszeren látogatott engem Székelykeresztúron a '80-as évek végén – nagyon nyomott időszak volt.) Nem jöttek ki jó ritmusban a kötetek: érdekes módon elkészült a gyerekverskötetem, ezt csak húzták és nem akarták kiadni, de azért ismerték a fiatalok. '89 előtt mégsem volt gyerekverskötetem. Az első '90-ben jelent meg, mert ott elfeküdt, az a *Kótya Lapótya* volt.

Volt egy kötet, ami több kiadót megjárta, és valahogy soha nem jött össze. Nem cenzurális okok miatt, hanem azért, mert nem figyeltek nagyon. Ez a *Költözködés* is ilyen volt egy kicsit. Volt a *Flamand kutyavadászat*, ami aztán a *Chistophorus énekeltnek* az első felében jelent meg, azt mindenki ígérte, hogy kiadja. Ott volt egy ilyen kimaradás. '93-as a *Költözködés*, és azután a többi, egyik a másik után, de nem azért, mert elkapott volna az írásdüh, hanem azért, mert ez pontosan így alakult.

Ezek a fiúk, akikkel aztán Tatán találkoztam, a velem egyidősek, vagy valamivel idősebbek, tudtak rólam, hogy vagyok – azért főleg '90 után, mert én nem utazhattam '84-től, nem kaptam útlevelet. Szerettek engem. De kaptam itthon is díjat: A Román Írószövetség Debüt-díját megkaptam akkor, amikor Balla Zsófia a *Kolozsvári táncokért* kapott. Csak a '83-as díjakat '85-ben adták ki. Tehát nekem az első kötetem Román Írószövetség-díjas volt, de csak '85-ben vehettem át. Ezek kifogások voltak, és azután megírták, így külön, a cenzúra, hogy erről a kötetről, és arról a





kötetről nem írunk. Köztük volt az enyém is. Vagy ha írunk, akkor nagyon kritizáljuk meg. De jól tudod, hogy itt az első kritikák nem voltak éppen kritikusak.

Cs. Gyimesi Éváé például nagyon nem. Mózes Attiláé sem.

Itt is volt recepcióm, és meg kell mondanom, hogy azelőtt, a '80-as évek elején a drága Horváth Andor írt rólam, vagy Szász János vagy Kántor Lajos, aki bemutatott a *Korunkban*. Az első magyarországi díjam a Déry Tibor-jutalom volt. Jött a *Kortársban* rólam kritika, jött a Szigeti Csabáé, ugye az kötetben is, de figyelt, ismerte a dolgokat, és jött a *Kortársban* Kulcsár Szabó Ernő, az a hosszú, szép tanulmány, akkor mondta az édesapám, akinek nagyon jó olvasottsága és szaglása volt: „ezután, fiam neked nehezebb lesz.” (És valóban, kezdett nehéz is lenni.) Általában figyelem, régebben jobban, hogy mit írnak, így mostanában utólag azért érdekesebb olvasni, és akkor látja az ember. (A recikről most nem beszélek, csak a hosszabb tanulmányokról). Volt bennem megszeppenés is, de ugyanakkor azt mondtam, hogy írhatják ezt, én úgyis azt csinálom, amit; azt csinálok, amit tudok. Amit tanultam, amihez esetleg kezem vagy érzékem vagy ízlésem van. Ízléstelen dolgot nézetem szerint azóta sem írtam. Azután nagyon elindult: Kulcsár Szabó, Szigeti Csaba, Fried István, Kulcsár-Szabó Zoltán meg Keresztury írásai nagyon fontosak voltak. Nem szeretnék a felsorolásból senkit sem kihagyni. Látszott, hogy ki az, aki hosszabban ír, ki olvas, és ki ért ahhoz, amiről beszél. Tehát mondjuk, hogyha finnyáskodott is Tarján Tamás, akkor is tudta, hogy miről beszél, pontosan. Most nem mindig látok ilyen dolgokat... Az is jó, hogy legalább az *ÉS* közöl recenziókat és kritikákat is, mert figyelem, hogy a *Jelenkor* mellett vagy az *Alföld* mellett, vagy néhány számottevő lap mellett ez mindig probléma. Úgyhogy – visszatérve – édesapámnak tulajdonképpen igaza volt a Kulcsár Szabóval, hogy „ezután lesz nehéz”. De ez rám olyan idegesítően nem hatott, csak azt mondtam, hogy hú, megdicsérték, na most figyelj! Gács Anna írt hosszú tanulmányt annak idején, H. Nagy Péter, Oláh Szabolcs, Lőrincz Csongor újabban, de ez nem névsorolvasás. Polgár Anikó, aki a Calvusra is figyelt, úgy a kezdet kezdetén, meg nagyon sokan. És Margócsy István írt sokat, mert Margócsy figyelte azt, hogy ez hogy megy végig. Olyan kötetekről is, amikről mások nem írtak különben. Szóval meghatódtam, nem rendített meg, és nem ijedtem meg. Apám pedig bölcs volt azért, mert látta rögtön, hogy: nana!

Még érintőlegesen a recepciódhoz tartozna: a magyarországi recepciónak az Erdéllyel kapcsolatos sztereotípiáiról te mit gondolsz?

A sztereotípiákat, sejtethed, hogy nem nagyon kedvelem. Azt, hogy én akár Szatmáron, akár Kolozsváron, akár Keresztúron verseket írok... De írtam Budapesten is ugyanolyan verseket. Nem látok ebben semmi diszkrpanciát, mert én az erdélyi irodalmat pont úgy szerettem. Nem látsz most el odáig a kamerán keresztül, de ott van fent a falon Jékely, Áprily meg Dsida képe.

Látszik a kamerán keresztül is.





Fotó: David Botond by Kodak film

És Szilágyi Domokos és Király Laci, aki szerintem klasszikus. Farkas Árpit is olvastam: én ezeket [az életműveket] ismertem visszafelé is, errefelé is. Király Laci kiváló költő, változatlanul nagy. Ami jó volt belőlük, abból lehetett tanulni. A barátom, Markó Béla nem csak most ír jó verseket, szerintem azelőtt is jó verseket írt, az is egy nagyon karakteres költészet. És emellett ott volt a teljesen elvarázsolt – róla nem beszéltem, mert nem jött itt szóba – Székely János, aki nálam szigorúbb verseszményt testesített meg, illetve a velem körülbelül egyidősek közül Visky és Tompa, ezt át lehetett párolni, nagyon jó társaság volt. És itthon volt Balla Zsófia és élt még Egyed Péter. Sőt, nem volt hatással rám, így nem látszik, mert ő nem így tud hatással lenni, de szeretetben az egyik legjobb kötet-élményem Cselényi Béla múlt évi kötete. Akkorákat röhögök, mert az egy teljesen más világ, és ő is egy erdélyi költő, mondjuk így, hogyha így akarjuk mondani. De ezek a dolgok... az Ady-élmény, mondjuk csak kettőt mondok, vagy a régi magyar irodalom, az nyilvánvalóan, de mondjuk a *Psalmus Transsylvanicus*, ezek pontosan olyan fontosak és jók, mint akár a *Nem lesz elég* vagy az *Überallesbadeni dalnokverseny*, nincs különbség köztük. A nagy apolitikus Weöres Sándornak olyan szatírái, olyan fanyar, nem politikai és nem ideológiai versei vannak (de mondjuk egy részük a hátrahagyottban), hogy nekikezdett, bedühödött, na, és akkor kacagjunk egy nagyot! A *Lőrinc úrnál*, az valóban egy nagy költemény. És az kimondottan arról szól, ami van Magyarországon Rákosi alatt, Debrecenről Sztálinvárosig. Az abszurd iránt is fogékonyak voltunk mindnyájan. Én talán még inkább. De ez megint egy ilyen francia kulturális dolog, az Übü





papa motívuma erős volt. Meséltem sokszor neked is különben, hogy például mindig Áprily vagy Jékely verseivel nyugtattam meg magam. Vagy Dsidával is lehet ilyesmit csinálni. De hát az az átmenet, az aztán nagyon puritán, nagyon száraz, de nagyon pontos. Ezeket a szép metaforákat, allegóriákat kitalálták még idejében. Az igaz, hogy Áprily '29-ben elment innen, de ő egy nagyon következetes, hűséges puritán volt. *A láthatatlan írás*, és úgy az egész attitűdje. Nem véletlen, hogy mondjuk Nemes Nagy Ágnesre mennyire erős hatással van. Most akkor nem beszélünk a reformációról, a reformátusságról – nálam arról is lehet beszélni: soha nem tudták, hogy mi vagyok. Én most református vagyok, de mert szeretem a középkori irodalmat, akkor katolikus vagyok. Himnuszgyűjteményt is válogattam. Én mindent csináltam. Azért, mert a világ nagy és sokféle. Mondom, mindenkivel szemben most. És versben sem egyféle. És nem egyhúrú. A világ nagy és sok. Minden benne van.

A sokféleség kapcsán a költői szerepekről szeretnének kérdezni. Rengeteg különböző perszóna képződik meg a költészetben. Honnan vetted ezt az ötletet? Ezek a különböző perszónák mennyire vannak aprólékosan kidolgozva? Tudjuk, hogy néhánynak neve van, néhányhoz kötet is rendelődik, de egy korábbi beszélgetésünkben említetted, hogy vannak a fejedben olyan perszónák, akik nem kaptak nevet, de ők is különböző költői regiszterként működnek.

Egyáltalán nem lesznek megírva, azok sem teljes perszonák, nem teljes életűek ők sem. Egyszerűen nem emlékszem, hogy honnan jöttek. Már az első kötetek idejében, amikor én készülődtem, bizonyos szempontból teljesen másféle beszédmód dívott a magyar lírában. És ez egy tudatos választás volt, egy nagyon kézenfekvő választás volt számomra. Nagyon színházias, antik, bármilyen [választás]. Tehát ott van az Orlando Furioso, Assandro, Ophelio Barbaro: sorolhatnám, hogy kik az első kötetben, a másodikban is. Volt még egy nagy műzsám, még a '70-es években, '80-as években, úgy hívták, hogy Federico Fellini. Meg hát [engem], ha gyatra latin tudással is, azt hiszem, negyedik és ötödik koromtól, inkább az ókor érdekelt, görög, római költészet, kultúra, Egyiptom, ezt is hozzá kell tenni. No meg mindaz, ami színház, ami középkor, ami reneszánsz, és olyan kézenfekvő volt, hogy akkor én most így szólalok meg. Tudtam azt, hogy ez egy megszólalási mód, hogy egy monológot írsz. Ha nem is olyan hosszan, mint Robert Browning. Rakovszky csinálta gyönyörűen ezeket a browningszerű monológokat. Browningot is olvastam magyarul fiatal koromban, világos volt, hogy meg lehet úgy is szólalni. Meg lehet úgy megszólalni, mint Villon. Meg lehet szólalni sokféleképpen. De ez nem új a magyar költészetben. Nagyon érdekes, hogy Weöres *Psyché*-jével először úgy találkoztam, hogy meglátogattuk Kányádit Kolozsváron, lekapta az első kiadását a *Psychének*, kezdett belőle felolvasni. Ez is már akkor, és később is tetszett nekem, hogy megtalálunk egy szerepet. De színház is, dráma is, megszólalás-mód, forma, nyelvhasználat, kultúra: tudom, hogy ki honnan úszott be, de nincsenek kedvenc költőim. A nálam sokszor előforduló világirodalmi költők közül Baudelaire, Villon meg a franciák, Rimbaud hatását említeném. De nagyon korai volt – a *Nagyvilágnak* köszönhetően, különben – a Kavafisz-élmény, a Pessoa-élmény. És Borgest addig is olvastam, mert nagyon hamar jelent meg Borges Romániában is, de a Borges-verseket, emlékszem, Somlyó fordításában olvastam.



Tehát Borges száraz poétikája, beszédmódja is megerősített abban engem, hogy akkor ez egy jó dolog végső soron, lehet csinálni. Nem biztos – mint ahogy az egyik kiadó mondta régen –, hogy ehhez rögtön kell egy lexikon. Nem biztos, hogy mindenhez kell lexikon, amiről azt gondoljuk, hogy kell lexikon. És nagyon fontos volt Pound is, így jött be a *Nagyvilágon* keresztül tulajdonképpen, mert máshonnan honnan? És aztán a '80-as években az első Pound-kötetem is megvolt, Kemenes Géfin László fordításában, a *Cantók*, ami Párizsban jelent meg, és a másik pedig – az hamarabb volt meg, a másik számomra nagyon kedves költő – T.S. Eliot. Ő mindig fontos volt, most is fontos. Van benne humor, távolságtartás, pontos dolog, nagyon pontos. Itt zárójelben mondom el, hogy tulajdonképpen nagyon jó hagyománya van a magyar műfordításnak: itt most megint Vas István jutott eszembe vagy Somlyó, vagy sokan mások, de ez a kettő kétségtelenül. De mondom, az erdélyi példák közül az egyik legerősebb azért Szilágyi Domokos volt. Szilágyi Domokos ezt a beszédet, ezt a felezőidőt, tehát az utolsó kötetekben ezeket a távolságtartó, félig-szerpverseket – szinte ott van már a posztmodern küszöbén, ahogy szoktam mondani – nagyon szépen és igényesen csinálta. Igen, elfogult vagyok, mert – mondom – gyerekkorom óta ismertem, de ő nagyon fontos volt, tehát ebben a színházi, dráma-dologban megerősített az, amiben felnőttem, megerősített egy színház, és az, hogy tudtam ezeket a versformákat is. Nyelv kell hozzá, szavak kellene hozzá. Ez egy tudatos dolog volt. Azt, hogy melyik perszóna volt meg elsőnek, nem tudom. Az első kötetben és a másodikban is vannak ilyenek. Nem kidolgozottak.

Ide tartozik, hogy nagyon szerettem a zene mellett írni. Mozartból van a legnagyobb gyűjteményem és sok Bach és Händel. És nagyon sok középkori, reneszánsz, trubadúr. A zene mindig fontos volt, mert zeneként jelenik meg a vers, zeneként jelenik meg a nyelv szava. A *Requiem Tzimbalomra* kapcsán is fontos volt a zene: Mozart, nyilvánvalóan, de ahogy beúszik oda mondjuk a Csokonai... Csokonai nagyon erős élmény volt, még az iskolából is, Balassival együtt, de hát ezek nagyon nagy költők voltak! Nagyon korán, az első kiadásban megvolt a *Három veréb hat szemmel*, mert meghozták a szegedi ismerőseim. Tehát a szerepjátszó beszédben sok minden volt. Én nem is tudom, látod, egy csomó tulajdonnevet mondok itt, költőnevet, vagy különféle iskolákat lehet mondani. Nagyon fontos volt számunkra. Nekem fontos Ady Endre, Babits Mihály, József Attila, nem lehet igazán megkerülni, Kosztolányi. De Szép Ernő meg Jékely Zoltán is. Később tudtam meg, hogy utóbbi kettő tandem Tandorinak is a mániája. De hát nekem nagy, működő dolog a magyar költészet: nagyon szép, megtiszteltetés. Megtiszteltetés, ha tudok több hangszerezen játszani (nem tudok különben).

