

szel. Szövegei – ahogyan a Szilágyi Domokoséi vagy Szilágyi Istvánéi sem – nem fértek bele abba a skatulyába, amelyet a „kisebbségi író” státusa jelölt ki számukra. Ennek eredménye volt, hogy Bodor és társai műveit szinte alig részesítette figyelemben a korabeli magyarországi kritika. Az a néhány név, aki az „erdélyi magyar irodalmat” jelentette akkoriban, meglehetősen egyoldalú képet mutatott az irodalomnak erről a szeletéről, s ennek az egyoldalúságnak a lebontása akkor is, később is nehézségekbe ütközött. Érdekes ugyanakkor, amit Bodor saját közvetlen környezete kritikusaírói mond: „Az én kötetemet K. Jakab Antal, Marosi Péter, Tamás Gáspár Miklós és Bretter György méltatta, de ezeknek az elemzéseknek nem lehetett kanonizáló ereje.” (200.) Az akkori erdélyi kritikai élet legszavahihetőbb kritikusaírói van szó (mára legalábbis úgy tűnik), akik mindahányan tagjai voltak annak a zsűrinek is, amely évente kiosztotta a legjobb erdélyi könyvnek járó Pezsgő-díjat. 1975-ben Bodor is megkapta a díjat a PLUSZ-MÍNSZ EGY NAP című novelláskötetért – ő maga némi rezignációval számol be erről az interjúkötetben, alighanem kissé alábecsülve a díj jelentőségét.

„Ösztönösen kerülöm minden konkrét esemény föllevenítését, mindig csak olyasmüt írok meg, amit magam öltöttem ki. Soha nem foglalkozom magammal, családtagjaimmal vagy barátaimmal, és ismerősöket sem próbáltam megjeleníteni, még ha alakjaim mutatnak is olykor némi hasonlóságot egy-egy baráttal, ismerőssel.” (183.) Ehhez az írói anyagkezeléshez képest hatalmas fordulatot jelent az interjúkötet. És bebizonyosodik: a konkrét események, a családtagok, ismerősök ugyanúgy képesek működtetni egy Bodor-könyv világát, mint a fikció. Ahhoz, hogy biztossággal szólaljanak meg a valós események, történetek, láthatólag mégis szükség volt arra a műfaji keretre, amelyet az interjú nyújthat. Balla Zsófia kérdései nem tolatkodnak, mégis sikerül olyan történetdarabokat előcsalogatniuk Bodor Ádámól, amelyeket ilyen pontossággal, ilyen részletességgel kevesen ismerhettek. A prózaírói elv – hogy semmi konkrét, semmi személyes – így, az interjúkeretben nem sérül. És mostantól mégis eggyel nőtt az emlékeztetes Bodor-próza-kötetek száma.

Balázs Imre József

HA EGY ÉSZAKI/ÉJSZAKAI UTAZÓ

*Tomas Tranströmer: 117 vers
Válogatta és az utószót írta Mervel Ferenc
Fordította Jávorszky Béla, Mervel Ferenc,
Sulyok Vince és Thinsz Géza
Széphalom, 2001. 200 oldal, 1190 Ft*

Él Svédországban egy Tomas Tranströmer nevű nagy költő (sokak szerint a következő irodalmi Nobel-díj várományosa), aki, íme, paradox módon akkor művel világlíra-formátumú költészetet, amikor a goethei Weltliteratur költészeti tartománya vagy mondjuk inkább így: a bahtyini „diskurzusok összjátékaként” értelmezett világlíra éppen szünetelni látszik, amikor a költészetnek hiányoznak azok az érvényes világkoordinátái, amelyek között az egyes költői életművek önmagukat sokszorozó jelentést és jelentőséget szoktak nyerni.

