

Csehy Zoltán

A márvány én vagyok

Faludy György költészetének queer aspektusai

„Faludy Gyurka? Eltévesztette az évszázadot: verseivel a 19. századba – raconteur-tehetségével a római korban kellett volna születnie – sziporkázását akármelyik császár villával és életjáradékkal honorálta volna”. (Határ Győző)

„Világlátott ember, olykor egy cellányi volt e világ, mondjuk nyolc lépés oda, nyolc lépés vissza, olykor ágynyi, két comb oda, két comb vissza, olykor kontinensnyi, nyilván itt is volna, van, volt valami oda és vissza. Függetlenül a méretektől Faludy világa mindig tágas. Még Magyarország sem szűk – minden mindig azonos az egésszel.” (Esterházy Péter)

133

Vajda Albert *Egy kecske nem csinál sarat* című Faludy-paródiája minden szélsőségesen túlzó eleme ellenére remekül érzékelteti a költő énformalási stratégiáinak alapvonásait: a költő (akit Vajda Villudy Györgynek nevez) útikalauza, Abu Juszuf „az alszíri néger negyed japánjai között norvég költőkből idézett”, miközben a számkivetett koldus-költő minden vagyona mindössze „négy kiló színarany, néhány gyémánt, pár platinarúd és egy gyöngyháznyelű elefántcsontszipka volt”. Körülötte „szatrapák, prokonzulok, basák, kánok, bégek, maharadzsák és biztosítási ügynökök nyüzsögtek”, de ő és barátai csak arra a bölcsességre támaszkodtak, „amit a zebroszi Undokratesz mondott Kr. e. 12-ben”, de ez épp nem jutott eszükbe.¹

A mítoszszerűség vagy a túlzás hol eszményítő, hol pikareszk énformalási stratégiái Faludy önstilizációjának frappáns részét képezik. E túlzásretorika mellett a másik leggyakoribb kritikusi „vád” a felületiség, mely a popularitás mániákus kultuszából eredeztethető. Károlyi Csaba a kritika nyelvén ezt a „kissé léha hangfekvés”, illetve a „vagányosan hatásvadász hajlam” technikáiként írja le a költő Pokolbéli víg napjaim című, alighanem leghíresebb könyvéről: az önéletrajzi munkát ötletesen Cellini írásmódjával rokonítja, értékeit elismeri, ugyanakkor nem tartja maradandónak, mondván: „itt minden a felszínen mozog.”²

1 VAJDA Albert, *Így írtok ti Irodalmi Újságot*, Irodalmi Újság, 1961. január 1., 5.

2 KÁROLYI Csaba, *Önéletrajz-szemle*, Holmi, 1993/2., 283.

Faludy énfomálási stratégiáinak termékeny részét képezte az intellektuális énfomálás, az anekdotikusság felértékelése, illetve a posztromantikus őszinteséglogika, mely költészetéhez egyszersmind az el- és a leválaszthatatlanság illúzióját keltve hozzárendelte annak referencialitását is: a fikció keretein belül egy hangsúlyosan dokumentált élet bontakozott ki, a költészet a befogadói tudatban egy kivételes lángelme valóságos (az időben ide-oda mozgó) naplójaként funkcionált, mely radikálisan be van ágyazva a legjobb európai hagyományba, és a humanista alapértékek illuzórikus egészén alapszik. Ez a tendencia helyenként életfüggelékké degradálta a lírát, az anekdoták köré szőtt intellektuális teljesítménnyé, mely önmagában véve nem cél, hanem kísérőjelenség. A klasszikus költőszerep felvállalása a populáris olvasógenerációk számára készen kínálta az irodalomoktatás által kreált író-képzetekhez, írólegendákhoz és kultuszokhoz analóg módon feltornázott egót, mely tudatosan felvállalt és hangoztatott poétikai konzervativizmusában a hagyományos költészet létmódjának jogosultságát is magas színvonalon deklarálta. Blénesi Éva, a költő önteremtését fürkészve arra a következtetésre jutott, hogy Faludy „személyes énjét a lírai én tárgyává tette, ahonnan a költői én a világteremtő játék folytonos oda-vissza villódzásában vissza tudott következtetni az életre, onnan pedig a művekre”.³ Bodor Béla szerint Faludy „az utolsó magyar költő, aki még problémamentesen és teljes mértékig képes és hajlandó volt azonosulni a költőszereppel”.⁴ A hajlandóság különösen hangsúlyos fogalomnak látszik: Faludy önépítésének kulcsfogalmáról van szó, mely minden egyes Faludy-versnek az életlegendában komoly helyet tulajdonít, miközben, s itt Bodor Bélával nem teljesen értek egyet, az egész megkonstruálása a komolyság minden látszata mellett játékként gondolódik el. E játék egyik viszonyítási pontja a Nyugat: Faludy önépítésének egyik vezérfonala a nyugatos eszmény nyelv való konfrontálódás, illetve az ahhoz való igazodás, elég csak a babitsi műfordítói pólusok (Amor sanctus – Erato) leképezésére (Dicsértessék – Erotikus versek) vagy a Villon-fordítások (Tóth Árpád, Vas István, Szabó Lőrinc, József Attila) inspirációs alpbázisának jelenlétére gondolnunk. Keszi Imre 1947-ben, az *Őszi harmat után* című kötetéről írva ezt egészen radikálisan így fogalmazta meg: „Azelőtt Villont, Heinét fordította érdekesen, de nem éppen hűen, most mintha Babitsot, Kosztolányit »fordítaná magyarra«, olyan mértékben utánozza őket és stilizálja témáikat”.⁵ Ezt a „fordítói” gyakorlatot pedig a populáris gesztusokat hajhászó költő típusához köti (itt odáig megy, hogy Faludy mesterét e tekintetben egyenesen Mécs Lászlóban jelöli ki), aki az „érzelmi és világnézeti ponyva” irányába tör utat magának.

