

Kontextus

A másság különösen hangsúlyos, létesztétikaszerű megjelenítése, a nemiség rugalmas térré tágítása, az önértelmezés és a másik szemében megjelenő

52 Csehy Zoltán

TITKOS RITMUSOK

(*Mítosz, metamorfizálás, norma*

Olty Péter költészetében)

különbség dramatiszálása¹
a modern magyar költészetben Faludy György verseiben jelenik meg először. Hagyományos értelemben vett költői coming outtal azonban (a szubkulturális térféltől eltekintve) Nádasdy Ádám szolgál. *A rend, amit csinálók* című kötet látszatra

kiteljesíti a korábbi kötetekből is ismert lefojtottságot, mely Horváth Csaba szerint „az én láthatatlan felét lefojtó feszültség az angol romantika felszín alatti viharait idézi”, és az antipoétikusnak tekintett, tévesen semlegesítettnek tartott nyelvhasználatot, mely „semleges stílusértékű szókincsből” építkezne.² A radikális pátoztalanítás, a pózolás hiánya, a nyelv nyersesedése lehetnének még azok a kulcsfogalmak, melyek ezt a kötetet a kritika univerzumában leírják.³ Fentebb azért használtam a „látszatra” kifejezést, mert ez a kötet tulajdonképpen Nádasdy textuális coming outja. A coming out azonban nem versben játszódik le, hanem a kötet paratextusaiban, nevezetesen *Az Úr hegedűje* című, szerelme haláláról szóló allegorikus vallomásában: korábbi köteteiben stigmaként jelent meg a homoszexualitás, a jelek és a maszkok játéka kezdettől kettős olvasatot biztosított, azaz a Nádasdy-versek szövege sosem volt „semleges”, itt viszont tabloid minőségként, az értelmezői munka origójaként kínálja fel önmagát.

A homotextualitás Jacob Stockinger nyomán használt fogalom.⁴ A homotextualitás nem a szerző szexualitására vagy identitására, biográfiai motiváltságára kíváncsi (s ebben megegyezik a homotematika kutatóinak módszerével), és nem igényli a homotematika sarkalatos jelenlétét sem, ugyanis nem az explicitás fokát regisztrálja, hanem kérlelhetetlen makacssággal arra a mechanizmusra kérdez rá, amely a szöveg homoerotikus kódjait leplezi le. A szerzők egy jelentős része ugyanis maszkok és jelzések dinamikáját építi bele a szövegbe: ez a dinamika pedig az esetek többségében kiolvasható. A szerző ugyanis általában nem ölt totális álarcot, hanem jelzések révén mintegy maga is kiadja magát, azaz szövegét e kódok révén mintegy megnyitja a homoerotikus olvasat előtt. A heteronormatív megnyilatkozás gesztusrendszerét biztosító maszkot így fokozatosan kijátssza, felfedi a jelzés: ráadásul épp ezek a jelzések adják meg a szöveg tulajdonképpeni,

érvényes jelentését. Természetesen a jelentés érvényessége itt is inkább az olvasat koherenciájának függvénye, mintsem az értelmezői attitűd affirmatív gesztusaié. A posztstrukturalista elképzelés dinamikája rendkívüli hozadékkal bír a meleg stúdiók irodalomtudományi aspektusait tekintve.

A nagy dichotómiák nem kioltották egymást, hanem egymás feszültségéből (maszk – jelzés, bezáruló és megnyíló szint, hivatalos vagy felületi befogadás – szenzitív, mélységi befogadás) profitálva teremtették meg a potenciális jelentést, és nem egyszer aknázták alá a hivatalos kanonizált értelmezéseket. A jelzésemélet kulcsszövegei közt tartható számon Marita Keilson-Lauritz alapműve, mely a homoszexuális konstelláció modelljét kínálja a kutatók számára.⁵ E konstelláció számos mozaikból áll össze, melyek részint tematikus, részint szöveggenerálási, részint történeti konstrukciókon alapulnak. A barátságkultusz, a homoszocialitás, a szépségkultusz, a misztifikáló pánszexualitás, a nemiség titokretorikája, az antik pederasztikus hagyomány sémái, a „Rollen-gedicht”, a prosopopeia, a semleges nemi kifejezőmód, a túlhangsúlyozott maszkulinitás, a túlretorizált és túlerotizált, extatikus vallási hangoltság, a homoszocialitás metaforarendszerei, a homoszociális közeggel való feltétlen azonosulás vagy az íratlan meleg kánon műveire vonatkoztatott intertextuális utalások éppúgy elemeit képezhetik, mint ritka esetben a homoszexualitás vagy a nemi ambivalenciák elítélése.