A szerepekről még nem mondtam el mindent: ezek párhuzamosan jelentek meg. Versenként is hirtelen feldobódik valami. Van, amelyik nagyon régen megjelent bennem. Az első Quintus Aemilius Fabullus, az lényegében előjáték volt Calvushoz. Az első nem Kavafisz-versek, hanem Kavafisz-átírások, a *Saltus Hungaricusba* kerültek be. Nálam ez egy ilyen párhuzamos mozgás, nagyobb, mindig nagyobb: ez olyan, mint egy ölelés, maga a nyelv olyan, mint egy ölelés. Amiből ki kell tudni bontakozni is, tehát ez is fontos. A nyelv szeretet kérdése, a nyelv nem gyűlölködés kérdése. Ez a baj. A művészet is szeretet kérdése. Ez a baj. Lehetséges, hogy zordon állat a művész, mint Füst Milán, akit nagyon szeretek – az előbb nem mondtam a nevét, de az egy nagy költészet. Weöresnek is kedvence volt. De nekem másképpen jár az agyam, más pontosan ugyanúgy





tetszik – mondjuk nem ugyanúgy, [mert] máshogy tetszik – mondjuk Tóth Árpád, aki apámnak volt a kedvenc képe. Nagyon nagy a magyar költészet, nem kell ebből kizárni senkit. És ha jó verseket látok, bármilyen klasszikus írta, bárki kortárs, akkor annak én nagyon szoktam örülni. Olyan, mintha én írtam volna. De nem azért fontos, hogy én írom, mert nem én írom, a nyelv ír. Csak akkor szabad írni, hogyha valóban játszani akarsz, nem szabad a játéktól elzárni magad, vagy meg tudod emelni azt, amit mondani akarsz, vagy nagyon összetetten akarod elmondani. És szerintem minden nap kellene írni. Tulajdonképpen Weöres Sándornak volt igaza, akinek ez volt az életformája, azért maradt annyi töredék utána. Minden nap írunk valamit, minden nap dolgozunk valamit, aztán kiadja magát később. Van mit gyúrni, inspirálni, nagyon érdekes játék. Én a könyvben hiszek, és sajnos az internet világában, a Wikipédiában nem. Ezek a játékok, ezek a szerepek lehetséges, hogy a színházból jönnek, de ahelyett állnak, hogy az eltervezett színműveket vagy drámákat sajnos nem írtam meg. Vannak terveim még mindig: sokféle színdarabot szerettem, Euripidészt, Arisztophánészt, Csehovot, Shakespeare-t vagy Molière-eket: nekem úgy mindig minden egyben van. Az nem baj, ha egyben van a [sok] különböző.

Akkor viszont már egy picit a képzőművészetről is beszéljünk, ha gondolod. A képzőművészetben mi az, ami nagyon megihletett, ennek esetleg meg lehet-e találni a nyomait a szövegeidben?

Egy jó képtárban, egy kiállításon, egy múzeumban vagy egy tárlaton megnyugszom. Pontosan ugyanúgy, mint egy koncertteremben, ha valami jó dolgot hallunk. Elégé jól rajzoltam, volt a családnak különben – ő volt a kosztümtervezője a színháznak Szatmáron, és ő tanított engem –, a család barátja volt, és most is rengeteg képzőművészeti dolgom van. A másik, ami fontos, hogy hatodiktól képeslapokat gyűjtök. Az építészettörténet is mindig érdekelt. Az az igazság, hogy nem nagyon készültem költőnek. Írtam, de – nem tudtam, hogy most se lehetek költő – nem erre készültem, hanem sok minden érdekelt... A művészettörténet, történelem, kultúrtörténetek. És ezeket gyűjtöm, hatodiktól, azért 18 ezer lap van a tetőtérben. Rendszerezve vannak, az egész világról, meg tematikusan is. Tematikusan az ókor művészete meg Olaszország, Spanyolország, a precolumbián művészet, de hegycsúcsokat is gyűjtök meg vízeséseket is. Ez egy nagyon-nagyon szép, szerintem egy picikét halálra ítélt hobbi: nem lesznek képes levelezőlapok hamarosan. A képzőművészetben a példaképeim körülbelül a Michelangelo–Leonardo da Vinci vonalon voltak valahol, de hát az a reneszánsz miatt volt. És minden érdekel, ami festett dolog. És aztán 17 éves koromtól a francia dadaisták, a szürrealista festészet és ilyesmi. Max Ernst, Dali valamennyire, de Picasso mindig, nagyon szép élményeim közé tartoznak, nem olyan sokat láttam, amennyit szerettem volna látni képtárból, de például, nem a Louvre-t fogom mondani, hanem a Pradót fogom mondani. Most néhány festőt mondtam, de hát ott van El Greco, Goya, ugye Bosch, hogyha csak a Pradót nézzük: Velazquez. Nagyon sok művészeti albuma volt anyáméknak, és nekem még több van. És ugye a francia impresszionisták és a posztimpresszionisták, a vadak... Ez Szatmáron erős volt, mert rengeteg nagybányai festményt lehetett látni, nem kapni, mert azokat nem adták el, hanem a családoknál bizony ott függött egy-egy Ziffer, Thorma, és így tovább – jó volna, hogyha nálam is függne annyi –, Ferenczy is volt, volt olyan család, ahol Ferenczy volt, Mikola,



Iványi Grünwald: Szatmár ilyen volt, ott volt egy nagy festőiskola. Hogy ez hogy képződött meg? Mondjuk utalásokban a versekben? Nem tudom. Goya kétségtelenül, El Greco: igen. Picasso, az impresszionisták, úgy külön-külön, de hát akkor Van Goghról nem is beszéltünk. És nem tudom, hogy hol képződött meg: nálam, vagy Lázáry René Sándornál, már nem emlékszem... Egy jó tárlat, a jó képzőművészet, az pontosan ugyanúgy átmos, mint egy könyv, vagy a IX. szimfónia egy nagyon jó előadásban. Szerintem ez van. A Csontváry úgy rám rakódik, belejátszik ebbe a valamibe, amit az ember szeretne olyan univerzálisnak vagy kozmikusnak látni. Természetes. Nem véletlenül: Weöres Sándor sem véletlenül írt hosszú verssorozatot *Csontváry-vásznakból*. De ugyanilyen Gulácsy, a nagy örültek, a nagy látnokok közül, és nagyon sokan, hogy a magyar festészetről is beszéljek.

A kortárs magyar festészetet mennyire követed?

A kortárs magyar festészetet nem tudtam annyira követni. Voltam tárlatokon, voltam a Kiscelli Múzeumban, hogyha éppen arról volt szó, Szüts Miklós, Vojnits, Aknay, őket láttam, megvan-nak: nem tudom igazán rendszeren nyomon követi, de érdekel: hogyha van valami, akkor elmegyek és megnézem. El kell mondanom, hogy Kolozsváron még tárlatokat is nyitottam meg, még Székelykeresztúron is, amikor kiállítás volt a múzeumban vagy a galériában, akkor előfordult. Nyilvánvalóan látszik, hogy a szobrászat meg az építészet is benne van ebben a valamiben, amit elképzelek. De hát mindig festményekről, képekről beszélek. És ez fontos. A szobrokat is nagyon szeretem. Az ókor-passzióm már azzal is járt, hogy amikor lehetett, akkor elmentem olyan helyre, hogy legyen ott a tenger és legyen [a közelben] egy-egy romváros, amit meg lehet nézni. Ezért hajókáztam végig a Níluson is. És tényleg, hogyha nem múzeumban látod, akkor fantasztikusan erős kisugárzású helyek ezek, akár Tunéziában, akár Egyiptomban, akár a Közel-Keleten. Romvárosokat gyűjtök, nagyon jó ott járkalni, ha van egy szép színház, le lehet ülni.

Említetted a filmek iránti vonzódásodat. Miben tud a film olyan élményt nyújtani neked, ami ennyire vonz? Kik azok a rendezők vagy filmesek, akik megihlettek téged?

Film is sokféle van, van, amit az ember nem szeret. Nem mindig a művészfilmeket szeretem. Volt egy atyai jóbarátom, Szász János, ő nem szerette: nézte a filmeket, de azt mondta, ez egy olyan „fals műfaj”. A film nem falsabb műfaj, mint az, hogyha fényképeznek a jó fotóművészek. A film számomra jelenti Scorsese-t. Kétségtelenül jelenti Coppolát, jelenti Tarantinót. És a film számomra elsősorban a nagy költőket jelenti: mondjuk egy Fellinit, egy Wenderst, hogy mondjak másvalakit is... A film pontosan olyan intellektuális dolog, ha jó – Polanski is jó –, pontosan olyan dolog, mint egy jó színházi előadás. A színházi előadás efemérebb, tehát nálam inkább ez a sorrend, hogy kezdetben volt a zene meg a színház. És aztán lett a film. Nagyon sok filmet nézek, én egy lusta, rossz olvasó vagyok, azt hiszem. Régieket is nézek, mindent megnézek, van, amit ötször láttam. Én azt akarom látni, hogy a színész jó, vagy hogy a hatás erős. De a film is abból





jön, mint a színház: hogy szeretem ezt a világot. És ha szeretem ezt a világot, az mindenből jön, az olvasmányokból is jön, a zenéből is jön, az emberekből is jön, tehát ez a nyitás alakul.

Azt látom olvasóként, hogy te valamiféle egységként tekintesz a művészetekre, kultúrára. És irodalomtörténészként pedig állíthatom, hogy ezt az egységet, azért jó nehéz szétszálazni. Vagy neked nem is céloz, hogy ezt valaki szálazza szét, hanem éppen az, hogy mi is lássuk egyben?

Együtt látni jó, mert egy emberi kultúráról beszélünk. Az emberi kultúra sokféle. Én mindig egységben szerettem volna látni mindazt, amit az ember, a föld, a kultúrák sokfélesége, beleértve azt, amit a teljesen törzsi kultúrák létrehozta; az együtt szép, együtt gazdag. Ez pontosan azt jelenti, hogy nem tettem le még sem a földrajzi, sem a művészettörténeti, sem a biológiai érdeklődésemről. Az együtt érdekes. És külön-külön is érdekes. Nem emlékszem, hogy volnának kizárólagosságaim: nincsenek. Én egyben szeretném ezt látni, és ez azt jelenti, hogy a részleteiben is kirajzolódó egyetemesség érdekel. Az egyben benne van a minden – és a mindenütt is. Nagyon érdekes. Építészet, művészet, festészet, zene, minden érdekel. Az ember hülyesége nem mindig érdekel, csak az emberek nyomorúsága. Ez pedig más.

Mindig is foglalkoztattak a közéleti kérdések? Milyen ezzel kapcsolatos morális dilemmákkal kellett szembesülnöd?

Morális dilemmái vannak az embernek magánemberként is, vannak a társadalomban résztvevő emberként is, azután közéleti emberként is vannak, és vannak íróként is. Én úgy gondolom, hogy ezeket jól, meglehetősen öntörvényűen és ugyanakkor roppant kedvesen, de mindig lázadóan abszolváltam. Nem voltam hajlandó bizonyos dolgokat megcsinálni. Nem magánemberként: tévedtem kapcsolataimban embertársaimmal, ez előfordult velem. Meg kell jegyeznem, hogy szerintem nem sokszor. Közéleti dolgokban vagy az írói dolgokban nem hinném, hogy nagyot tévedtem. Azért tűnök ilyen kategorikusnak, merthogy egy ilyesmiben nőttem fel, amiben felnőttem. Van egy fóbiám, nevezzük „törannofóbiának”, de „diktatúrafóbiának” is nevezhetjük. Ez a fóbia megmaradt, ez az egy fóbia létezik. Ez a fóbia csak annyit jelent, hogy hamar kiorronom azt, hogy miről van szó. Én egy olyan korban nőttem fel, romániai magyar kisebbségiként is, amikor egyfolytában beleütköztem mindenféle előítéletekbe. Én ilyenekbe nem szerettem volna beleütközni Magyarországon, de azért [bele] lehet. Olvasni, sejteni kellene, hogy nem biztos, hogy az az okos ember, aki rengeteget olvasott, annyi becsületes, normálisan gondolkodó írástudatlan parasztembert láttam gyerekkoromban. Létezik az ember. Ahogy létezik a jó érzés. Egyénenként. Tömegben nagyon nehéz. Nézzük a szobordöntögetéseket is: hogy magyarázod meg egy felháborodott, tényleg megszállt afroamerikainak vagy hispánnak, hogy azért az a Cervantes, az nem azt jelenti...? Remélem, hogy befejeződik a 21. század is, amelyik eddig pontosan olyan volt, mint a 20.



Mondtad mostanában, hogy a Calvuson dolgozol. Hogy állnak ezek a munkálatok, mikor kezdted egyáltalán a Calvus-életművet fölépíteni, és mik a terveid vele?

Calvus nekem kapóra jött, rengeteg „ókori tárgy”. Megvallom, hogy egy Füst Milán Catullus-előadás után kezdődött a Calvus-történet, amikor elkezdtem „műfordítani” a verseit, ezek majd a Lázáry René Sándorban lesznek olvashatóak, másutt nem, és ’98-tól úgy 2002-ig született a zöme, azután már csak csiszolások voltak. Mostanában azzal foglalkozom, hogy átolvasom azt, hogy mit írtak ezekről a dolgoktól. Nagyon érdekes, hogy mit látott ebből Polgár Anikó, a csodálatos Tar Ibolya vagy Kerti Anna Emese, tehát most dolgozom ezzel, de mindig dolgoztam ezzel. Nekem ezek fontos dolgok, semmiképpen sem szabad befejezetlenül hagyni. Nem tudom, hogy mennyire az enyéme, nem tudom, mennyire a másokéi. Nagyon nehéz. Pessoa még el tudta hitetni egy portugál antológia szerkesztővel, hogy az összes alakmása valaki más, és negyediknek ott van ő. Ez már nem megy. Lázáry Renének a redaktálásával sem, ezt tudomásul vettem. Ez egy nagyon-nagyon régi tervezet volt. Tulajdonképpen minden kötetet tervezek, tudom, hogy mit rakok hozzá.

Calvus meg fog jelenni önálló kötetben, mint az Asztrov és a Jack Cole. És minden, amit Calvusról költők – ezek létező szövegek –, prózaírók, történészek, szónokok, írtak, mondtak; hogy úgy mondjam, az indoklás. Tehát ez egy vastag könyv lesz.

Említetted – és talán az egyik legnagyobb vállalkozásod – Lázáryt, amiből most kaptunk is egy ízelítőt. Az ő életművével mik a terveid?