A működő világlírákánokon híján kezdjük a Tomas Tranströmerrel és a költő újabb „magyar verseiről” szóló jelen meditációnkat az életmű otthoni, svéd recepciójának egyik állításával. Tranströmer verseiben „Az út oda [a »magasabb világba«, azaz a misztikum régióiba – T. Á.] a természet, a zenén és egyfajta misztikus tapasztalaton keresztül vezet” – mondja Staffan Bergsten, a költő avatott hazai értelmezője.

Staffan Bergsten szerint tehát Tranströmer költészetének a kulcsszavai a „természet”, a „zene” s egyfajta „misztikus tapasztalat”. Az állítás igaznak látszik, de az aprólékos vizsgálódás az evidenciákat is más fénybe állíthatja.

Mi, magyar olvasók abban a kedvező helyzetben vagyunk, hogy jelenleg már két magyar nyelvű Tranströmer-versgyűjteményünk is van, vizsgálódásaink során tehát tudunk mire támaszkodni. 1979-ben TOMAS TRANSTRÖMER VERSEI címmel Thinsz Géza állított össze egy karcsú válogatást a költő verseiből (kiadta az Európa Könyvkiadó, válogatta és fordította Thinsz Géza, az utószót írta Csatlós János), most, 2001-ben pedig Mervel Ferenc jelentetett meg egy újabb magyar Tranströmer-gyűjteményt.

Az átfogóbb s frissebb anyagot természetesen az utóbbi kínálja.

Számomra a 117 VERS olyan alapvetően ontológiai ihletettségu nagy költészetet mutat, amely

korunk létről s nemlétről szóló reprezentatív tudását működteti. Ami pedig e költészet „misztikáját” illeti: a Tranströmer-versek „utazója” (Brigitte Steffen Nielsen, a másik jeles Tranströmer-kutató által emlegetett tranströmeri ún. *szürke hang* szinte mindig valami járműhöz, legtöbbször autóhoz, máskor vonat-hoz vagy hajóhoz kötődik), szóval a svéd költő utazója helyenként valóban szinte a nagy északi ós, a misztikus Knut Hamsun lélekkereső vándorára emlékeztet, de a 117 vers összességét tekintve ez az északi vándor mégis inkább mintha a posztmodern Italo Calvino teli vonatában utazgatna.

Az elmondottak vonatkozásában vizsgáljuk meg a Téli Éjszaka és az Izlandi Orkán című verseket. Mindkettő az „olvasásról szóló olvasás” fikcióját, illetve a nyelvelőttiség és nyelvben levés egyidejűségének paradoxonát tematizálja.

„A vihar rátapasztja száját a házra,

.....

*Rosszul alszom, forgolódom, húnyt szemmel,
olvasom szövegét.”*

A vihar az öt négysoros, rímtelen strófából álló versben szöveggént jelenik meg, a leírása maga válik a leírás tárgyává, azaz az olvasó nem annyira magát a vihart érzékeli, inkább a vihar érzékelésének szöveggé válását, az írás folyamatát.

A kép a második strófában kitágul, érvénye radikálisan általánosodik:

„Ám a gyerekszem sötétben kerekre nyílik,

s a vihar a gyerekeknek zúg-zajong.

*Mindkettő szereti a megkerült lámpák táncát.
Mindkettő félúton a nyelvhez.”*

A „szöveget olvasó szöveg” metakommunikációs helyzetéhez az álom metakreációs tevékenysége járul, eredményeképpen megjelenik az olvasói szubjektum egykori, gyermeki mása és egy régen volt, gyermeki vihar képe, s ez az utóbbi mintegy fölülírja az első jelentéssík viharát: a vihar mint olyan abba a nyelv előtti (nyelvet közelítő) állapotba kerül, amely a gyermektudat és az álom sajátja. Ebben a vizuális, mintegy nyelv nélküli tapasztalatban az érzelmi pattern (a „megkerült lámpák tánca”) mozgósítja a verbális felnőttmemóriát, s a külső vihar („*De odakinn dül-fül a förgeteg*”), vala-

mint az emlékezetben és a szövegben (a hagyományos viharkép olvasataként) megképződő „belső” orkán olyan harmadik minőségű, világtapasztalattá áll össze, amely mindkét előző tapasztalat elemeit tartalmazza, de egészként egyikkel sem azonos:

*„Házunk ismeri szögei csillagképét,
s bár recseg-ropog, még fala van.”*

A „szögei csillagképét ismerő házunk” a csillagok koordinátái közé kerül, olyan emberi-személyes totalitássá válik, amelynek kozmikus kiterjedései ellenére is „fala van”, azaz nem tud önmagán túla nyúlni, illetve a falon túlival csak a „külső” és „belső” dialógusában, kölcsönösségében, a működésben tud viszonyba lépni. S ez a „viszony” a külső és a belső között, az én és a dolog között a versben egyszerre egzisztenciális (a ház „*recseg-ropog*”) és egyszerre hermeneutikai („*olvasom*”, azaz értelmezem, szubjektíve: alakítom a vihart).

A kérdés ezek után csak az lehet: mi ebben a viszonyban a misztikus, mi mutat a természetfeletti erő irányába? Hisz a jelentés itt szigorúan a dolgokban s nem a dolgok mögött, fölött stb. képződik. Sőt: Tranströmer versei mintha egyenesen annak a versalkotásmódnak az ellenében születnének, amely éncentrikusságával, a szubjektum korlátlan önkényével a dologi világnak is metafizikus kiterjedéseket ad.

Az Izlandi Orkán című tizenöt soros prózavers szintén a viharról szól, s szintén meta-kommunikációs indítást, csak itt a vihar nem szöveggént, hanem festményként jelenik meg: „*Nem földlökések ezek, inkább égrengés... Akár Turner is festhette volna... Magányos kesztyű viharzik el előttünk... At kell jutnom az ellenszélben a mező túloldalán kuporgó házhoz...*” A viharos tájat az előttünk elviharzó kesztyű s a mező túloldalán kuporgó ház staffázsa valóban mintegy Turner-festménnyé teszi. A beszélő én tulajdonképpen a festmény romantikus, nyugtalan, forrongó „nyelvéből” akar átjutni „*hatalmas üvegtábla pajzsa mögé*”, azaz abba a nyugalmasabb, komfortosabb s egyszerűsített szenvtelenebb nyelvbe, amelyben az egzisztenciális létező új módon tehető tudati létezővé, s a „kint” és „bent” ellentéte feloldható, átjárható. S mikor ez az „én” célt ér, hirtelen megváltoznak körülötte az arányok: „*Odakint óriásra*

nőtt, áttetsző rövidtávfutók nyargalnak át a lávasíkságon. De én már nem lobogok. Ülök az üveg mögött, mozdulatlanul; saját arcképem vagyok.”

Tulajdonképpen csaknem minden Tranströmer-vers minimalizált dráma, annak a történetnek, létműködésnek a dramatizálása, amelyben az én a működésen át a dologi világot individualitásában, önmaga individualitását pedig tárgyiasítva, más létében érzékeli. „Ülök az üveg mögött, mozdulatlanul; saját arcképem vagyok” – az én az üveg mögött az a más lét, az a mondjuk „te” pozíció, a szubjektíve megélt éntől különböző valami, aminek őt a kinti „rövidtávfutók” és dolgok pozíciójából látni lehet.

S ez az izgalmas lírai episztémé úgy válik a szemünk láttára, sőt mintegy a részvételőnkkel új versalkotásmóddá, hogy a költő a folyamatba nem von be misztikus elemeket, de megtartja – szemben a huszadik században kurrens metafizikátlantító filozófiai és irodalmi irányokkal – a költészet ősi orfikumát. Mégpedig úgy, hogy az ő „titkáról” nem az e világ-túlvilág dimenzióiban, hanem általában a nyelv mint világ és a nyelv nélküli világ ellentétének az összefüggésrendjében, legszívesebben azt mondanám: egyfajta nyelvmetafizika jegyében sejtethünk meg ezt-azt.