A magyar szakirodalomban a homotexualitás stratégiáihoz hasonló, a dekonstrukción áteresztett metodológiát alkalmazott Hódosy Annamária illusztratív Marlowe-olvasatában, melynek tétjei közt szerepelt többek közt kritika és irodalom viszonyának meghatározása is.⁶

Gerevich András első kötete a heteró mimikri jegyében fogant, noha a homotexualitás által felkínált stratégiák nyomán olvasható parodisztikusan is. Ekkor a meleg szubkulturális sajtóban, a *Mások* hasábjain már meleg verseket publikál több álnéven is (a legjobbakat Endreváry Kornél Amadeus néven). A 2005-ös *Férfiak* azonban nyílt és céltudatos beszéd, a meleg test szava, mely nem egyszer kifejezetten aktivista beszéddé válik. A melegség a *Barátok* című kötetbe került *Verjen a Sors keze* (2007) című versében a nyelven keresztül válik jogosan megélt büszkeséggé: a Himnusz otthonossága és a „buzikat a Dunába, a zsidókat meg utána!” szlogen kilakoltató agressziója félelmetesre élezett kontrasztot alkot. A vers végén szinte antik karakterű képben fixálódik a természetes büszkeség: „Meztelenül begrom úszni a Dunába. / A nyári nap mossa tisztára testemet. / Itt vagyok otthon”. Az ósanyaggal (víz, magzatvíz) való időszakos egyesülés a hazatalálás illúziója. Kántás Balázs megfigyelése, miszerint e kötet minden versében van utalás a másságra, nyilván e vers aktivista karakterének köszönhető.⁷

Milyen újabb elmozdulások léteznek a metaforikus-homotextuális, illetve az aktivista másságdiskurzus után?

Benkő Krisztián az *Új Nautilus* kritikai rovatában Rosmer János könyvét határkönek tekinti: „Rosmer János költészete a magyar irodalom 54 eseménye: a magyar nyelvű queer líra megszületésének pillanata”.⁸

Rosmer és Olty Péter lírája valóban rokonítható. Olty költészetének léttérében sincs kollektív másságkonstrukció, genderaktivizmus, nála is csak a queer totális sokféleségében mozgó, alkalmi performanciákban megnyilvánuló én territórium maradt. Bán Zoltán András Olty könyve és Rosmer munkája között erős distinktív különbséget észlel, de a közös alapot nem tagadja: „[...] Olty nem megy el odáig, mint a tematikában jelentős pályatársa, Rosmer János: »lenyomhatsz bármit a torkomon, a legmélyebb költészetig«. Ars poeticája inkább ez: »Dalod belső társalgás«. Tartózkodó, mégis intim hang”.⁹ Ugyanakkor Olty nem képviseli azt a vonalat, melyet Nagypál István hozott be a magyar meleg költészetbe, s mely tudatosan szembehelyezkedve Gerevich költészetének nyílt érzékiségével a homocon ideológia alternatívája felé nyit (ez lehetne az elmozdulás másik iránya): a tartós kapcsolat magasabb rendűsége, a heteró elfogadáshoz igazodó értékrendazonosság, az explicit melegségvonatkozások marginalizálása (lásd a 2014-es *Rózsaszín daloskönyv* verseit) vagy eltüntetése (*Prelúdiumok és fűgák közt*, 2016), az én zárójelezése jellemzi.

Vele ellentétben a kollektív, heteronormatív stabilitásként beállított mi-struktúrák főbiafaktort képeznek mind Olty, mind Rosmer költészetében, s ez a reflektált magány erős önmetaforizációs helyzeteket teremt. Tisztában vannak ugyanis a védekezés zsigeri szükségességével, de a konstrukció tartahatatlanságával is, míg Nagypál inkább igazodik.