Az is nehéz dolog lesz, mert redaktálás, mert filológiai munka, mert kutatás és egy kissé irodalomtörténet is. De azért a Lázáry-összes nem kritikai kiadás lesz, ha majd lesz. Nem is tudom még, ezekről a tervekről mindig olyan nehéz, kényelmetlen nekem, s tán kínos is, tán rossz ómen beszélni. Mert mindig csak a folyamatban vannak, az állandók és változékonyak, a szövegek előkerülve egymás olvasatára is hatnak, sok variáció van a bő hagyatékban. Mostanában, egyelőre úgy látom, hogy a normálisabb, kézenfekvőbb megoldás az volna, hogyha maga a Lázáry-életmű, amely cirka több mint 600 verset számlál, nem három, nem öt, hanem hét, külön is jól kézbe vehető, bár eléggé vastag kötetből állna. Túl nagy a korpusz. Majd megpróbálom szétcincálni azt az egész anyagot, amiben azért levelek, megjegyzések, feljegyzések s egyéb irományok is akadnak. Ezek szerkesztői, formai dolgok, de attól félek, hogy éppen ezért mind a Calvus-kiadás, mind a Lázáry-életmű prezentációja végül is túl epikus, s egy kicsit dramatikus lesz. Ezt a két munkát azonban még be szeretném fejezni, mondjuk, valahogy tető alá hozni. Csak ennyit a tervekről és a tervezhetőségről. De ezeken kívül, ha megkérdezel, még tudok mondani talán tíz könyvet is. Még a drámáimat sem írhattam meg, csak elterveztem őket. Tervekről szólni hiábavaló. Ahhoz képest, hogy hatvanegy éves vagyok, nagyon jó, de ahhoz képest, hogy eléggé rossz bőrben érzem magam, nem nagyon. És persze, azért szeretnék még más, sajátnak vélhető, esetleg posztumusz verseket is írni. Ugyanakkor kicsit szkeptikusan szemlélem a Calvus- meg a Lázáry-versek sorsát is, azért, mert közben annyi ízlés, annyi minden változott, az ők műveik viszont még önmaguknál





is öregebbek maradtak. Nincs ennyi régi, lejárt vershez elég idő, türelem, s tán kegyelem sincs. Sok mindent kellene mozgósítani értük, olyat, ami már s még megvan, és olyat is, ami még s már nincs meg, mert minden másként van meg minden olvasóban.

Milyen különbséget látsz a ti költészetfelfogásotok és az utánatok érkező jövő költőgenerációké között? Megragadható ez egyáltalán?

Nevek nélkül annyiban megragadható ez a dolog, hogy a nyelv teljesen más pozícióba került. Gondolj az internetre, akár a Facebookra, akár a gyorsaságra. A gyorsaság a költészetnek nem a jellemzője szerintem. Az egyik kilenc évet dolgozott a dolgain. Másik tizenkettőt, húszat. Tehát az más [az új], hogy lett egy azonnalisága a dolognak, hogy akkor most gyorsan, gyorsan, nincs idő.

Az irodalom, az mindig más.

Lehetséges, hogy én egy 25. századi Marson vagy Vénuszon élő költő vagyok. Kétségtelenül nagyon érdekes lenne, de ha például SMS-verseket fognak írni, vagy instagram-költészetet, az engem nem nagyon érdekel.

Csodálatos dolog a költészet, végtelenül sok lehetőséget nyújtott nemcsak a forma, hanem az a nyelv, amelyiken írok. Nem is tudnék más nyelven verset írni. Franciául esetleg. Megmaradt még bennem a szürrealizmus szeretete. És a legfiatalabbaknál is ez tetszik, ha valami ilyesmit látok, csak a szürrealizmusban metaforák és képek vannak. Én pedig mostanában azt látom, hogy leírják az élethelyzetüket... Tehetséges emberek vannak, de mindig elmondom, hogy egy picivel többet kell olvasni. A nyelv, az nagyobb. A nyelv, az nagyobb. Az nem akkora, mint XYZ-nek a nagyon divatos dolgai. A nyelv, az annál nagyobb. Ugyanazt gyúrja az ember. Nem kell sokat és nem kell egyfolytában. Az, hogy én most hallgatok, most éppen hallgatok... Majd aztán nem hallgatok.

A szerző az interjú elkészítésekor Bolyai-ösztöndíjban részesült.

Bocskor-Salló Lilla

VERS ÉS KÖLTÉSZET

Maszkok és költői identitás Kovács András Ferenc lírájában
(*Én, Scardanelli*¹, *Két dal Krisztinkának*)

„Azt mondják, arcom régi maszk:
miért is vágok én grimaszt,
ha kell,
ha nem?”

(Kovács András Ferenc: *Bírálóimhoz. Születésnapomra. Plágium!*)

Én, Scardanelli

Lakatlan házat
Léthén túli huzat –
a boldogság is úgy ráz:
reszketek
rosszul csukódó ablakként... *Repedt,*
átlátszó
lettem én a semminek,
akár e könnyű költemény,
mert *széttörök, hasadni* gyors reménység... Összerezzem:
csiszolt üvegből van már mindenem,
mint démonoknak – oly csörömpöléssel
rebbennek ők
szívemben, néma szurdokok fölött
egy fényszilánkban...
Ámde engem itt
átjár örvénylő napsugár sötétje,

1 Hölderlin elméje elborulása után vette fel a Scardanelli nevét.



széttép a szél, a *kalmár vágy* zajong,
a vér kiált, s a végső csönd verése
vacogtat, mintha meglazult kilincset –
zörgethetnek
kegyelmes vándorok. *De merre nyílnak én,*
ha nyittatik? Üres szobáim merre
nyílnak meg? S hová vezetnek
még e szűk folyosók? Szárdeisz felé, vagy Korinthuszba vissza?
Már soha hozzád, tűnt Epheszosz, hús enyhet adó ág!
Benned is istenek éltek egykor.
De bennem most csupán vak angyalok
csapkodják sorra múltak ajtaját,
s nem tudhatom, hogy
üdvösség vagy kárhozat süvít-e
végig testemen? Rajtam keresztül száguld át a kongó termeken,
a lélek lengő tág lépcsőzetén – csorbult fokok,
rések között... Na mondd: te voltál
Christian? *De most ki vagy, te lakhatatlan?*
Bérház, romos, *hideg torony*, hová csak égi
fecskék szárnyalása hat föl, s néha a mélyből
szétszórt gyöngye gyerekhang, bölcs fecsegés, ha fölszáll –
talán megérint, mert belédszivárog, hozzád tör át a hallgatás
falán – hörgés, fohász, szerelembe bomlott szép női sikoly.

Az első elemzésre szánt szöveg az *És Christophorus énekelt* című kötetben jelent meg. A tanulmány az egyik verset ragadja ki a kötet második részéből, amelyik ugyanezt a címet viseli. Írásom olyan kérdésekre keresi a választ, hogy miként lehetséges a hagyomány újraolvasása, az *imitáció* milyen horizontokat nyit meg, illetve milyen jelentéseket korlátoz az intertextuális játék vagy a költői intenció. A dolgozat kérdéseinek fő irányvonalát tehát a választott versszövegnek a befogadási folyamatot irányító intenciója határozza meg, illetve az ezen túlmutató, a dialogicitás hermeneutikájának horizontjából eredő kérdések. Nem utolsósorban pedig az álarcok, a disszeminált költői én mögötti lehetséges identitást vizsgálom meg.

Még mielőtt rátérnénk a szöveg elemzésére, a cím fontosságának jaussi² elméletéből következően előzetesen azt a kérdést vizsgálom meg, hogy milyen asszociációk merülnek fel a befogadás, illetve értelmezés kezdetén: az *Én*, *Scardanelli* című verskorpusz szintén egy intertextuális játék, a szereplőre egyik megnyilvánulása, vagy a költői identitás keresése. És főként: a vers mint az énkeresés manifesztációja válhat-e költészetté?

2 A cím fontosságát emeli ki Jauss híres Baudelaire- elemzésében: Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997, 320–372.



Az *Én*, Scardanelli olyan autopoetikus önreflexió, amely a tudatos szerep felvállalásában a szerzőség kanonizált hagyományának foucault-i megkérdőjelezését viszi véghez, és erősíti a versbeszéd fikcionalitását. A címszavak jaussi felfogáshoz közelítő értelmezései a következő olvasási lehetőségeket nyújtják a befogadó számára: a személyesség explicitté tételébe (a személyes névmás által) beleszól egy másik „én” hangja, amely a jelentés szétszóródásához is vezethet.

A cím olvasása során a befogadási folyamatba nem csupán a másság lép be egy idegen líratörténeti közhely közvetítésével, illetve annak tolmácsolásával, hanem magának a névnek pragmatikai és poétikai kérdései is. Az én személyes névmással a vers beszélője az azonosulást vállalja fel, a szerep megkétszereződik: egyrészt Hölderlin, a költő, aki „elfelejti” régi énjét és felveszi Scardanelli *maszkját*, sok értelmező számára az önmegtagadás, önfelejtés olvasatát eredményezheti. Másrészt, ha újraolvassuk a fentebb említett holderlini recepciót, akkor a Scardanelli név alatt született lírát másként is olvashatjuk: mint szerepköltészetet, amely megtagadja az alany monologikusságát, identitását, egységét. Ugyanakkor kérdés, hogy a líratörténeti közhely kijátszásával sikerül-e a versszöveg költészetté válása, vagy a szerepköltészet megragad az intertextuális játék szintjén.

Ha az általunk elemzett szöveget is kísérletnek tartjuk, akkor az értelmezői horizontot máris gazdagodott a modernség második felében meghonosodott beszédmódoknak a reflexiójával. Ezek a beszédmódok a nyelv kommunikatív/deiktikus funkciójának elsődlegességét és a beszédaktus-elméletet hangsúlyozzák. Az érdeklődés nem csupán a nemzeti hagyomány emlékezetét tekintti fontosnak, hanem a más történeti világokban és a más kultúrákban létrejött tapasztalat iránti megértést is.

Hölderlin költészetének korszakos fordulata³ az emlékezet–felejtés szemiotikájának kölcsönösségének felismerésével⁴ új horizontokat nyitott meg, nemcsak lírán belül, hanem a recepcióban is. Paul de Man ezt írja 1958 körül:

Most, több mint százötven évvel keletkezésük után Hölderlin művei nagyobb kritikai figyelmet kapnak Európában, mint bármelyik más költőé. Négy évvel ezelőtt Londonban fölfedezték egy befejezett versét, és mára csak ennek a bizonyos versnek több mint ötven tételes bibliográfiája létezik. Megdöbbenő ez a szám. Ráadásul a mennyiség nem megy a minőség rovására. Nem túlzás azt állítani, hogy az utóbbi húsz évben Németország legjobb filológiai (és kritikai) tehetségei Hölderlin kiadásával és értelmezésével voltak elfoglalva. Európa vezető kritikai iskolái jelentős időt szenteltek Hölderlin munkásságának, és egyes esetekben e munka során alakultak ki.⁵

3 „Hölderlin költészete korszakzárást, szintézist és korszaknyitást egyesít, s ebben a naiv/szентimentális, klasszicizmus/romantika áthajlást a modernség elemével bővülőnek mondhatjuk.” – írja THOMKA Beáta, *Hölderlin nyelv-égboltja*, Holmi, 1994/4, 580–583.

4 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái, Poesis memoriae*, Bp., Balassi, 1994, 164–199.

5 Paul DE MAN, *Hölderlin és a romantikus hagyomány*, Literatura, 1999/1, 17–29. http://real-j.mtak.hu/1469/1/LITERATURA_1999.pdf





Kétségtelen, hogy Heidegger nem csekély mértékben járult hozzá ehhez a fordulathoz, hiszen filozófiája sokat merít ebből a lírából, gondolok itt a nyelvről, költészetről való ontologikus gondolkodásra.

A német filológia Hölderlin életét két nagy, egymástól merőben eltérő korszakra osztotta, az első a nappal, a második az éjszakai sötétség időszaka. Az első harminchat évet az emines szöveg (Gadamer) horizontjába sorolták, a második harminchattal vagy nem foglalkoztak, vagy ha igen, a diskurzus szánakozva próbálta kendőzni az ebben a korszakban keletkezett művek „esetlenségét.” Akadt néhány olyan szerző, aki foglalkozott a kései Hölderlin költészetével, ilyen volt Pierre Bertaux,⁶ Roman Jacobson,⁷ Stefan Zweig,⁸ akiknek a munkái úttörőnek számítottak a befogadásban. Ennek ellenére azt mondhatjuk, hogy az életműnek ezt a részét irodalmi mértékkel aligha értékelhető megnyilatkozásnak, a betegség tünetegyüttesének vélte az irodalomtörténeti szemlélet. A német és magyar kiadások ennek a korszaknak az emlékeit vagy eleve nem illesztették be az anyagukba, vagy ha igen, akkor tartózkodtak a magyarázattól.

Hölderlin kitüntetett helyet foglal el az erdélyi költő önreflexív verseiben (*Harminc felé, Hölderlin-témára, Torony és tövis, Propaganda-költészet, Promenáda W-ben*) és esszéiben (*Scintilla animae, A lélekszakra röpte, Sacra conversazione*). Martin Heidegger is felteszi a kérdést magának, és válaszol is rá a *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez* című munkájában: „Miért Hölderlin művét választottuk ahhoz, hogy a költészet lényegét megmutassuk? [...] Hölderlin számunkra kitüntetett értelemben a költő költője.”⁹ Gadamer fő művében a nyelv ontológiai struktúrájáról értekezve utal Hölderlinre.¹⁰ Ennek a poétikai nyelvkoncepciónak¹¹ egyik példája Heidegger *Phaeton*-töredékek elemzése is, amelynek „...költőien lakozik az ember...” címet adja. Paul de Man szerint Hölderlinnek a költészettel való kapcsolata közvetlenebb, mint Goethéé vagy Schilleré.¹²

6 Pierre BERTAUX, *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970

7 Roman JAKOBSON, *Hölderlin, Klee, Brecht*, kiadás helye Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976

8 Stefan ZWEIG, *Baumeister der Welt*, Wien–Leipzig–Zürich, Herbert Reichner Verlag, 1936.

9 Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1998, 35.

10 „Hölderlin megmutatta, hogy egy költemény nyelvének megeléje valamennyi megszokott szó és beszédfordulat totális feloldását előfeltételezi. Ugyanis amikor a költő úgy érzi, hogy egész belső és külső életét eredeti érzésének tiszta hangja tölti el, és körülnéz a világban, akkor számára ez a világ ugyanolyan új és ismeretlen, valamennyi tapasztalatának, tudásának, szemléletének, emlékezetének, művészetének és természetének az összege, ahogy az benne és rajta kívül megmutatkozik, minden olyan, mintha első ízben s épp ezért fogalmi megragadás nélkül, meghatározatlanul, csupa anyagban és életben feloldva volna a jelen számára. S kiváltképp fontos, hogy a költő ebben a pillanatban semmit sem fogad el adótként, nem a pozitívól indul ki, hogy a természet és a művészet, ahogy a költő korábban megismerte és látja, nem beszél addig, amíg nincs ott egy nyelv a költő számára...” – Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 326. Gadamer ugyanakkor megjegyzi, mintegy közelítve a filozófiai és költői diskurzust egymáshoz, hogy ez az értelmezés közel áll a pozitivitás hegeli kritikájához.