S ebben az összefüggésrendben érdekes új szerep jut Tranströmer verseiben az északi irodalmak hagyományos toposzának, a természetnek.

A '79 MÁRCIUS című kis versből idézek:

„Menekülök.....
.....
Kí, a havas, téli szigetre.
Itt nincsenek szavak.
Íratlan oldalak körös-körül!
Őznyomok a hóban.
Szó nélküli nyelv.”

A klasszikus északi (skandináv) írók műveiben a természet általában a modern magányosság (és istenkeresés) szimbóluma, Tranströmer verseiben ez a természet a nyelven túli szubsztanciák összességévé válik, olyan „szó nélküli nyelv”, amely nem ismeri a központba helyezett én önkényét, metafizikáját. A svéd költő, akárcsak Italo Calvino HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ című regényének író-protagonistája: „az írói szubjektum teleológiáját nélkü-

lőző világot tartja lényegének” (H. R. Jauss), s ennek a világnak a modelláló anyagát főleg a természetben találja meg, de a fentebb leírt sajátos dialógussal ezt a természetet mintegy a nyelve (a saját versnyelve) részévé is teszi.

Tranströmer versnyelvében tehát mintegy átíródik az északi irodalmak hagyományos természetképe. Ahogy például Kavafisz egy szárazabb, szentelenebb újjörög nyelven újra írja, mintegy dekonstruálja az ókori görög mítoszokat, történeteket, úgy a svéd költő is le választja tárgyáról, a természetről az északi hagyományok konnotációit, magukat a természeti dolgokat beszélteti, s ezzel egy „szürke”, szenttelen, mintegy újsvéd nyelvet teremt.

S hasonlóképpen működteti a „falón túl s falon innen” oppozíció innesső tagját, az ént és tartományait is.

Fentebb már megkíséreltem elemezni s értelmezni a „szögei csillagképét ismerő házunk” emberi-személyes totalitását, a tranströmeri „falak” záró és nyitó természetét. A több jelentésre is nyitott A PALOTA című kompozíció mint ha az énegzisztencia totalitásába is betekintést engedne.

A verstörténés tere, a „palota” feltehetően egy múzeum vagy egy kiállítási terem, de a szövegben közelebből nincs megnevezve, ezért minden zárt térrel, akár az emberi társadalommal, az én terével is azonosítható. Milyen ez az éntér?

„A falakon festmények. Élettelenül
nyüzsgöttek a képek: pajzsok, mérlegek,
halak, viaskodó alakok egy süket-
néma világban, a másik oldalon.”

Az éntér jellemzői: az „élettelen nyüzsgés”, a „süketnéma világban viaskodó alakok”, azaz a teljes idegenség, a tárgyias viszonyrendszer. De ez a tér is tovább osztódik: minden, amit a beszélő lát, a „szürke hang” konstatál, az a „másik oldalon” van, a tér innesső oldalát pusztán a hang képviseli.

A palotán belüli „másik oldal” szervezője, magva, közepe egy rejtélyes szobor ló, amely „magányosan álldogál a sírvár terem közepén”:

„De más is hallatszott. Valami sötét
ágaskodott érzeinket
kűszöbén, de nem lépett át rajta.
Néma üvegekben pörgött a homok.”

Az a valami, amit a szobor ló képvisel (a követező strófaból megtudjuk, hogy a ló „*hatalom képe*”, „*halott hercegeknek hagyatéka*”) egészen közel van a beszélőhöz, de „*nem lépi át*” a beszélő „*érzékei öt küszöbét*”. A „hang” megtartja szuverenitását, önazonosságát.

S ez eddig az egzisztencialisták fenomenológiája is lehetne, a „hang” és a „*másik oldal*” ellentét Heidegger tulajdonképpeni és nem tulajdonképpeni létének antinómiájára emlékeztet. Csakhogy a záróstrófa váratlan irányba téríti az értelmezés eme lehetséges vonalát.