Olty Péter első versei 1997-ben az akkor még létező, aktivista meleg magazinban, a *Másokban*, majd 1998-ban az akkor még létező irodalmi elitlapban, a *Holmiban* jelentek meg. Fenn és lenn, a mélyben és a csúcson, a peremen és az irodalom centrumában. A *Holmiban* 1998-ban jelent meg *A szobatársam* című verse, mely kisebb botrányt váltott ki. Bámulatos könynyedségű, lebegő ionicusokba foglalt egy kollégiumi orális aktust. Ez a szöveg nem kerülhetett bele első, *Heteró közegben* című kötetébe.

A kötet cím egyszerre be- és elhatároló jellegű, feltételez egy erős öksztruktúrát, melyet egyúttal ki is akar kezdeni. Feltételez egy érzékeny individuumot, egy bizonyos fokú idegenséget, melyben élni, létezni, önmagát meghatározni kénytelen. A „heteró” szó meglehetősen steril, szinte orvosi, ugyanakkor határozott identitásjelölő funkciójú és hatalmi kisugárzást is áraszt. Hamarosan azonban kiderül, hogy nincs stabil identitás, a „meleg” hangot nem a hasonlóság képezi meg, hanem épphogy a másság, az erendő heteró közeg.

Fontos metaforizálás például a kötetnyitó Olty-versben (*Altató*) szereplő igluépítés. A szinte egy didaktikus költemény retorikáját követő szövegben az építő saját magát zárja be, falazza be a „biztonságba”, a jég „melegébe”, a „tíz fokos jégszuterénbe”. Ez a házépítés az identitás-építés és az önvédelem mechanizmusait mozgósítja, menedék „az oxigénzöld” „kinti égbolt” végtelenével szembeállítva, de nosztalgikus vágy is a kaland után. A „fényszalag” közvetítő közegének anyagtalansága is szimptomatikus: a matéria ellenében megkonstruált transzcendens kapcsolat képe lesz. A „hatszögű” hópihék geometriailag, matematikailag kiporciózott téglákká tömörülése pontosan a belső átalakulás leképezése: a naiv romantika feloldása az életmentő elzárkózás praktikumába. A szapphói stófa hideg jégtömbjeiből felépülő iglu a poétikus hópihék sejtjánát is magába rejti, s paradox módon éppen a jég motívuma válik a melegség konkrét és metaforikus értelemben vett önismereti és önvédelmi konstrukciójává. A *Papagáj* című vers kalitkája az eredendő rabság létszorongatottságát veti felszínre: a szöveg visszatál ön maga ellentétébe, miután a fogoly papagáj a gonosz madárkereskedő saját rabságát, kalitkáját, papagáj-létét is végiggondolja, rájön, hogy pontosan a látszat ellentéte igaz, s a költemény palinódiává válik.

A továbbiakban ebből a reflektált magányból, visszás hatalmi paradigmából kiindulva három jelenségre fókuszálók: a homotextualitás jelenségére és olvasási stratégiájára, a heteró/homo dichotómia költői felszámolására és a költő saját terminusát fogalmi alappá avatva metamorfizálásnak nevezett én-köztes identitás jelenségére.

A maszkok és jelzések dinamikája

A normatív társadalmi konstrukciók szelepként működtetik azokat a kultúrtörténeti sémákat, melyek kettős olvasatúak. Ezek a szereplehetőségek olyan mintázatokat rajzolnak a szöveg háttérébe, melyek az uralkodó diskurzus számára biztonságot jelentenek (van „hivatalos” jelentésük), azaz maszkként működnek, ugyanakkor egy homotextuális indíttatású olvasat szempontjából jelzéseként funkcionálnak. A *Jonatán emlékezése* ilyen szerepkonstrukció, maszk és jelzés dinamikájára épülő narratíva: az aszklépiadészi stófa eleganciája az antik térfelet nyitja meg, míg a teret a bibliai Dávid és Jonatán-történet sémájának modern változata uralja. Az „első vacsora” szinte biblikus ellenpont, ahogy a jobb oldalon ülés is szimbolikussá növesztett egóvá alakítja az elbeszélőt. Az első vacsora egyben az utolsó is: noha Jonatán folyamatosan újra elképzeli Dávid láthatatlan, „megváltó” jelenlétét. Szimbolikus jelentőségű az is, hogy Dávid arctalan marad: a szemérmes csodálat elfojtott belső vihara lefogja az elbeszélő szemét, csak a „fiús illat”, illetve a karkötő és a bőr alatti csontocskák emléke marad.