11 Erről a kérdéssel ld. bővebben: Daniele GOLDONI, *Hölderlin und die Sprache*, Neohelicon, 1998, 67–121.

12 „igazi tudása van a görög szellemet, mint olyat illetően, így aztán Görögország nem pusztán képzeletbeli birodalom; kapcsolata Görögországgal nem pusztán elégikus vagy utánzó, hanem dialogikus abban az értelemben, hogy a különleges görög erények iránti modern vonzódást a különleges nyugati erények iránti görög vonzódás ellensúlyozza.” – Paul DE MAN, *Hölderlin és a romantikus hagyomány*, Literatura, 1999, 25.





Mindezen felismerések mellett a görögségnek a hölderlini lírában elfoglalt kitüntetett szerepéről sem feledkezhet meg az értelmező,¹³ amelyekre a versszövegben explicit utalások történnek. A szövegközöttiség és az allúzió megkettőzi az emlékezés szemiotikáját, játékba hozzák a klasszicizmus és antikvitás, imitáció-intertextualitás dialógusát a posztmodern versbeszédben.

A versszöveg megszólaltatja azt a horizontváltást is, amely a német klasszika korszakában következett be és felváltotta a zsenikultuszt. A művészi alkotóerő patetikusan felfokozott önfelmagasztalása után a romantikában egyre inkább tudatára ébredtek a szerzők, hogy a szövegek nem eszmékből, igazságokból, hanem szavakból állnak. Mivel a szavak már a szerző előtt léteztek és azok eltűnése után is fennmaradnak, nem létrehozni és megteremteni kell őket, hanem úgy kell tekinteni, mint önszerveződő rendszereket. Ilyen értelemben a szöveget nem lehet többé a szerzőhöz viszonyított funkciójában szemlélni. A szerző, mint *intézmény* megfosztatik hatalmától, a szöveg egy mellékes funkciójává válik, mondhatnánk úgy is, szereplővé egy interkulturális világban, amely már nem áll uralma alatt. Az individuális szerzőség lemondásával a nyelv autoritása juthat érvényre. Így a szerzőt elsősorban „informátorként” kellene értenünk, illetve, mint vállalkozót, szervezőt. Feladata pedig abban áll, hogy mindig új megoldásokat, összefüggéseket, konstellációkat, variációkat fedezzen fel.¹⁴

A cím szemiotikai pozíciója kulcsfontosságú a szövegértelmezésben, olyan olvasásmódokat szólaltat meg, amelyek irányítják a befogadás struktúráját ugyan, de nem tekinthetők egyértelműnek. Maga a szöveg jelentettjévé válik a címnek. A cím után az első két sor személytelensége mintegy felszámolja a címbeli „személyiséget”. Az értelmezés viszont a szókapcsolat által teljesedik ki, a „lakatlan házat” két irányt jelölhet: a ház archetipikus jelentésviszonyait (otthonlevés a létben, biztonság stb.), illetve a hölderlini költői létmód heideggeri megszólaltatását („*költőien lakozik az ember*”).

A kezdősorok nemcsak az intertextualitás funkcióját vonják be az értelmezésbe, hanem a játék hermeneutikai fogalmát is. A „Léthe” szó bonyolult jelentésviszonyai (mint mítosz, emlékezetfelejtés) mellett a szójáték, a parole bevonásával úgy olvasható, mint valaminek a „léte”, illetve olyan dimenzió megnyitása, ami a léten túlra utal. Ezt támasztja alá a kezdősorok végén a gondolatjel, mely mintegy „kirefektálja” a befogadót a szövegből, „transzcendálva” a jelentést. A házat–huzat kancsal rímpár megelőlegezi a diszharmoniót, és az ige hiánya is az első sorokban egyfajta időtlen dermedtséget sugall, amit az alliteráció sem képes feloldani.

A következő versegységben megjelenik a „beszélő”, mintegy visszalépve a diskurzus területére, magyarázó gesztussal. A folyamatszerűséget ebben a részben különböző írásjelek törik meg, mintegy felszámolva az összefüggő beszéd kereteit. A linearitás mond ennek a töredezettségnek ellent, amely logikai-gondolati síkon jelenik meg a szövegben az igealakok asszociatív összefüggése (*ráz, reszketek, átlátszó lettem, széttörök, hasadni, összeressen, rebbennek*) és a főnevek (*csiszolt*

13 KOCZISZKY Éva, A görögség emlékezete = Uő, *Hölderlin, Költészet a sötét nap fényénél*, Bp., Századvég, 1994, 15–127.

14 Gérard Genette megkísérli rendszerezni a szerzői szerep különböző eseteit, bár megemlíti, hogy lehetetlen felsorolni minden változatot: Gérard GENETTE, *A szerzői név*, Helikon, 1992/3–4, 521–535.





üveg, *fényszilánk*) szemantikai összefüggései által. A hasonlatban a beszélő azonosítja magát a verssel: „...átlátszó/ lettem én a semminek,/ akár e könnyű költemény” – ezzel a könnyedséggel, amelyet az alliteráció is játékosan tesz, ellensúlyozza a gondolat filozófiai mélységét. A következő sorokban a „széttörök” ige és a „hasadni” főnévi igenév Ady modernségét („Minden Egész eltörött”) és Rilke Orpheusz szonettjét („Itt, távozók közt, légy a fenéig ürített pohár, / megcsendült üveg, mely már a hanggal széthasadna”) is megidézi, amelyet Vörösmarty *A vén cigány* („És keményen mint a jég verése, / Odalett az emberek vetése) és Petőfi: *A négyökrös szekér* sorai („Kalmár szellő járt a szomszéd mezőkön”) követnek. Az intertextuális túlterheltség széttzilálja a jelentés egységét. A költői kérdés ezek után mint kétségbeesés jelenik meg: „De merre nyílnak én, ha nyitattik?”

A bibliai helyszínek bevonásával, ontikus helyének megjelölésével a keresztény hagyománytapasztalatra épít a beszélő, mint biztonságos lokalításra: Szárdeisz,¹⁵ Korinthosz,¹⁶ az antik és keresztény hagyományt idézik.

A szubjektum újra eltűnik a beszédből és megjelenik egy általános-elégikus hangnem, az elvesztett egység és biztonság utáni vágyakozás. A hely-és időszerkezet keresztjét magán viseli a „rejtekező” beszélő.

Már soha hozzád, tűnt Epheszosz, hűs enyhet adó ág!
Benned is istenek éltek **egykor**.

A jelen a teljes zűrzavar állapota:

De bennem most csupán vak angyalok
csapkodják sorra múltak ajtaját,
s nem tudhatom, hogy
üdvösség vagy kárhozat süvít-e
végig **testemen? Rajtam** keresztül át a kongó termeken,
a lélek lengő tág lépcsőzetén- csorbult fokok,
rések között...

15 Város a római Asia provinciában (a mai Törökországban), a két fő kereskedelmi útvonal találkozási pontján. A római időkben kelmefestése és gyapjúipara virágzott. A két ázsiai gyülekezetnek címzett levél egyike a Jelenések könyvében a száardeiszi keresztényeknek szól. Az egyházközség közönyössé vált. A múltra hagyatkoztak ahelyett, hogy a jelenre figyeltek volna – ez a magatartás jellemezte az egész várost. (Jel 1:11; 3:1-6) – *Bibliai Enciklopédia*, Bp., Magyar Könyvklub, 1997, 276.

16 Ósi görög város, a rómaiak rombolták le Kr. e. 146-ban, majd 100 évvel később újjáépült. Korinthosz a Görögország testét és a déli félszigetet összekötő földnyelven található, az Égei- és az Adriai-tenger között. Ez kedvező kereskedelmi helyzetet teremtett. A város vonzotta a különböző nemzethez tartozó embereket. A templomi prostitúció és a sok lézengő ember miatt Korinthosz neve rosszul csengett, mindenféle erkölcsstelenség szinonimájaként. Pál 18 hónapot töltött a városban, második missziós útja alkalmával. Ez alatt az idő alatt egyházközséget alapított. Később legalább 2 levelet írt nekik, amelyek az Újszövetségben olvashatók. – *Uo.*, 266.





Az apokaliptikus beszédmód felfokozása, a jelen idejű időszerkezet egy *meghasonlott* szubjektum kiüresedését előfeltételezik. Az „üdvösség” és „kárhozat” teológiai kifejezések közötti különbségtétel nem történik meg, az ebben való bizonytalanság egy világgép összeomlását eredményezhetik, az emberi lét lehetetlenségét a költői léttel szemben: az én felszámolódik a világban, de maga a költészet nem: „A lélek lengő tág lépcsőzetén”-alliteráció mintegy megszünteti az örületig fokozott beszédet. Az önmegszólítás a meghasonlottságtól, *identitásvesztéstől* való félelmet jelzi:

Na mondd: te voltál
Christian? De most ki vagy, te lakhatatlan?
Bérház, romos, hideg torony, hová csak égi
Fecskék szárnyalása hat föl, s néha a mélyből
Szétszórt gyöngye gyerekhang, bölcs fecsegés, ha fölszáll-
Talán megérint, mert belédszívárog, hozzád tör át a hallgatás
Falán- hörgés, fohász, szerelembe bomlott szép női sikoly.

Explicit utalás történik a „hideg torony”-ra, ahol Hölderlin/Scardanelli élte le utolsó éveit, a költői lét és beszéd a vers végén ellehetetlenül: „szétszórt gyöngye gyerekhang, bölcs fecsegés”, „hallgatás”, „hörgés, fohász, szerelembe bomlott szép női sikoly.” Az utolsó rész leegyszerűsíti azokat a beszédmódokat, amelyek komplexitását a cím már előlegezte. A meghasonlottság és én-disszemináció után a beszélő elveszti saját identitását, a szerelem sem jelent feloldozást.

A versszöveg allúziók köre szerveződik: Vörösmarty *Előszava*, Petőfi *A négyökrös szekér* című versszövege keveredik a rilkei Orpheusz-szövegekkel, így kétséges, hogy eléri-e a vers a célját, hiszen az intertextuális megterheltség szétszórja a jelentést, nem csupán az identitást szünteti meg, hanem a műalkotás immanenciáját is fenyegeti.

Személyesség és intertextualitás. *Két dal Krisztinkának*

A költői identitás megfogalmazásának versei közé tartoznak Kovács András Ferenc vallomás-versei. Az *És Christophorus énekelt* című kötet két versét elemzem, amelyeket a cím formál egységes szöveggé: *Két dal Krisztinkának*. A következő összehasonlító elemzésben a költői identitás lehetőségeit vizsgálom, amelyek referenciális olvasatai előtérbe helyezik a személyességet, és ezáltal felszámolják az intertextuális játékot és a maszkokat.

Balázs Imre József a *Kompletórium* (2000) című válogatott kötet megjelenése kapcsán így fogalmaz:

Ha van valamiféle poétikai változás az egymást követő KAF-kötetekben, az alighanem az én pozicionálásával függ össze, és mindazzal, amit ez diszkurzív szempontból jelent. Talán az *És Christophorus énekelt* második felében (amely az első kiadásban el is különül *Én*, Scardanelli (1992–1994) címmel az első ciklustól, a *Kompletórium*ban már nem) tűnnek fel először hangsúlyosan olyan





énpozicionálást alkalmazó versek, ahol a beszélőt a külvilág felől látjuk, ahol tehát az identitást nemcsak a játék, a szerepcserélgetés önfeladtsága, hanem a külső tekintet is kezdi meghatározni.¹⁷

Előzetes feltevésem a cím szövegéből indul ki, abból a konkrét műfaji megjelölésből, amely meghatározza a befogadás irányait. A cím részeshatározója az ajándékozás gesztusát jelzi, az alliteráció pedig a fonetikai hangás által az esztétikumot emeli ki. A dal mint műfaj, mint ajándék a gyerekdalok/altatódalok tisztaságának rítusát és a *hangzó* szöveg primátusát idézik.

A dal műfaja összefonódik a dallammal, a zenekísérettel, egyes korokban nem is képzelhető el önálló szöveg, csak énekvers, a dal története a költészet eredetéig vezethető vissza. Az európai irodalomban a műfaj két jellegzetes típusa alakult ki, német nyelvterületen a népköltészeti eredetű lied, melyben – Goethe nyomán – az egyedi érzés a kimondás pillanatában egyetemessé, bölcséleti érvényűvé válik, és francia nyelvterületen a chanson, amely megőrzi a műfaj alapvető zeneiségét.

A magyar költészettörténetben sokszor kihasználták, bővítették e gazdag műfaj kereteit: a KAF által oly kedvelt Balassi Bálint költészettörténeti érdeme, hogy meghonosította az európai dalköltészet szinte minden változatát. Csokonai két dalciklusában (Anakreóni dalok és a Lilla-dalok) a műfaj ritmikai-verstani lehetőségeit is kitágította, megalkotva az első magyar szimultán ritmusú költeményt (*Tartózkodó kérelem*). Arany János az ötvenes években a bölcséleti-filozofikus dal kimunkálására törekedett (*Balzsamcsepp*, *Őszikék*), Vajda János a goethei lied mintájára alkotta meg a *Vaáli erdőben* című versét. A vers mint hangzó forma az erdélyi magyar költészetben leginkább Áprily Lajos poétikájának hagyományait követi.