*„És szólt a ló: »Az egyetlen vagyok.
Az üresség meglovagolt – én levettem.
Ez itt az istállóm. Lassan megnövekszem.
És a csendet eszem idebent.«*

A zárt tér „*istállójában*”, „*csendet evő*” és „*lassan növekvő*” ló egyszerre jelképezheti (ló mivoltában) a természetet és (szobor mivoltában) a művészeteket. Így is, úgy is olyan „*egyetlen*” és olyan „*hatalom*”, amelyet az „*üresség*” (a társadalom) időnként valóban „*meglovagol*”, de a ló a lovasát előbb-utóbb leveti.

A teljes szövegkorpuszból következő meghatározó jelentés tehát itt is a bent és kint dichotómiája: a „hang” bent s a természet, a művészetek s az azokat „meglovagoló” társadalom kint létezik, s csak ebből a „bentből” és „kintből” nyúlnak egymás felé. A beszélő „én” viszont ebben a dichotómiában, ha lehet, még inkább inkonkrétta, megfoghatatlanná, testtelenebbé válik, arra a puszta hangra redukálódik, amely itt csak a nyelvi realizálódásával s a természetre és művészetekre irányultsággal adott.

S ha erről az „irányultságról” valami közelebbit is meg akarunk tudni, lapozunk rá a MAGÁNY című versre.

A kétrészes kompozíció egy autóbaleset jelenetével indul:

*„Közel voltam itt a halálhoz egy februári este.
Oldalvást csúszott a kocsí a síkos úton,
át az úttest bal oldalára. A szembejövő autók
– fényszórók – felé.*

*Nevem, munkám, lányaim
leváltak rólam és némán mögöttem maradtak,
egyre távolabb. Névtelen voltam,
akár egy fiú az iskolaudvaron, az ellenség között.”*

Tranströmer beszélőjét, „szürke hangját” gyakran kísértik a „névtelenség” és „halálközelség” egzisztenciális állapotai, de érdekes módon ő ezeket az állapotokat nem az egzisztencialisták ún. határszituációiként éli meg, nem ismeri a szorongást vagy a halálfélelmet, számára a „határszituációk” arra szolgálnak, hogy belőlük ő maga a „kint” állapotai, a természet vagy a művészetek (amint fentebb láttuk: sokszor a képzőművészetek, de talán még többször a zene) felé, illetve a felé a viszony és működés felé indulhasson, amelyben a testtelen „hang” mintegy saját identitását létezővé válik.

A MAGÁNY című vers második részében a magány egyetemes, egzisztenciális szükségleté tágul: „*Szükségem van tíz percre reggel / és tíz percre este, / hogy magam lehessék. / – Tervek nélkül. // Mindenki sorban áll mindenkinél.*”

A magány azért szükséges, hogy az irányultság létrejöheszen. „*Mindenki sorban áll mindenkinél*” – csak másokban lehetünk azonosak önmagunkkal, csak a más létben nyerhetünk tulajdonképpeni létet.

Tranströmer költészetének az „irányultsága” tehát mintegy összefogja a „bent” kifelé s a „kint” befelé törekvését, a más lét saját létként és a saját lét más létként való azonosulását, de a különböző létállapotoknak ezt a másikkba, idegenbe való áthajlását nem téveszthetjük össze a misztikával.

A svéd költő legnagyobb költészeti vívmánya talán épp az, hogy az északi toposzok (istenkeresés, természetkultusz stb.) fölülrásával a metafizikaellenes XX. század második felében is sikerült a líra hagyományos orfikusságát tovább vinnie, sőt azt egyfajta létalapozottságú és emberméretű „nyelvmetafizikaként” megújítania.

S ha lehet az irodalomban, a költészetben is találmányokról beszélni, akkor ez valóban Nobel-díj súlyú találmány.

Tózsér Árpád