Új Forrás 2020/2 – Csehy Zoltán: Titkos ritmusok
(Mitosz, metamorfizálás, norma Olty Péter költészetében)

Olty mestere a nemi sztereotípiákkal való játéknak is: a *Nevelőapám* című vers hőse eléri, hogy egyetlen „férfiatlan” gesztusa miatt a nevelőapa ráborítsa az asztalt. A *Féregének* nyitó sorában megjelenik egy különösen hasznos fordulat: „a tárgyakra vetülő nem”-é. A nem egyszerre lehet 56 tagadás, egyszerre episztemológiai, besorolási egység, valamint grammatikai, illetve biológiai kategória. A *Féregének* olvasatai ennek megfelelően párhuzamos diskurzusokat rétegeznek egymásra: a vers lehet bölcséleti költemény, melynek tárgya az érv vagy az annak ható észlelet zárójelbe tétele a szépség és az álom elbizonytalanított időiségében (csak a jelen „csipogó hajnalmadara” létezik). Lehet a mindenfajta genetikailag is indokolható besorolás megkérdőjelezésének kifejeződése. Lehet az idegen nyelvekben a tárgyak megnevezéséhez köthető nyelvtani nem logikai abszurditását kifejező szöveg, de a saját önértés, önmagunk tárgyiasítása vagy metaforizálása (féreglét) révén előálló, bizonytalanokodó helyzet- vagy identitás megtagadás jogosságának megszövegeződése is. A tárgy és a rájuk vetülő nem a létező és annak tagadása, a tény és annak elbizonytalanítása, az érzékelés és a tudat eredendő bizonytalansága.

A férfitest megtapasztalható erotikája és az írás erotikája egymásra kopírozható analóg folyamatok. Az *Egy öltöző falára* című, chorijambusokban írt remeklés Herkules-embléma: a Hercules–Hylas pederasztikus hagyomány háttérsugalmazása jelzésszerűen villan ki a maszk mögül. A „szűk üregű köldök” leírása, akárcsak az „oldalasan” nézett kockahas-rácsozat, egyúttal limitek is: a homoerotikus vágyakozáson való túllépés megkockáztatásának, illetve a „heteró közeggel” szemben berendezkedő érzékenység kamaszkori határai. A voyeur pozíció a tipikus költői kívülállóságon túlmutató jelentőségű: a heteronormatív struktúrában ez egy potenciális queer alapállás, vagy fázis, mely a kirekesztődés–diskurzus egy formája. A cím részint graffiti-jellegre utal (a verses falfirka római válfajára), másrészt a maszkulinitás plakátszerű, tabloid ábrázolhatóságára.

A *Mercurius-szobor* ekphrasziszja lényegét tekintve nem tér el az előbbi, konkrét test leírásának erotikus-rajongó retorikájától. A kockahas és a köldök gyűjtőfókuszát itt a hiányzó pillantás és a belső látás sokértelműsége veszi át. A pillantás hiánya („bágyadt szemhéját hidegen lezárja”) hasonló pozícióba kerül, mint Rilke Apolló–torzójának hiányzó szeme, arca. A szapphói és aszklépiadészi sorok váltakozása villódzó, zavarba ejtő retorikát generál: ez a mozgás a Hercules-vers stabil chorijambusaihoz viszonyítva a látványos, lüktető, tabloid maszkulinitás és a szemérmes, bizonytalanokodó vágy kontrasztját képezi le. A *Pán síjja* a ronda, megbélyegzett, undorító és elutasított férfitest és a mennyei zene kontrasztjára alapoz: a zenei harmónia elfelejteti a zenélőt, de csak egy pillanatra, a megbélyegzettnek és undorítóknak teremtett testre nincs bocsánat a fájdalom és a részvét felhorgadása ellenére sem.

Ez a radikális létesztétizmus meghatározó jegye a könyvnek: a szépség elita kultusza mindenre rátelepszik, hol nosztalgikus, hol erotikus, hol pedig tragikus színezettel.