A nyelv alapvető egységének szimbiotikus műfajában, még langue és parole nem hasadt szét, egyfajta platonikus „androgünként” tételeződik, áthatva az ősi ritmussal és dallammal, a zenével. A számos tanulmány közül, amelyek ezzel a kérdéssel foglalkoznak, talán a már idézett Frye fogalmazza meg és támasztja alá az oralitás fontosságán túl annak primátusát:

...a vers (és talán módosítani kell ezt az állítást a prózai fikció esetében) radikálisan szóbeli alkotásnak (oral production), megnyilatkozásnak tűnik. Ez a megnyilatkozás nem közvetlenül szól az olvasóhoz; közvetítik, mint a rádióprogramot, és így elválnak mind az olvasótól mind a költőtől. A költők mindig azt mondják, hogy ők nem alkotják költeményeiket, inkább anyának érzik magukat, akik független életet hoznak világra. Az írott költemény részben e függetlenség miatt jön létre. Ha bármit is lehet mondani Marshall McLuhan axiómájához, hogy minden adott médium tartalma egy előző médium formája, akkor az írott költemény tartalma a szóbeli költészet formája, amely történelmileg mindig megelőzőnek látszik. Az írásnak alárendelt és másodlagos helyzetet tulajdonítani, amelyre oly sok posztstrukturalista kritikus panaszkodik, irodalmi konvencióból ered, de az irodalmon belül e konvenció az irodalmi tapasztalat tényeiben gyökerezik. A konvenció forrása az a tény, hogy a vers hasonlóan a zenei partitúrához, de eltérően verbális struktúrák más

17 BALÁZS Imre József, És-és-és. Kovács András Ferenc: Kompletórium, Forrás, 2001.01.12. https://epa.oszk.hu/02900/02931/00029/pdf/EPA02931_forras_2001_01_12.pdf



típusaitól, egy aktuális előadásra utal vissza. Ha azt akarjuk tudni, hogy mit „jelent valójában” egy vers, a verset magát hangosan kell elolvasnunk¹⁸

A beszélt és írott nyelv alapvetően különbözik, és ez a különbség az emlékezettel, Mnemoszünével magyarázható. Az írás sok helyen nem az emlékezet „anyagi tárolását”, illetve annak elvesztését jelzi, legalábbis az írás ’profánnak’ tekinthető értelmezésében. Az emlékezet bonyolult fogalmának megértésére számos kísérlet történt a huszadik században is:

Az emlékezet a gondolkodás egybegyűjtése, ami annak az egybefogására tör, ami eleve már gondolt, mert az mindenekelőtt is meggondolt szeretne lenni. Az emlékezet az emlékezés /Andenken/ egybegyűjtése arra, ami minden más előtt meggondolandó. Az egybegyűjtés biztonságba helyezi magánál és magába rejti azt, amin eleve elgondolkodunk, mindabból, ami jelenül, valamint jelenülőként /Wesendes/ és a voltat jelenként őrzőként /Gewesenes/ megszólít.¹⁹

A heideggeri Mnemoszüné /Μνημοσύνη/ és Léthé /λήθε/ dialektikájában, mutatkozik meg az a-letheia, ami nem más, mint nem-felejtés. A mnemotecnika, amelyet KAF lírájával kapcsolatban gyakran felmerül, úgy tűnik, a heideggeri emlékezet-fogalom egyik lehetséges értelmezése.

Über allen Gipfeln...

Űrbe száll, nem nyíl fenn
ajtó:
vándor lélek billen
majd, ó-
kileng, lebeg.
Már búvik a lány a madárban...
Ám melyik árva sugárban
pihensz te meg?

Űrben áll, nem libben
halkan:
úzött lélek billen
dalban-
de nincs nyoma.
Fölszáll a madár a gyereken,
Miként a fény...De te meg nem
Nyugszol soha.

18 Northop FRYE, *A metafora táguló világa*, Alföld, 1997/12, 58.

19 Martin HEIDEGGER, *Mit jelent gondolkodni? = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi, 1991, 11.





A paratextualis (mottóra vagy címre) ironikusan „interfonetizál” a versszöveg, a fonémák újrairják a goethei lied betűit, de szétszórják, disszeminálják a szövegben, hiszen lényegében az ’ihlet’ nem fordítható, szemantikai szinten „nincs nyoma”, a beszélő hang fel(vissza)mondja saját, jelentés nélküli materialitását. Ugyanakkor ezek a fonémák megerősítik a szöveg *hangzósságát*, hiszen a „háttérben” mindvégig felsejlik az ismert verssor, szemantikai és retorikai szinten pedig az egész vers (a nyolcsoros felépítés, a versek fizikai formátuma is imitáció). A hangzás poétikai szerepét emeli ki Kosztolányi Goethe fent nevezett verséről írott tanulmányában:

Némaság és hang. Mindenesetre jellemző, hogy mi még mindig vitatkozunk arról, vajon lehet-e, szabad-e szavalni, kell-e hanggal megeleveníteni a betűket. Ez a kor néma. Hangtalanul olvas, hangtalanul ír. Valaha nem így volt. Tudósaink most mutatják ki, hogy az emberiség a középkorig csak hangosan olvasott, csak hangosan írt, akár a nép manapság. Később a kolostorokban tanulták meg a szemmel való néma olvasást, mikor a világtól elhúzódozó, magába szálló keresztény lélek elmélyedett. Azóta a szem átvette a száj szerepét, az élőszó elsorvadt, művészet, tudomány fokként eltávolodott az emberi hangtól, műveltségünk súlypontja a betűre helyeződött. Az ősi közlésforma azonban a szó volt. Ezt ösztönösen érezzük, valahányszor verset szavalnak.²⁰

Az ismétlésnek vagy rájátszásnak felerősödő retorikáját felülírja az a szemantikai mozzanat, amelyben a lírai hang elhatárolja magát „eredetétől”, a szövegben explicite a tagadószavak, implicite az elkülönülő jelentés szintjén. Ha engedni hagyjuk a lineáris olvasás folyamatát, aminek engedelmeskedik maga a szöveg, akkor azt tapasztaljuk, hogy a dalszerűség jellemzi az első strófákat. Olyannyira „hangzó” a szöveg, hogy mint a hangutánzó szavak esetében a jelölő és jelölt szemiozisa már nem konvencionális. Ezt erősíti a zenére jellemző dallamosság: „száll”, „fenn”, „billen” és a felkiáltó szóval egybekötött enjembement, amit a – ritmikusságot fokozó – jambusok követnek.

Az első strófa zeneiségét egy illokációs aktus töri meg: a beszélő hirtelen aposztrophikus mozzanattal mintegy kiszakítja kezdeti nyugalmi állapotából magát a beszélőt, az olvasás folyamatában pedig a befogadót. Mindezt teszi azért, hogy a következő strófában, amelyben mintegy duplikálja és evokálja az előző szakaszt, újra „nyugalmat erőltessen magára:” „áll”, „libben”, „billen”, „fölszáll”. Az ambivalencia a rímek szintjén a kereszt- és ölelkező rímek váltogatásában jelenik meg, és az olvasási technikák elbizonytalanításában folytatódik.

A *Két dal Krisztinkának* a Krisztinka-ciklus darabjai közé tartozik. A gyermek itt jelenik bizonyul, az elmúlás és a halál feloldásaként jelenik meg. Az autentikus létforma megvalósulása a halál tudatosulásának felismerésével jöhet létre. A halál itt nem megnyugvás, annak ellenkezője: „űzött lélek billen / dalban- / de nincs nyoma. /” A szövegben: „vándor lélek billen” vagy: „űzött lélek billen” stb. expliciten találunk utalást az újplatonikus hagyományra. Ezt az anagógiát és patetizmust az utolsó sor, mondhatnánk, prózai, de ugyancsak egzisztencialista nihilizmusa váltja fel. Az eufóniába mindvégig belezavar az aposztrophé mozzanata: „Ám melyik árva sugárban/ pihensz te meg? /, illetve: „De te meg nem / Nyugszol soha /. A szövegben a gyermek

20 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé a hangról és a szavalsról* = *Uő, Nyelv és lélek*, Bp., Osiris, 1999, 438.



jelentheti a halhatatlanságot, a létben való folytonosságot, hiszen metaforaként engedi magát olvasni, de ez nem nyugtatja meg a „lírai ént.” A vers mint szöveg szintén utalhat a halhatatlanságra, de annak: „nincs nyoma”. Nincs feloldozás, megoldás. Ez a végkicsengés teljesen átírja a kezdeti szójátékot: „Über allen / Űrben áll”, mely szójáték maga is komolyba fordulhat, ha eltekintünk kezdeti ironikus olvasatunktól. A „megoldatlanság emlékezetének” nyomasztó, kaotikus tényét az önmagát kioltó szöveg teszi még látványosabbá, az önmagát dekonstruáló szöveg mintapéldájává.

A körkörös szerkezetű, a hermeneutikához közelebb álló, második versszöveget a harmónia uralja retorikai, poétikai szinten egyaránt.

Csüng az éjszaka

Csüng az éjszaka,
Csüng az éjszaka-
Lányod énekelget,
Cseng a szél szava:
Moccan égi kertek
Messzi mély szaga-
Mint a test a lelken,
Csüng az éjszaka.

Merre mész, apa?
Csüng az éjszaka...
Csüng, akár a gyermek:
merre mész, apa?
Hallgatsz, mint a vermek,
mint a fény maga:
angyalok szeméből
csüng az éjszaka.

Az előző versszöveg disszemináló aktusát itt a körkörös retorikája szünteti meg. Talán nem véletlen, hogy egy szerelmes vers, József Attila Ódája hangzik fel a háttérben. Az összetartozás nemcsak szemantikai szinten, hanem a versszöveg legelején a címet „visszhangzó” geminációban is szövegszervező elv, hogy a strófa és a versszöveg végén – tökéletesítve a keretes szerkezetet – újra felhangozzon. A dalszerűségre itt explicit utalás történik, a lírai hang „megosztja” önmagát, előreutalva a második strófakezdet epiplexisére és analógiával utalva a következő sorban az alliterációval a „kozmosz harmóniára”. A nazális zárhangok sorkezdő ismétlődései egybecsen-
genek, retorikai és szemantikai szinten is. Ezt a kezdeti egybehangzást töri meg az epiplexis, melynek címezettje először jelenik meg és válaszként megismétli magát a vers, de ez a válasz látszat csupán, hiszen nem a feltett kérdésre válaszol. Ily módon nem jön létre dialógus, hanem





egy más, antropológiailag olvasható, testi viszony. A *csüng* ige szemantikai szinten a fa és a gyümölcs irodalmi toposzát eleveníti fel. Éteriség és testiség, anyag és szellem összetartozásának dichotómiája már az első strófában megjelenik egy hasonlatban: „*Mint a test a lelken.*”

Az epiplexis megismétlődik, válasz nincs, illetve elrejtőzik az ismert sor utáni deleációban, ugyanakkor a harmónia visszatér, és a körkörös szerkezet megnyugtató hangja is. Az utolsó hasonlat alanya ezt a hallgatást egy földi, illetve égi romantikus toposzhoz köti, mintegy utalva az előző versre is. A deixisben egy konkrét kérdésre adott megválaszolhatatlanság tényének tudása rejtőzik, illetve az az olvasóban megszülető felismerés, hogy maga a *dal*, a költészet az egyik lehetséges válasz a halhatatlanságra.

A versszövegek összehasonlító elemzésében a versek úgy állnak össze egy teljességgé, hogy a befogadóban születik meg a „harmadik szöveg”, mint ahogy a recepcióesztétikában a hermeneutika és dekonstrukció párbeszéde nem vita, hanem egymás kiegészítésén munkálkodó értelmezéskísérlet.

Az alapvető különbségek a befogadás folyamatában – amelyekre a szövegek irányítják a figyelmet – a következők: míg az első szöveg a dekonstruktív értelmezésben jelöli ki az értelmezői irányokat a *lied*, a szöveg „fizikai formátuma” és kakofónia által, addig a második inkább hermeneutikai értést követel elsősorban a versszerkezet, de a *chanson* és az *eufónia* miatt is. Az a viszonylagosság, amely jellemző a késő modern világképre, ezekben a szövegekben úgy íródik felül, hogy visszasóvárogja azt a klasszikus esztétikai ideológiát, amit elvesztett a modernség. A két irodalomelméleti irányzat dialógusában keletkezik egy új beszédmód, mely abban a bizonyos harmadik „szövegben”, „olvasatban” születhet meg, és aminek szintén „nincs nyoma”, hiszen egyszeri tapasztalatról van szó.

A kanonizáltság fogalmának újraértelmezése olyan reflexió, amely saját költészettörténeti „helyére” kérdez: a „*Merre mész apa?*” olyan epiplexisnek is olvasható, amely a tanulmány elején feltett kérdésekre vonatkozik: lehetséges-e a személyes és autentikus költői beszédmód, *identitás*?



Kadák Enriko

KAF ÉS A POSZTMODERN

A posztmodern művészet eddigi, általam ismert meghatározásai eléggé bizonytalanok, de ha létezik mégis ilyen irányzat, akkor Kovács András Ferenc költészete mindenképpen odasorolható. A posztmodernnek ugyanis állítólag az egyik legfőbb ismérve a kultúrába való visszavonulás, amit a költő korántsem menekülésként, hanem visszatérésként, visszavételként él meg.¹

Ami a posztmodernt és annak jövőjét illeti: mivel egyelőre e korszak „elszenvedői” vagyunk, kiszámíthatatlan, de mindenesetre többkomponensű és számos tényezőtől függ. Az egyik legnagyobb kihívás a kultúra szempontjából biztosan a számítógépes csúcstechnika, a mesterséges intelligencia. Kivehető-e a szerző a műalkotásból? Mi lesz az amúgy is törékeny eredetiség kérdésével? Meddig fokozható még a hiperrealitás? Ha a jelenlegi tudásunkat szeretnénk definiálni egy szóban a posztmodernről, azt mondanám: újragondolás.

A látásmódok, paradigmák sokfélesége, a tudományok saját határai iránti érdeklődése ugyanis nemcsak az állandó viaskodáshoz, hanem egymás jobb megértéséhez is elvezethet. E megközelítés [...] *a józan ítéletet részesítené előnyben, a harc helyett az odafigyelést a másikra, annak feltételezését, hogy a „másiknak mondanivalója van.”*²

Azt, hogy a posztmodern egy átmeneti korszak vagy nem, majd a jövő generációi döntik el, és hogy mi jöhet utána, csupán találgatás. Lehet, hogy nagyobb hangsúlyt kapnak majd az identitással rendelkező művek, vagy újra cél lesz a „nagy elbeszélés” felfedezése, esetleg valami poszt-posztmodern neoromantika lép a helyébe. Egy lehetséges hipotézis: „A posztmodernizmus egyetlen gyógymódja a romantika gyógyíthatatlan betegsége.”³

„...ne a saját lelküket magyarázzák, inkább hagyják működni a nyelvet. Mert az a vers – mondja a költő egy interjúban arra a kérdésre, hogy „milyen tanáccsal tudná ellátni a jövő költőit?”

1 MARKÓ Béla, *Don Quijote igazsága = KAF-olvasókönyv*, szerk. KORPA Tamás, MÉSZÁROS Márton, Bp., FISZ, 2017, 24.

2 KISS Olga, *A tudás posztmodern állapota?*, Pompeji, 1996/2, 85–97., itt: 97.

3 Richard APPIGNANESI, Chris GARRATT, *Nesze Noked Posztmodern*, Bp., Ikon, 1995, 173.





Kovács András Ferenc (1959–2023) erdélyi magyar költő, esszéíró, műfordító, Szatmárnémetiben született. Kovács András Ferenc, sokaknak csak KAF, az egyik legnagyobb hatású kortárs magyar költőnk, rengeteg elemzés és kritika született munkásságáról. A poéta nevével az évek alatt biztosan összenőtt néhány fogalom, mint az intertextualitás, a szerepköltészet, a költői maszkok használata, identitáskérdés, alakmások, kulturális emlékezet és még számos egyéb. KAF az identitásvesztés által felszabadult tér minden lehetőségét kihasználta, talán kijelenthető, hogy egyetlen másik magyar költő sem rendelkezik olyan alteregógyűjteménnyel, mint ő. Pessoai könnyedséggel alakul perzsa költővé, trubadúr vagy reneszánsz kori poétává, amerikai lazaságot kölcsönző lírikussá vagy kínai bölcselővé. Világkönyvtárat épít, melyben minden szereplő autentikus, ugyanakkor KAF is. Ezzel a szöveg univerzummal pedig megteremti talán a világ legnagyobb irodalmi kerekasztal-beszélgetését. Kovács András Ferenc nem csupán írja, de „gyűjti”, „fordítja”, „megtalálja”, majd pedig „publikálja” is ezeket az alkotásokat, még hozzá egy filológus pontosságával, úgy, hogy a magyar és latin írásbeliség évszázadainak valós kolligátuma mindez. Másrészt nyugodtan nevezhetjük őt a különböző műfajok és stílusok zsonglőrének, verselése Csokonaiéhoz hasonlítható, forma iránti elkötelezettsége Kosztolányiével vetekszik, sokszínűsége pedig Weöresével mérhető.