A lényünkben kiirtott rész pszichoterapeuta jellege, illetve az öntudatra ébredés, a felnőtté válás intellektuális „mássága” jelenik meg a *Szent György-ikon* négy hexameterében: az önmagaként ledöfött szörny egyszerre pusztítja el az én-t és teremti újjá. Az én örök szerepmozgásban, vegyülésben van: a stabilitásának csak időszakos esélyei vannak. Az első ciklus tíz költeménye radikálisabban használja ki a maszk és a jelzés-poétika homotextuális dinamikáját.

A heteró/homo dichotómia költői felszámolása

A kötet központi része a ciklust nyitó vers (*Fiktív napló*) alappozícióitól elrugaskodva teremti meg a maga távlatait: az én pozicionálásának radikálisabb tétjei lesznek, a naplószerűség is ezt erősíti fel. A horatiusi csevegő hexameterek előbb az „árapályiság” gyerekkor erősen szexualizált terepére visznek, majd a „pénzkereső, szerelem-tünetes” hétköznapok után a betegségmetaforában elburjánzó furcsa erotika tör utat magának. A heteró szó itt visszatér az ősjelentésbe: „Hát nem heteró minden vágy tárgya? Különbség / híján, bármi is ez, nemi, kor-, rassz-, tónus-, izomzat-, / hormonaim se lehetnének. Sőt: én se lehetnék.” A szexuális nevezéktan felületességét és alkalmatlanságát épp az jelzi, hogy az ellenkezője igaz, vagyis a „homo” szó mögött nincs tartalom, a vágy mindig valami másra, esetleg hasonlóra, de korántsem azonosra irányul, hiszen akkor az azonosság rémuralmában az én is felfüggesztődik, s a hozzá tartozó, rendelhető vágyak is felszámolódnak. A gyerekkori spontán kibontakozó szexualitás („zseb-kendőzés”) diskurzusa után a felnőtt korszak szorongásos, megtartós-kidobós, önismereti „dugulós” mechanikái („a lehúzott kvarchomok, az vagyok én, a / vécévíz meg a nyála. Kötőanyagom kimosódott”), speciális hormonoktól utáni a test orvosi és érzéki birtokbavételének agressziója következik. A hetero közeg ebben az értelemben univerzális létparadigma, a homo pedig maga a létképtelenség, a transzcendenciába tartozó minden különbségtől, s így az érzékektől is megszabadító univerzalizmus. A *Levélrészlet (I.)* című szöveg az intim vallomásosság látszatát kelti: egy szexus nélküli, formailag heteró kapcsolat anomáliáit írja le, egy nő ugyan megtalálja sztereotip szerepkörét, ám a kapcsolat testi része gyakorlatilag nem létezik. A szexus leválasztása viszont a „piócáskodás” lélektani traumáját vonja maga után, s felőrli a viszonyt. Ez a megsemmisülés mutatja a szexus domináns szerepét annak hiányában is: ahogy Celan *Zsoltárjában* a hiányzó Isten helyére a hiány, vagy a semmi magasztalása és imádása kerül.

Új Forrás 2020/2 – Csehy Zoltán: Titkos ritmusok
(Mitosz, metamorfózis, norma Olty Péter költészetében)

Az *Amfórarajz* egészen pontosan beszél a homo-lét abszurditásáról: „A klasszikus / szimmetria egyneműek között / is blöff.” A mellérendelés, a narcisztikus önkép klasszikusan meleg felfogásával szembeni lázadás definiálja az esetleges azonosság abszurditását: „aki egykori önmagát /
58 kívánja, időkiesést ölel”. Az időkontinuumban nincs a vágynak tükörképe, szimmetriája, mellérendelődése. Az időkiesés az én visszakeresése a másokban, csak a másságnak van értelme, az viszont nem homoiosz. Még a közös élmény is lehet „ellenélmény”. Az ellenélmény fogalma a *Szent Teréz extázisa* című Bernini-kompozícióra vonatkoztatva bukkan fel: érezhető az orgasmus és extázis közelsége, az anyagi és az emberi test kontrasztja, a szakrális és az ösztönös játéka.

A fogalmi kiürülés a tárgya a *Levélrészlet (II.)* című szövegnek is: a szöveg Wittgenstein életének epizódjait villantja fel, s az én-től való szabaddulás gyakorlataival szembesíti a gát és az askézis öncenzurális technikáit, miközben a hiány befogadása, a kontempláció számára megnyitott új paradox módon a gyarapodást jelenti.

A *Döntő kúr* című vers hendecasyllabusában az előérzet, az anticipáció és a sorsszerűség kerül előtérbe: a létezés megkoreografálhatatlansága, különféle metaforikus lehetőségek a haláltánctól a jégtáncig. Az emberi dimenziókat a növényi lét felé közelíti a *Sorozás után* szövege, mely egy elpikkelyesedett törzs és egy fenyőfa anatómiáját hozza közös nevezőre: mintha egy ovidiusi átváltozás egy stációját nagyítaná ki. Ennek az ovidiusi projektnek a része a Cygnus-történet újraértelmezése is a harmadik ciklusban.

A keveréklenyiség alapforma, az etimológiai értelemben vett heteró közeg maga. A *Kisváros* című vers „angyalfejű krampusza” ezt az ösztönösen létező „heteróságot” demonstrálja. A különbözőség szivárványát emblémaként használó meleg mozgalmak is folyamatosan erre a sokféleségre apellálnak, melyen belül a másság sem lehet homogén. Olty a lét dramaturgiájához a formakészlet fogalmát vezeti be: a *Képeslap Holywellből* című vers hendecasyllabusában a vallási élet, a zarándoklat uniformizált formakészlete jelenik meg, a költő e formakészletet zárójelbe is teszi: „(bűn, halleluja, Jézus él stb.)”, miközben az itt megképződő látszazonosságok is szétfejlődnek, a kispap mellett ugyanis „egy busznyai fiú dalolt a spektrum / képzelt színeiről”. A fogalomkészlet elsajátítása a társadalmi beilleszkedés, az életképesség alapja, ugyanakkor ez valóban heteró közegben történik, s nem egyszer azonos azzal, amit Mario Mieli az *educastrazione* (az edukáció és a kasztráció fogalmait magába sűrítő öszvérszó) terminussal illet: a normaképző nevelés és oktatás erotikaellenessége, szexuál- és homofóbiája kasztrálja a társadalmat magát, és kizárólagosítja a konszolidált heteroszexualitást.¹⁰ A test ösztönös tudása viszont az *educastrazione* hatására radikalizálódik: az *Alvilág* című versben egy szauna hármas terének bemutatása révén a padlástól a

pincéig kapjuk sorozatban a létmetaforákat. Ebben a társadalomban a „verbális némaság” az úr, a test saját gesztusnyelve építi ki, egy-egy test alakít ki narratív viszonyt más testtel vagy testekkel, s épp ez a testretorika beszél el a vágyat is, hiszen a felszíni, azaz a nyelvi retorika legnagyobb virtuozitása is gyakorta ütközik „heteró közegben” problémába. Az ösztön beszéde maga lesz a természetesség időszakos idillje. A *Delfin* című vers tárgya ugyancsak a kommunikáció lehetőségeit, a speciális tájékozódás technikáit tárgyalja: van-e „titkos ultrahang”, mely alapján a másik megtalálható? A delfinek zoológiai példázata kerül párhuzamba az „arcjáték, feromonjelek, mosolygás” emberi kísérleteivel. A kommunikációs csatornák az állati vagy ösztönlet szintjén adóttak ugyan, de a „heteró közeg” normatív rendszerében eldugultak. „Érzékszerv sosem alakul ki egy csapásra” – mondja a költő, s a más vágy darwinizmusát meghirdetve száll szembe a transzcendens fatalizmussal. A heteró nemi pedagógia csődje egy második evolúciós érzékelés jogosságát vázolja fel. Nyilvánvalóan következik, hogy az okságtapasztalat átértelmezése is rokonítható probléma ezzel, melyet a *Biliárdgolyók* című, Hume felfogásából indító, ironikus példázatvers tárgyal a költészet eszközeivel: az oksági összefüggés észlelése abból fakad, hogy egyes tárgyak gyakori társulása evidensnek látszik. A filozófiai alaphoz egy erotikus anekdota társul: mi váltotta ki a „hártyaszerű bokszeratyás” fiú iránti vágyat? Tán a Végső Mozgató? Mi alkot összefüggésrendet két percepció között? Hume a jóízlést morális biztosítékként kezeli, melyhez a kifinomult érzelmek (*delicatesentiments*) folyamatos trenírozása vezet el. Az ideális helyzet akkor áll elő, ha az érzékszervek elől semmi sem illan el, és a jelenség minden összetevője érzékelhető.¹¹ És ha már Hume, akkor érdemes feleleveníteni a szimpátiafelfogását is: a szellem oly tükör, melyben a másik érzelmei látszanak, melyek folyamatos visszaverődésben léteznek egészen a kihunyásig. A szimpátia sugárzás, az oda-visszaverődő érzelmek játéka,¹² azaz szinte analóg a speciális „meleg érzékszerv” kifejlesztésének költői processzusát leíró Olty-féle elképzeléssel.