Vizsgáljuk meg az eddigiekben taglalt, főként elméleti értekezések Kovács András Ferenc lírájában megmutatkozó, gyakorlati kivetüléseit, azaz a posztmodern jegyeket KAF költészetében.

Kovács András Ferenc költeményei egymást értelmező nyelvek sokaságaként jelenítik meg a verset. Esetében rendkívül hangsúlyos szerepet kap a gondosan válogatott stíluseklektika és az intertextualitás – művei egymásra rakódva egymást értelmezik. Jellemzően használja az úgynevezett bricolage technikát, mely aprólékos, jól átgondolt barkácsolást jelent a különböző textusokkal. Képes felhasználni és beépíteni szövegeibe a legkisebb nyelvi „kacatokat” is. Egymástól nagyon távol eső (sokszor kitalált) események, szereplők, történetek találkozhatnak egy-egy KAF-kötetben – a nyelvi szintekről nem is beszélve –, melyek távoli kultúrákkal, irodalmakkal polivalens dialógusban állnak. A posztmodern ugyebár úgy tartja, hogy már újat nem tudunk mondani, és ezt tökéletesen kiszolgálja a palimpszeszt technika, melynek során különböző szövegek találkoznak, érdekes párbeszédhelyzeteket eredményezve. Itt felmerül és meg is kérdőjeleződik az eredetiség elve, ami inkább azt erősíti, hogy „minden szöveg intertextus”.

Minden töredék egész

Vegyünk néhány kötetet és verset, melyeken keresztül igazolni tudjuk Kovács András Ferenc posztmodern mivoltát. Elsőként egy emblematikus költemény, mely az *Üdvözlét a vesztesnek* című kötetben szerepel: az *Erdélyi töredék*.



Erdélyi töredék

Miként erdélyi templomok falán
Freskók cafatja, csonkabonka festmény,
Kit már az Úr is régen elfelejtett,
S nem látogatja többé fürge fénnel –
Olyak leszünk mi: láthatatlanok,
Lappangva mézben, szétmaró időkben
Isten se tudja: megvagyunk-e még,
S hogyan, miért, hány vak réteg mögött
Várhatja ráncok hős feltámadását,
Mosolynak könnyű táncát kerges arcunk,
Ha megvagyon még s meg nem rontatott –
Olyak leszünk, mint megkopott legendák,
Mártírok, szentek, üdvözült pogányok
És poklok, mennyek, végítéletek
És elkezdődött nagy kálváriák
És krisztusos képeknek roncsai –
Olyak leszünk, csak megtört részletek:
Nem kisdedek, királyok, Máriák,
Csak törmelék, balsors diribdarabja:
Nem vert hadak, csak súlyos vad paták,
Sok megfutó láb, zászló, seb, kereszt –
Olyak leszünk, áldáshintő kezek,
Húlt semmiből pallost suhogtatók,
Levágott törzsek, népek, végtagok,
Fejek fölött szentlélek vagy szekerce,
Villantja szárnyát: megrepedt szemek,
Redők, ruhák, gazdátlan glóriák
Halomba hanyva, összevisszaságban –
Olyak leszünk mind: szétmálló művek,
De zűrzavarban méltó rendre vallók –
Ki fejt meg hiányzó részeinket,
Ki rakja össze, festi hű egészé,
Ki lesz, ki rajtunk majd fölismeri
Egy ismeretlen mester kézvonásait?

Az *Erdélyi töredék* egy, a vizualitást erősen igénybe vevő költemény – lényegében egy képleírás, vagy ha úgy tetszik egy ekphrasisz, metareprezentáció. Ennek különlegessége, hogy egy képet vagy tájat képes a szöveg segítségével láttatni. A cím: *Erdélyi töredék* – több jelenség is felfejthető





alapján. A művet végigolvasva kiderül, hogy egy (vagy több?) freskóról tesz említést, a cím szó szerinti olvasata jelentheti tehát ezt a töredékes festményt. Ugyanakkor magának a műnek a töredékes mivoltára is utalhat. Ezt a fajta megnyilatkozást a posztmodern amúgy is kedveli, nem tudjuk, honnan indultunk, és a befejezés sem tisztázott, de erről majd még bővebben. Van azonban egy metaforikus, metonimikus olvasata is, mely az elcsatolt magyar területek megmaradásáról szól. A művet érdemes tehát úgy olvasnunk, hogy ez a másik olvasat is folyamatosan ott lebeg, és ezáltal még inkább kitágul az értelmezési horizont. Erdély önmagában többet jelent, mint egy tájegység, a történelmi ismeretekből is kiindulva feltételezhetünk egyfajta megtartó erőt is, a magyarság és ezáltal a kereszténység egy olyan erős hagyományokra építő bástyája, mely bizonyítottan kiállta az idő próbáját. Rögtön a vers elején kiderül, hogy esetünkben több templomról, tehát feltehetően több freskóról is szó van, ám ez a mű olvasása közben nem derül ki egyértelműen. A költemény felosztható öt részre, mégpedig egy többször visszatérő ismétlés alapján: „Olyak leszünk [...] mi: láthatatlanok / képeknek roncsai / csak megtört részletek / áldáshintő kezek / szétmálló művek,”. Ezek az ismétlések egyben figyelmeztetések is, nem feltétlenül pontosításról vagy fokozatosságról kell beszélnünk, viszont biztosan adnak valamilyen keresztmetszetet az „olyanság” állapotáról. A freskó mintha egy élőlény volna, ami vagy meghalt, vagy hibernálódott, a megszemélyesített jelleget (és itt jöhet a párhuzamos olvasat), erősíti, hogy „ki”-ként hivatkozik rá, nem pedig „mi”-ként („Kit már az Úr is régen elfelejtett”). Az egész művön végighúzódik egyfajta féltés, a reménykedés kérdése – nyomon követhető bizonyos vészjóslás, ám a mű mégsem bocsátkozik jóslatokba, inkább intően reprezentál, tendenciaként láttatja az eltűnést, elhalványulást – ahogy Bogdán László író fogalmaz: „...villódzóan keserű, kegyetlen felismerések.”

A rész-egész problémaköre is felhozható, mi van, ha már ott tartunk, hogy a töredék lett az egész? – ez amúgy sem lenne idegen a posztmodern felfogástól. Lényegében mint „cseppben a tenger”-alapon, a töredék tartalmazza az egész kvintesszenciáját.

Egy vizuális tárlatvezetésen veszünk részt. A szöveg befogadása közben nyomon követhetjük szemünk megvezetett irányait. Általában elmondható, hogy olyan érzésünk lehet, mintha főként a kép alsó szegmenseit engednék megnézni részletesebben (vagy éppen ezek a részek maradtak meg leginkább a töredékes freskóból), „Nem vert hadak, csak súlyos vad paták, // Sok megfutó láb, zászló, seb, kereszt”. Van azonban egy érdekessége a freskónak: mégpedig, hogy nem látjuk, de nem azért, mert egy textust olvasunk, hanem mert a vers szerint „nem látogatja fürge fény-nyel [...], lappangva mézben [...], hány vak réteg mögött” – tehát sötétben van, ráadásul vakolt falak rejtik. Ennek ellenére mégis el tudjuk képzelni a leírtak alapján – akkor mégis hogyan? Itt kell számolni azzal, hogy a nyelv ugyanis képes láttatni a láthatatlant, nyelvi szinten mindez megvalósítható. Akár csak József Attila versében mondja: „Egy átlátszó oroszlán él fekete falak között”. Ilyen nincs, de mégis van. (Ahogy ez a mondat is.)

Ha már a nyelvnél tartottunk, feltűnhet két, talán a többitől kissé eltérő szó: a „csonkabonka” és a „diribdarab”. Ezek valahogy kiütköznek a nyelvi regiszterből, és meglehet, hogy gyermeki, játékos csengésükkel valamelyest oldják a mű komorabb hangvételt. Észrevehetünk két feloldható paradoxonjelleget is: „Kit már az Úr is régen elfelejtett” és az „Isten se tudja”.





Ezen mondatoknak feltehetően valamilyen hagyományon alapuló gyökerei vannak, mégis, ha egy másik szemszögből nézzük és az Úr mindenhatóságából indulunk ki, akkor ez okozhat egy logikai bukfcet, de természetesen ezek értelmezhetőek, feloldhatók. Két szembetűnő intertextussal is találkozhatunk: „Csak törmelék, balsors diribdarabja: // Nem vert hadak” – mindkettő Kölcsey Ferenc *Himnusz*ából való. Kérdés az is, hogy a képen az erdélyi magyarság szerepel, vagy ők készítették azt, esetleg mindkettő? A „Levágott törzsek, népek, végtagok” utalhat a trianoni katasztrófára is, azt ugyanis gyakran ábrázolták oly módon, hogy az anyaország testéről levágták a végtagokat, mintegy a megcsonkított területeket szimbolizálva. Valamint sajnos a környezet és az idő sem nekik dolgozott: „Olyak leszünk mi: láthatatlanok, // Lappangva mézben, szétmaró időkben // Isten se tudja: megvagyunk-e még”. Jól balanszíroz a mű élet és halál között, így fogalmaz: „Olyak leszünk: áldáshintő kezek, // Hűlt semmiből pallost suhogtatók”, „Fejek fölött szentlélek vagy szekerce”. Kérdés, hogy a két nagyon különböző tevékenységet végző kéz tartozhat-e egyazon testhez, vagy esetleg az Isten keze az? Saját sorsunk kovácsai vagyunk, vagy determinálva élünk?

A kép csodálata közben nem feledkezhetünk meg a vers vallásos mivoltáról sem. A magyarságon túl a kereszténység is, ezáltal pedig az identitás kerül még fókuszba. Számos hitéleti utalás található a műben: templomok, Isten, föltámadás, poklok, mennyek, Máriák, szentlélek, végítéletek. Megvizsgálandó a többes szám gyakori használata. Mintha a templomok maguk az emberek (testek) lennének, a valaha gyönyörűen díszített freskók pedig az emberi szívek és lelkek. Itt jöhet képbe az identitásválság kérdése, Mészáros Márton irodalomtörténész szerint: „A leírt festmény ugyanis lemeszelése révén – az arcvesztés köztes fázisán keresztül – egyértelműen az identitásvesztéssel kerül kapcsolatba [...], ez az identitásvesztés pedig egy láthatatlan látvány leírásában és ezen látvány olvasó általi vizualizációjában kulminálódik...”

Sötétben tapogatózunk és eltávolodtunk az Istentől is, keressük önmagunkat, de még van okunk reménykedni. Olyan már soha nem lesz semmi, mint azelőtt volt a „hű egész”, csak egy eszmény, viszont nyitottnak kell lenni a „zűrzavarban” is, „méltó rendre vallóknak”.

A mű zárása egy kérdés – nagy, világmegfejtő választ nem kapunk, de azt nem is éreznénk odavalónak. A múltat nem hozhatjuk vissza, csupán rekonstruálhatjuk.

„Húnyt mesterem”

Kovács András Ferenc megannyi költőről – és azok mintájára írt verseket, ezek közül emelném ki Babits Mihályt, akit mesterének is tekintett, melyet meg is örökölt egy hozzá szóló költeményben. Itt a posztmodern irodalom egy újabb fogására világítanak rá: a stílusimitációra. Esetünkben ez KAF *Messzebb... messzebb...* című verse.

Kovács András Ferenc hatalmas műveltséganyaggal dolgozott, allúzióival, asszociációival régebbi és mai szövegek együttozását úgy tudja megvalósítani, hogy dialógusra hív: újragondolja az irodalmi hagyományt. A stílusimitáció egyrészt maszkos intertextualitás, másrészt a szerzői én felszámolása, nem utolsó sorban pedig nyelvjáték is. Ahogy Sebők Melinda irodalomtörténész írja:





Kovács András Ferenc a legkülönfélébb poétikai eljárásokkal vállalja a babitsi hagyományt. Költészetében Babits alakja kulcsversek, motívumok megidézésével, szó szerint átvett idézetekkel, Babits-vers vagy fordítás mottóként való beemelésével, a versnyelv és a – forma stílusimitációs költői játékával van jelen.

Babits Mihály *Messze... messze* verse volt az alapja KAF művének, a szoros formakövetés (páros rímű jambikus négysoros) mellett annak strófáit variálja. Babits poézisének alapja az agnosztikus lét gyötrelme volt, míg Kovács András Ferenc valós élményein alapozva írja meg imitációját. Így fogalmaz: „A vers háttere, valamint a költemény indítéka egy hosszú, transzeurópai vonatút volt”,⁴ mely több nagyvárost is érintett: Lisszabon, Madrid, Párizs, Minszk, Berlin stb.

Míg Babits idilli, festményszerű képekkel él, addig KAF inkább azt reprezentálja, hogy mennyit változott Európa és az európaiság.

Spanyolhon. Tarka hímű rét.
Tört árnyat nyujt a minarét.
Bus donna barna balkonon
mereng a bibor alkonyon. (Babits)

Madrid. Spanyolhon. Semmi rét.
Se donna, balkon, minarét.
Csak múzeumban lótfutás...
Magány. A sarkon skót dudás. (KAF)

Posztmodern műfordítási eljárások a magyar irodalomban (Kovács András Ferencnél)

Az irodalmi életben mindig is találkozhattunk fordításokkal, átírásokkal, esetleg belső fordításokkal, vegyük csak a Bibliát példaként. A posztmodernnél egy kicsit más a helyzet, ott ugyanis mint egyfajta tudatos identitásjáték reprezentálódik a fordítás művészete. Már nemcsak az eredetiséget kerülhetjük ki, de ezen szövegjátékok során fellazulnak a saját és az idegen határtartományai is. A szimulációk során lehetségessé váltak és értelmet nyertek olyan kifejezések, mint saját idegen, vagy éppen idegen saját.