A percepciók sorában kiemelt szerepet kap a hang: az *Erbarne dich* című, Bach passiójára utaló költemény az alt és a fiúszoprán hangok összetetésén alapuló gnóma, jobban mondva schilleri xenia, mely az igazi zenét a fiúhang képzetének ártatlan törékenységéhez köti, a sérülékenységhez, a művészet társadalmi létmódjához („vékony a művészet”), s nem utalja a csábítás eszköztárába.

Az erotikus anekdota anakreóni változata a *Bukephalosz nem szelídült meg* című vers matériája is: négy anafórasz nekifutás, aionikus a minore pulzáló lüktetése a vágy tárgyát az állatszélídítő agresszió kudarcával szembe-síti, a hatalom akarásának perverz abszurditását hívja elő, miközben az

agresszor egyben az erőszaktevő vágy természetességét hangsúlyozza, elbukik, a leigázott állat megszelídíthetetlen marad. A zárókép, mely szerint az állat le akarja vetni lovasát a sziklán, egyszerre kudarc és gyönyörű szabadulás.

60 Az anekdotával erős kontrasztot alkotnak Olty tudományos jellegű vagy inkább rézkarcszerűen aprólékos megfigyelései, melyeket antik ritmikai szerkezetek rácsozatára feszít fel: ilyen például a Mars bolygó, azaz a „vasoxidisten-szimulákrum” leírása, mely a férfiaságprincípium analízise is egyben. Egy Mars-fotó analízise kerül közös nevezőre a maskulinitás-princípiummal, s a megfigyelés (űrszonda, fotó, webhelyek) különféle dimenziói az alkaioszi óda tónusaiba rendeződnek.

A mag és a létmódozat is terminussá terebélyesedik a kötetben (*Flashmob*), a kiazmus retorikai alakzata pedig nemcsak gyakorlati megvalósulásában, hanem elméleti pozicionáltságában is helyzetbe kerül, a fölcserélhetőség, a mellérendelődés tematizálásaként.

Metamorfizálás

A harmadik ciklus (*Egymást metamorfizálva*) elsősorban két alapvető vonás miatt különleges: egyrészt a ciklus metrikai-szerkezeti háttérmintázatai az antik, az ógörög kardalköltészet sémáit használják (két vers a klasszikus strófa-antistrófa-epodosz szerkezet szerint épül fel), a legtöbb vers a líra háttárait feszegeti, s az epikum irányába nyit, másrészt központi szerepbe kerül a metamorfizálás, vagyis az átváltozás. A *Tengerészkaland* nem pusztán egy álarcosbál utáni erotikus kaland lejegyzése (a matróz a meleg költészet egyik alapvető fétis-ikonja), négy elképzelt pillanatfelvétel, motívumpixelekre hulló potenciális, túlnagyított kép, hanem a szinesztézia érzékzavarodottságának analízise is, sőt az álarc, a szerep, az identitás is ennek az érzékzavarodottságnak az áldozata lesz. A *Güvész gyűrűje* az epikus szálak, a mítoszvariánsok összekuszálásával éri el ugyanezt a hatást: Hérodotosz szerint Kandalész testőrkapitánya megleshetette a király feleségét: az asszony viszont rákényszerítette, hogy megölje Kandalészt, amiért kiszolgáltatta őt Güvész sóvár tekintetének, s így ő maga lett a király. Platónnál egyszerű pásztor, aki láthatatlanná tévő gyűrűt talál, mely segítségével leleplezi Kandalész gyilkosát és a király helyére lép. Hebbel drámája mindkét motívumot egyesítette. A „steril tanmesék, betűrétek, mozdulatlan minták” laborjaként elképzelt hagyomány egy belső tusa drámájává válik: a testőr és a királygyilkos én szerepzaros harca bontakozik ki. A *Kardal* Cygnus ovidiusi történetét mondja újra: a szeretőt különféle ajándékokkal zsaroló, ám sosem jutalmazó fiú esetét, aki irracionális öngyilkosságba menekült, ám zuhantában hattyúvá válik. A hattyú itt forma, érzéki tartalom: itt Phyllius szerelmi érzése, erotikus vágya válik hattyúvá.

A Szent Patrik purgatóriumánál tett látogatást leíró versben (*Egy zárandokhelyről*) a lélek megtisztulása, szabadulása válik fontossá, a záró kép pedig egy beúszó hattyú. A kötetzáró *Grál-óda* kissé blaszfémikus: „csak magozott hús talál kiutat”, hangzik el a versben. Az én-ek magömlése zajlik le minden foganási garancia nélkül („A magot keresni, / ön- 61 gunkat keresni, / kilúgozott, szentesített / faszverés”), s meg is konstruálódik számos variáns („én, kutatáskútja-én; (noesis: kehely-én; / test: írmag-én), de jelen / csak a visszavert / hang szerint (elektromosgítár-én)”), melyek csak ideig-óráig életképesek. A Grál a metamorfizálást mozgató örök esszencia, mely az anyagot átsegíti egy másik létformába. Érdemes ezt a gondolatot összevetni Jean-Luc Marion erotikusredukció-fogalmával, mely az aláasott önzonosság okán a saját létezés bizonyossága mellett sem képes felszámolni a hiábavalóság gyanúját.¹³ A hús a helyettesíthetetlen jelenlét-jelölője, szorongásának alapvető tárgya pedig nem az egzisztencia kérdése, hanem az, hogy az aktuális önzonosság-illúziót szeretheti-e önmagán kívüli létező. S hogy a folyamatos szétcsúszásban mikor következik be, mikor fogan meg egy új metamorfizálás, kezdődik el egy új átrendeződés.

Új Forrás 2020/2 – Csehly Zoltán: Titkos ritmusok
(Mitosz, metamorfizálás, norma Olty Péter költészetében)

¹ Annamária JAGOSE, *Bevezetés a queer-elméletbe*, Bp., Új Mandátum, 2003, 75–92

² HORVÁTH Csaba, *Nádasdy Ádám: A rend, amit csinálók*, Kritika, 2003/5, 31).

³ JUHÁSZ Attila, *Csend, rend, fegyelem (?)*, Új Forrás, 2004/1, 54–61.

⁴ Jacob STOCKINGER, *Homotextuality: A Proposal* = Louise CREW, *The Gay Academic*, Palm Springs, ETC Publications, 1978, 131–151.

⁵ Marita KEILSON-LAURITZ, *Maske und Signal: Textstrategien der Homoerotik = Homosexualitäten, literarisch: Literaturwissenschaftliche Beiträge zum internationalem Kongress Homosexuality, which Homosexuality? (Amsterdam, 1987)*. Essen, Die Blaue Eule, 1991, 63–76.

⁶ HÓDOSY Annamária, *Homotextualitás = DEkonFERENCIA*. szerk. Kovács Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, JATE Irodalomelmélet Csoport, 42–59.

⁷ KÁNTÁS Balázs, *Könyvheti irányvonalak*, Új Forrás, 2010/4, 83–85.

⁸ BENKŐ Krisztián, „Illatos, férfias izmok” és „obszcén báj”, Új Nautilus, 2010. november 23.
<http://www.ujnautilus.info/benk-kriszti-n/illatos-f-rfias-izmok-s-obszc-n-b-j>

⁹ BÁN Zoltán András, *Olty Péter: Heteró közegeben*, Magyar Narancs, 2019/20, 56.

¹⁰ Mario MIELI, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 2018, 24–31.

¹¹ HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Hume és az izlésesztétika brit paradigmája*, Magyar Filozófiai Szemle, 2012/1, 53.

¹² *Uo.*, 54.

¹³ Jean-Luc MARION, *Az erotikus fenomén: Hat meditáció*, ford. SZABÓ Zsigmond, Szeged, L'Harmattan, SZTE Filozófia Tanszék, TIT Kossuth Klub, 2012, 56