A nagy identitásjáték terén Kovács András Ferenc *Hazatérés Hellászból* című kötetét emelhetjük ki, mely alcímet is visel: *Kavafisz-átiratok*. Az alcím önmagában árulkodó és talán magánál a címnél is fontosabb; az „átirat” derridai értelemben törlésként funkcionál, meghozzá érvényteleníti a „saját” és az „idegen” párba állítását, ezáltal opposícióját. Ezen a vonalon haladva az eredetiség kérdőjeleződik meg. A kötet tartalmaz KAF-Kavafisz verseket és KAF fordításból fordított verseit is. Ám az átirat műfaja szempontjából ez lényegtelen. Végére is a maszk viselője egyben a készítője is. Kovács András Ferenc „fordításai” szinte minden esetben hosszabbak, túlmennek

4 KOVÁCS András Ferenc, *Aranyos vitézi órák*, Marosvásárhely, Mentor, 2002, 97.



a fordítás határain. Van viszont egy filológiai csavar a történetben, mégpedig, hogy a lírai „fordító-KAF” is eleve (román) fordításokból dolgozik. A költő a nyelv teremtmény erejét használja ki zseniális módon. Példaként egy Kavafisz-szöveg:

Télemakhosz gyöngédsége, hűsége
Pénélopénak, atyja öregsége,
a régi barátok, a nép,
az odaadó nép szeretete,
boldog megnyugvása a háznak
átjárták, mint örömsugarak,
szívét a tengerjárónak.

És mint sugarak nyugodtak is le.

(Kavafisz a filológiailag pontosabb Déri Balázs fordításában)

Télemakhosz gyermeki ragaszkodása, Pénélopé
hitvesi hűsége, apja hajlott öregkora,
hajdani barátai, a nép odaadó szeretete,
önfeláldozása, az alattvalók tisztelete,
a lakóhely nyugalma, békebeli kényelme –
mint örömsugarak, besütöttek a szív falán át,
szerteragyoztak a bölcs hajós szívében.

Később meggyöngyült az a parttalan sugárzás,
már lehanyatlón fogytak a fények. (KAF)

Az irodalmi hagyomány – ki beszél?

KAF *J. A. szonettje*. A szonett rendben valónak tűnik – ha a versre tekintünk, egy szonettet látunk. A nagyobb talány a monogramot övezi. Ha az irodalmi elődökre gondolunk, József Attila neve vetődhet fel legelőször. De vajon biztosan róla van szó?

J. A. szonettje

Gallyát töröm csak, mert a töve vén:
nem dönthető a korhadt líra fája –
vak föld alá nő visszasz koronája,
s a szó a szájban senki: jövevény.
Megköt, felold a vándor szövevény –





hű mindenségben szétfutó gyökérzet
göröngyeként ha pörgök, hörgök, érzek:
a dallam nem változtat szövegén.

De van szöveg mely falsít dallamán –
őszintébb volna ölni vagy rabolni...
s a lélek dúdol: kába, gyatra holmi.

De mindezt mintha másról hallanám:
nem a valót, csak én-imázsát,
mint földöntúli lombok roppanását.

Az első strófa egy intertextussal indít: „Gallyát töröm csak, mert a töve vén”, ami megerősítheti előbbi felvetésünket, és bizony ahogy haladunk tovább a műben, egyre több „ismerős” mondat bukik fel újra és újra pl.: „a dallam nem változtat szövegén”. (József Attila: *Emberek, Favágó*) Ez tehát egy KAF által írt, de József Attila tollából származó szonett.

Ez a vers több mint intertextus – magát az irodalmi hagyományt próbálja kikezdeni, azonban „nem dönthető a korhadt líra fája”, mert a „töve vén”. A hagyomány talajáról próbálja kritizálni a hagyományt, azt pedig még a hermeneutikánál említettük, hogy a tradícióból kilépni nem lehet. Az ág próbálja bírálni a törzset, sőt a gyökeret. Nagy kérdés ugyanakkor az is, hogy kibeszél? Kovács András Ferenc? József Attila? Egyik sem és mindkettő. KAF József Attila intertextusaival próbál túllépni a megszólalás alanyiságán, különböző dimenziókat nyitva meg ezzel. Valójában inkább az irodalmi hagyomány beszél, melybe ők is beletartoznak. Attól, mert máshogy mondjuk, még ugyanazt mondjuk. Egy nagy közös végtelen rendszerből, a nyelvből kölcsönöznek szavakat hisz „a szó a szájban senki: jövevény”. Megkérdőjeleződik a szubjektum helyzete, de azt is mondhatjuk, hogy tudatos szubjektumrombolás folyik. A „lírai én” (ha van ilyen) a szöveggel együtt születik meg, viszont ahogy látjuk, egyáltalán nem biztos, hogy beazonosítható. Az utolsó strófával viszont véglegesen elbizonytalanodunk, ugyanis ott Arany János *Vojtina Ars poétikája* csenghet ismerősen: „Nem a való hát: annak égi mássa”, „nem a valót, csak annak én-imázsát”. Ezzel megvalósulhat az, hogy dialógus alakuljon ki Arany János és József Attila (és persze KAF) között, amit csak a nyelv képes megteremteni. Pontos választás a fa motívuma, de még inkább a „szétfutó gyökérzeté”, melytől eszünkbe juthat, hogy a posztmodern általában rizómaszerűen ajánlatos elképzelni (rizómaelmélet). A növény mintegy egészében megmutatkozik a versben, ráadásul keretet is ad neki. A harmadik és a negyedik strófa „de” szóval kezdődik, ezzel mintha hangsúlyozná, hogy valamilyen váltásra, felülírásra kerül sor, úgy is érezhetjük, mintha más-más szólalna meg olyankor. Végül egy transzcendens képpel zár, ahol az „én”, vagyis pontosabban annak imázsa „roppantja a lombot” (ágot), tehát ha törés nincs is feltétlenül, de valamilyen változásra irányuló mozgás mindenképp. Szilveszter László Szilárd irodalomtörténész így vélekedik a hagyomány és a vendégszövegek posztmodern értelmezéséről:



A posztmodern líra nézőpontjából ugyanakkor ez a hagyományhoz fordultság sem egyértelmű többé. A kanonizált irodalmi alkotásokkal folytatott dialógus nemcsak hermeneutikai vagy dekonstruktív viszony, hanem egyszerre mindkettő. [...] A posztmodern számára nem létezik a szerző, csupán a diskurzus, nincs többé kánon, csak (inter)textus. Az idézetek vagy az utalások pedig távolról sem afféle (pro)tézisekként kerülnek az adott írásmű szöveghorizontjába, hanem az egymást szüntelenül fölülíró tropológiai játék önteremtő folyamatának egyik vagy másik momentumaként érvényesülnek.

Hasonló erőket mozgat meg és szintén József Attilához köthető KAF *József Attila haja lángol!* című költeménye is.

A posztmodern halálköltészet

Zárásként beszéljünk a halál motívumáról, a posztmodern magyar irodalom ideeső részéről. Kovács András Ferenc *Sötét tus, néma tinta* című kötetéről lesz főként szó. E művek értelmezhetőek a posztmodern nyelvhasználat és szövegalakítás jellegzetességei felől. Szintén megjelenik a hagyomány újragondolása KAF változatos formáiban és enigmatikus utalásaiban. Az identitásjáték képes az egyes szerzők különböző álarcait összekötni. Hangsúlyos az irónia és a parodisztikus megközelítés. Ugyanakkor egyszerre van jelen a lét kérdéseinek töprengő lírikus is. A lírai alany szenvedéstörténete ez a kötet, a valahová tartozás elvesztésének lehetőségeit tartogatja. Felismerésre kerül, hogy a halálvers is csupán nyelv, és ezáltal leválasztható a személyesség a pszichologizáló olvasat tükrében.

Képtelen arc, fény

Önarc vagy énar,
tört vonás – rongyos tusrajz,
hegedt papírkarc.

K. sírja

Nem Kavafisz, nem
Kosztolányi, nem is Keats
sírja ez – se Rómában,
se másutt. Pár sors
között én fekszem itt: Hic
jacet K. Ki játszott kit?





KAF kötetében a halálvers műfaja is különböző identitásvesztett terek kihasználásával funkcionál. A nyelvi formák váltogatása (haiku, tanka, koan, töredék stb.), a nevek (Fu An-Kung, Ezra Pound, Calvus stb.), helyszínek (Japán, Athén, Róma stb.). Halmai Tamás költő így összegez:

A Sötét tus, néma tinta a szerző jól ismertén túlkomponáló, verstani bravúrokban kiteljesedő költészetét új irányokba fordítja. A hangnem, az alaktan, a témavilág hangsúlyosan elüt az előző kötetektől. Elégikusra hangolt [...], jellemzően rímtelen-dallamtalan, csak a szemnek megmutatkozó alaktannal. [...] Pátoszos önirónia, resignált derű ellenpontozza, ám csak ellenpontozza a bő másfélszáz oldal vezető szólamát: a szépségben és a szerelemben bízó, de az elmúlás tapasztalatát rögzítő beszédet.



Simon Márton

CHRISTOPHORUSRA VÁRVA

Okos fejével bliccel

És állok ím a víz fölött,
nézem hallgatva, mit viszen,
mily hullámokon mily törött
üveg futású fény üzen,
helyben járását mint szeli
darabokra a percre perc,
csörgését szinte hallani,
élteddel légy torkig teli
(sok görbe szándék, ferde hecc)
próbáld bárhogya is mondani:
kétszer önmagad nem lehetsz.
Flitteres égen ring a Hold.
Épp mire kitelne sorja
szűkkeblü méla kék időnk
árnyékunk is elsodorja,
és marad minden tört: egész.
Nem kérdi senki, jössz-e, mész,
hűlt helyed átlátszó bója.
Ez volt a rév, s most ködbe vész.

Te álltál ott a víz fölött?
Hallgatgatok, könnyökölök,
lassan kapkodó alkonyat
rajzolja tájjá arcomat,
abban bujkálok valahol.
Miben bízhatna, ha latol
ki ég alatt él? „Nem hiszem
hogya van tovább, de nem tudom.”
Létem, ha végleg Alt F4,





ha elfeledtem zajt, cefrét,
ki veszi át a fellegek
árnyával futó lelkemet?
Helyben pályámat megfutom,
ahogy a bolygók? Ha már csak
szétnéz, sóhajt az ember itt,
mert mindene kész, eltörött,
és nem érti, mióta lett,
hogy az Isten csak vasárnap
nem vak és süket, tadamm,
tudom, ma még csak szerda van.

Ki állna itt vak és süket
korunkban és rossz időnkben,
ki kérné elnézésüket,
jaj, kinek drágább second hand
élete, mert jól tudja, hogy
saját vérünkbe fúlni, vagy
a tengerbe veszni, bárha
a végeredmény ugyanaz,
mégsem mindegy – bár talán ha
egyetlen szó igaz rajtam,
túlzok, én ebben bújtam el,
halálod kinek tagadjam,
s ki lesz ki eztán énekel,
hívtalak és nem érlek el,
felhőn ücsörgő fény üzen,
nézem, hogy mint fut víz vízen,
mélyét árnyékunkkal festi,
és várok ím a semmiben,
itt állok ím a semmiben,
táblán egy „10 perc s jövők”
és nem jön, nem visz át senki.



László Noémi

Kovács András Ferenc: És Christophorus énekelt

PARA 1

halálba nem hull semmi sem
mert minden semmiség halál
és szerteszáll és összeáll
halálba nem hull semmi sem
tompán zúg sípol élesen
hálóban himbál föld és ég
követelőző messzeség
sötétben gyúló fénysugár
halálba nem dől semmi sem
mert minden semmiség halál
és elborul és visszaáll
halálba nem dől semmi sem
fáj tompán sajog élesen
követelőző messzeség
homályos kezdet kusza vég
zavarba ejtő fénysugár
halálba nem hull semmi sem
mert minden semmiség halál
és összeroppan összeáll
halálba nem hull semmi sem
ilyen legyen olyan legyen
követelőző messzeség
a létezéshez épp elég
egy alig sarjadó sugár
halálba nem dől semmi sem
mert minden semmiség halál
önnön mélyére visszaszáll
halálba nem dől semmi sem
fáradhatatlan végtelen
élet halál élet halál
kérlelhetetlen fénysugár
követelőző messzeség
összefonódott föld és ég
győzelmes végnélküliség





PARA 2

vonnalak át az ég ködén
jelenés jönne énvelem
segítség emelni életem
vonnalak át az ég ködén
mint sugarát a sarki fény
mint falevelet éji szél
miként felhővel víz beszél
vigyázlak mint a sejtelem
vonnalak át az éj ködén
jelenés jönne énvelem
csillapítani életem
vonnalak át az éj ködén
mint glóriát a könnyű fény
miként felhővel víz beszél
feltámadásom benned él
sötétben szikrasejtelem
vonnalak át az ég ködén
jelenés jönne énvelem
csillapítani életem
vonnalak át az ég ködén
mint robaját az éji fény
miként felhővel víz beszél
ha árnyakat szó vakszeszély
üledő balsejtelem
vonnalak át az éj ködén
jelenés jönne énvelem
világot váltó védelem
vonnalak át az éj ködén
mint Óperenciát a fény
úgy sodródhatnál énvelem
mint sóvárgással sejtelem
miként felhővel víz beszél
mint szabaduló éji szél
égen cikázó falevél



André Ferenc

ÉS CHRISTOPHORUS ELKÖSZÖN

Vinnélek át a földeken
cserjén vadult bozótoson
hol sár buzog hol fürtelem
hol földereg hol fénytelen
hol ágak közt lidérc oson
sikolt nyüszít az értelem
én tűzbe tartom két kezem
s neked a lángot elhozom
mezőkön át lábujjhegyen
aknák között hol fű terem
a mák a sás cirok a som
hozom feléd futok nagyon
porozva át a földeken
hogy bár tenyérynél fény legyen
szelíd szilánkos arcodon
a gyűrt sötét a friss korom
szénrajzzal tanít hogy láss
át lopott gyermekkoron
hol félelem fut ághegyen
ha lomb remeg csak nyelvbtlás
vinnélek át a földeken
ahol te jársz még nem volt más
hol ott hever sok kapzsi holt
ki egykor vígan tapsikolt
eljött hogy szép dög legyen
kezet ráz csók na ennyi volt
vigadni nincs több ötletem
csak fekszek itt hörögve lenn
csupán a múlt maradt nekem
jövőt csíholni nincs közöm
biccent s kinyúl hideg kövön





majd hajladozva elköszön
szeretni mint ki képtelen
ne állj meg itt jaj nem lehet
itt csak rögzös halál terem
vicsorgó fagyban rád nevet
lemarja nyelvedről neved
jégtömbbe zárja így szeret
arcod szép tükörterem
hazudva jár a vad hideg
mint fák hegyén a félelem
ne félj ne félj én itt leszek
vinnélek vásott földeken
hozok szikrát hozok tüzet
zúzmarás merev kezéd
hadd engedjen föl nekem
járjon át szelíd meleg
miképp a szót kiengeded
s ne érjen itt a fagyhalál
ha kell mindent felégetek
a földeket s a kék eget
füstöljön hát a vak világ
s ha már a menny is lángban áll
vinnélek én a tűzön át



Nem

No nyet nein





Mácsai István

NAPLÓ – 1964

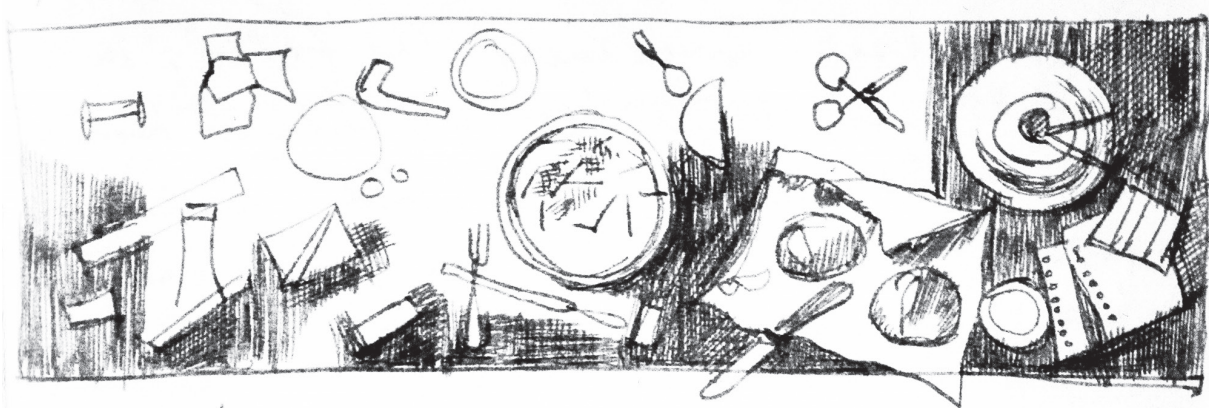
(részlet)

A 32. [Velencei Képzőművészeti] Biennálét gyönyörű napsütésben nézem végig, vegyes érzelmek közepette, mert tíz perccel ezelőtt tudtam meg Hruscsov bukását. Kétszeresen dühít, hogy nincs meg a kis rádió. A kommentárok még nem tudnak semmit, olasz lapokat nemigen értem (legalábbis a legfontosabb nüanszokat nem), meg kell várnom a holnapi bécsi híreket. Egy biztos, a gyerekek miatt haza kell menni.

*

A Biennálé pavilonjai felé menet pesti, városligeti Wampetics-hangulatban érzem magam, a 60 év előtti építkezés hangulata még ma is átsüt a modernizált homlokzatokon. Sorba sétálok a pavilonokat – a brazilokkal kezdődik. Egy Jardiel nevű pacák hihetetlenül ronda, baconös lepeedőbe csavart hullái gurulnak le a lépcsőn, hajolnak ki az ablakon, seggükből nagy kocka lógván ki, vércsíkot eresztve.

A belga pavilon elvarázsolt kastélyra emlékeztet. Pol Bury művei láthatók itt, nagy zongorák és régi barna szekrények kinyitva, melyeknek belsejében széklábak, fadarabok és hangszerek darabjai, húrjai és billentyűi vannak összehányva. Egyes tárgyak elektromos úton mozgatva vannak, lassú, féregszerű mozgással kúsznak, fityegnek és lötyögnek ide-oda, kísérteties zörgéssel és nyikorgással. Villanydrótok hálózák be a termet, és zúgva szikráznak a rossz érintkezési pontokon. Vajon, ha e tárgyakat becsukják és elszállítják, hová kerülnek? Bútorraktárakba? S ha tévedésből ócskaságnak nézik őket, múlt századi vacaknak, nem pedig 20. századi ultramodern művészeti csodának? Ha azt hiszik, hogy egy ócska zongora az, ami ócska zongorából van, akkor mi lesz? Ha éppen nem lesz kéznél egy katalógus, vagy egy entellektüel, aki



a bútorraktári munkásnak megmagyarázza, hogy az ócska székláb, amit el akar hajítani, nem ócska székláb, hanem „ócska székláb”?

A holland kiállításon érdekes fémlakatos munkák láthatók. Pl. egy tengeri akna, melyből kardok és lándzsák állnak ki, ez szimbolikusan is érdekes.

Az argentin pavilonban a szélben önmaguktól libegő tükröket látok, melyekben a néző és a szoba soha nem ismétlődő módon tükröződik.

Az olasz N-csoport pedig egy elsötétített kamrában lassan forgó üvegprizmákat állított ki, rejtett fénysugarakkal, melyek fantasztikus fénypátszmákat vetítenek a teremben ide-oda. Utoljára a Sportcsarnokban láttam ilyet 1941-ben egy német bűvész mutatványaképpen.

Boriani művén, mely egy kör alakú doboz, labirintusok között szög alakú tárgyak nyüzsgönek, mint a hangyák, és hátul elrejtett mágnesek hatására mászkálnak a görbe folyosókon.

Efféle képtelen (és képes) ötletek sorozatai mindenütt. Máthé-Lustig [ez ő maga és gimnáziumi osztálytársa, barátja] 16 éves nível – igaz, hogy ezek mellett a komoly olasz Casorati emlékkiállítás unalmasnak, üresnek és hidegnek hat.

A svájci pavilon Zoltan Kemeny kiállítása izgalmas és szép – kétségtelen, hogy a fémlakatos munkákban ő csinálja a legszebb felületeket és legnyüzsgőbb detail-hatást.

A magyar pavilonban Barcsay nem rossz, de nem is valami jó. Jelentéktelen, akárcsak Csohány. Még Segesdi mutat a legjobban hegesztett kakasával és Ikarusával. Barcsay ott a legrosszabb, ahol „modern” akar lenni, színes stb. Itt egészen egy miniatűr Léger níveljára süllyed. Legjobbak egyszerű kis vinkli képei.

Az amerikai Johns gyönyörű, drága, hatalmas, fehér gyöngyvásznakat állít ki, melyek középen üresek, és csak a sarkukban látható egy kevés





műanyagfesték-csurgatás. Az amerikai pavilon előterében egy összetört autóröncs és egy festett bádorgcipő látható, föl vágva, lyukakkal, serclivel.

A szovjet pavilonban modernizált szocreál látható, mely ha lehet, még rémesebb; a régi optimista, „erőt sugárzó”, micisapkás fiatalember és kendős leányok biciklivel és hasonló technikai találmányokkal, világosan és „vidáman” festve, modernségüket szögletes ecsetvonások és kontúrozás jelzi, valamint a vékony léckeretek.

A dánoknál Svend Wiig Hansen lapos hurkákból és gömbökből állított össze női aktokat, embriókat, babszemeket és egyéb gömbölyű idomokat.

Egy norvég nő, Hannah Ryggen ízléses szőnyeget állított ki, és a szimpatikus őt a katalógusát ingyen a kezembe nyomta. Egy pillanatig kísértésbe estem, hogy megvegyem a Biennále nagy katalógusát, de azonnal ki is estem belőle, mikor megtudtam, hogy 4000 líra, azaz 300 forint.

Az olasz pavilonban nem létező gépkonstrukciókat lehet látni, melyek a szedőgépek őseire emlékeztetnek, papírtekercsek lógnak ki belőle, és központjában egy kis benzinmotor, mely gépszíjjal hajt, azaz nem hajt meg egy nem-fogas nem-kereket, amely a nem-gép nem-lábain nem áll. Vannak továbbá szelepek, telepek, kelepek, alapok, kalapok és falapok, zizeg és zörög a „Vörös Malom” egész színpada, enyvszagúan zizegnek a kulisszák.

A kulisszaság Manzú szobraiban éri el a tetőpontját, aki enyvbe mártott lepedőket hajigált föl deszkalapokra, és jó svungos suhogásokat dermesztett meg egy időre, arra az időre, míg egy lepedő egy deszkán eltart.

De lehet, hogy tévedek. „Dávid és Saul” is egy lepedő egy deszkán.

*

Október 16.

A velencei búcsú idejére az idő megemberelte magát, kisütött a nap, és bár hideg volt, a napsütötte sarkokon jó vénasszonyok nyara hangulat keletkezett. Az utolsó délutánon festői fölfedezőútra indultam, és föl is fedeztem magamnak a Verocchio tér környékét, ahol egy percen belül két drámai jelenetnek voltam tanúja. A fölbecsülhetetlen értékű téren a San Giovanni e Paulo legszebb kapuzata előtt a srácok fociztak (a másik kapu Verocchio talapzata volt), és kupán találtak egy arra haladó békés nénit. Operába illő jelenet következett, lamentálás és jajveszékelés, azonnal odasereglett az egész tér, és a műemlékekre való hivatkozással, (ami eddig senkinek se fájt) elzavarták a fiúkat. A fiúk visszafeleseltek, egy pirandellói úr a rendőrségre telefonált, a fiúk tiltakozva ugyan, de eliszkoltak.



Alighogy az esemény izgalmai elcsitulnak, egy szerencsétlen, múlábas, mankós hölgy megbotlott a kövezeten, és teljes hosszában elvágódott tompa puffanással. Utána mindjárt ott is maradt némán. A tömeg egy pillanat alatt átrohant az új szenzáció színhelyére, a nőt fölsegítették, széket hoztak ki egy boltból, a nő leült, s mikor már biztonságban érezte magát a hangosan csivitelő olaszok gyűrűjében, némán zokogni kezdett. A széles gesztusokkal ordító nézők körében a néma szenvedő olyan drámai hatást tett, hogy dermedten néztem a jelenetet. Közben vakító napsütés, és Colleoni Condottiere közönyösen léptetett nagyszerű lován.

Félvén, hogy hamarosan egy harmadik dráma következik be, leléptem a terepről.

Kijebb sétálva a város keleti csúcsa felé, vidékies kertes tájakra bukkan-
tam olcsó üzletekkel és meglehetősen nyomorral. A rajzfüzettel járkáló festőt
bámuló bennszülöttek olyannyira emlékeztettek a nagymarosi vagy sárospa-
taki nézőkre, hogy teljesen otthon éreztem magam – ha csak három napom
lenne még, harminc darab kitűnő motívumvázlatot tudnék csinálni.

De nincs három napom, sőt három órám se, mert csomagolni kell, a vonat
este 7-kor indul, és idejében ki kell menni a couchette miatt.

Majd legközelebb...

*

18 oct. Wien.

„Olyan” írtam le tegnap – ez a remekmű titka.

Olyan, de nem az.

Ma újra megnéztem a rotterdami pop-art kiállítást, mivel a kedvemért
Bécsbe hurcolták. Talán megtudták, hogy elveszett a naplóm és alkalmat
akartak adni, hogy pótolhassam. Ezekután igazán egy szavam se lehet.

Kár, hogy a lelkes fölháborodást már nem tudom reprodukálni. A ve-
lencei Biennálé után az egész pop-art nem hat olyan fölháborítóan, mint
első ízben. Megszokottnak, hogy úgy mondjam, túlhaladottnak hat, így hát
nincs értelme, hogy belelovaljam magam az indulatba. Legföljebb szelíden és
okosan megállapítom, hogy ez nem művészet. A művészet ugyanis csinálást
jelent, valaminek a csinálását, ami nem igazi, csak olyan. Azt, magát nem
lehet odatenni, ez magában véve még nem mű. A mű, ahogy neve is mutatja,
mesterséges valami. (Art, artificial, artistique, Kunst, Kunstlich, mű, műves,
művészet, mesterség, mesteri, mesterséges.) Gemacht és nem gefunden és
nem aufgestellt. Az nagyon fontos, hogy hogyan és hová aufgestellt, s annak
külön mestersége van; de már csak a kész műre vonatkozik. Ha a mű eleve





egy adott térbe készül, akkor hozzátartozik a mű szerves hatásához, és maga is kreatív tevékenységgé válik. De talált tárgyak elhelyezése és összeillesztése nem művészet, csak annyiban, amennyiben a kirakatrendezés vagy lakásdíszítés az. A kreatív mű nézet, maga a Művészet nem elégedhet meg a szerencsével, amit tárgyak megtalálása jelent.

Az egész kiállítás legkellemetlenebb hatása változatlanul a kiállított tárgyak ócskasága. Már Pátzay kifejtette nekünk a főiskolán, hogy a szobor, mihelyt lekerül talapzatáról és a föben hever, a festmény, ha kivéttetik a keretből és az utcai lámpaoszlopnak támaszkodik, nem képes kifejtetni funkcióját. A szobornak, képnek idézőjel kell, vagyis talapzat, illetve keret.

A pop-art ezt észrevette és megfordítván a tételt azt mondja: hiszen akkor bárminő tárgy, talapzatra téve vagy képkeretben, kiállítva és kiemelve, műalkotássá változik.

Mint minden új és lelkes mozgalomban, ebben is van igazság. Mégis, úgy gondolom, teljes hévvel harcolni kell ellene. A fasizmusban is volt magva az igazságnak: megszüntetjük a munkanélküliséget, a versailles-i békeszerződés igazságtalan volt stb. stb. Mégis, a megvalósult fasizmus katasztrófát okozott.

A pop-art a művészet nagyképűsége ellen hirdet harcot, mikor bicikliküllőket és félig elfogyasztott vacsorát állít ki. A nagypofájú akadémizmus ellen harcol, beleértve Picassót is, joggal, mert a művészetnek nem szabad nagyképűnek lennie. De milyen eszközökkel, és végül is mindez hová vezet? Magának a művészetnek megszűnéséhez.

Márpedig a művészet nem szűnik meg, mert örök emberi tevékenység. Megszűnik az akadémizmus, de megszűnik a pop-art is, ha teljesítette funkcióját. Az a tevékenység azonban soha nem szűnhet meg, hogy egy ember ceruzát ragad és lefest egy piros almát. S a művészetnek ez a lényege; nem a barokk keretek, nem a rokokó, nem az akadémizmus, ami ellen a pop-art lázad.

A művészet lényege az, hogy az ember a világ mellett kreál magának egy másik világot, az igazi mellett egy művilágot. Amely, ha igazabb, mint az eredeti, akkor művészet.

*

Egyébként változatlanul a Daniel SPOERRI „Le table de Robert”-je tetszik a legjobban; nemcsak mint tipp, hanem formai felületben is.



Amellett az nem pusztán talált tárgyak gyűjteménye; határozottan érzem, hogy megkomponált, s még ki is van emelve, quasi bekeretezve, azáltal, hogy az egész függőlegesen a falra van akasztva.

Kevésbé teszük (hogy úgy mondjam nem elég absztrakt) Oldenburg „Hamburger” c. kenyér-műve; mivel a tányér vízszintes lévén, a kenyér, kenyér és nem „kenyér”.

A csikorgó kaptafák és a dróton rángatott pingponglabdák már nem hatnak meg, a gipsz-gépírókisasszonyok még kevésbé. Ha már pop-art, legyen pop-art.

Francis Bacon azonban undorító, változatlanul; szívem-gyomrom mélyéig utálom. Csak értelmem legfőbb, szuperintelligens, briliáns agyrétege konstatálja erőtlenül – hogy azért valaminek biztosan kell benne lenni, ha ennyire lehet utálni.