A műfordító Faludy (lásd a nyugatos fordításantológiák analógiájára összeállított Test és lélek című munkát) a felületes szemlélő számára egyfajta mindent túlteljesítő diáknak tűnik, aki a lekörözés örökös illúziójában ringatja magát: ez a játékos újraértelmezés, vagy korrekciós igény a Faludy-műfordítás létmódjává növi ki magát minden egyéni, egyedi bővítés ellenére. A Faludy-féle újrafordítási játék csúcspontja nem a Villon-versek⁶ „botránnyá”

3 BLÉNESI ÉVA, *Olvass, bolyongj, szeress. A humanista Faludy önteremtése és világteremtése*, Concord Media Jelen, Arad, 2011, 128.

4 BODOR BÉLA, *Faludy György 1910–2006*, Holmi, 2006/9., 1268.

5 KESZI IMRE, *Faludy György: Őszi harmat után*, Szabad Nép, 1947. június 12., 4.

6 FRANÇOIS VILLON *balladái FALUDY György átköltésében*, Officina, Budapest, 1937.

duzzasztott magyarítása,⁷ hanem egy Babits által „lefordított”, sosem létezett Heine-vers (Memento) újrafordítása.⁸ Ez az újrafordítás a szöveget mint szimulakrumot modelláló diskurzus felől értelmeződik, és elmosza vagy afféle fantazmagóriává avatja a forrásnyelvi szövegek más nyelvben való leképezhetőségét. A fordítás nem elsősorban közvetítési, hanem megnyelvezési kérdés: az énen keresztül önmagunkat retorikai bezártságunkban teremti újjá egy irodalmi mechanizmus sémáját kihasználva, de annak amúgy is képlékeny szabályait be nem tartva. Thurzó Gábor radikális pamfletet írt a Heine-magyarító Faludyról, melyben minden egyes betoldást, átvariálást „kamaszos perverzitás”-ként értékel, s megjegyzi: „ez a fordító gyáva, – költőnek milyen jó lenne, milyen nagy, ha embernek nem lenne ilyen rossz, ilyen kicsiny!”⁹ A Faludy-féle fordítói-átköltői technika perverz, deviáns minősítése máshol is felbukkan: Eckhardt Sándor a Villon-kötettel kapcsolatban írja, hogy Villon ürügyén Faludy „saját romlott fantáziájában fogant képeit és társadalmi elkeseredését” önti versbe hol a „cinikus, pökhendi aszfalthang”, hol a „pajkos” tónus retorikájával.¹⁰ A Villon-vitát feldolgozó Papp Attila Zsolt ajánlatával teljes mértékben egyetértek, miszerint Faludy Villonját az önálló Faludy-szövegkorpuszba kellene átsorolni, azt a megállapítását is alapvetően osztom, hogy a „Faludy-kritika előfeltételezése az volt, hogy a Villon-átköltések egyértelműen műfordításokként kezelendők” és a Villon-körpuszhoz való szövegviszony mértéke játszotta a megítélésben a fő szerepet.¹¹ Ebben nagy szerephez jutott a fordítói-átköltői önreprezentáció, és az átköltés technikájának visszazümlése egy olyan fordítási modellbe, melynek kritériumai szinte konszenzuális módon képeztek etikai alapot a kor fordítói gyakorlatában. Ennek leglényegesebb vonása abban rejlett, hogy kiűzték a fordítás területéről azt a saját életműbe integráló gesztust, mely a magyar reneszánsz (pl. Balassi vagy a históriás énekköltészet egy jelentős ága) vagy barokk irodalmát (pl. Gyöngyösi fordításkompendiumai) meghatározta, s melynek lényege abban állt, hogy a fordított szöveg maradéktalanul a saját poétikák kívánalmaihoz igazodva egy olyan metamorfózison megy át, melynek mechanizmusait a saját költői gesztusok szabják meg. Ennek megfelelően a fordított szöveget tetszőlegesen alakíthatták, kiegészíthették vagy átstrukturálhatták a forrásszöveg szerzőjének nevét akár elhallgatva, akár jelölve. A rekonstruálásra hajló illúziókeltő elvárások a historikusnak képzelt Villon-tónus hitelét kérték számon (ez egyébként Heinével is így volt) és ehelyett kaptak egy hipertrofikus, szerepjátszó én-t, mely noha felölti Villon vagy Heine maszkját, nem lát ki a szerepéből, és nem

- 7 Nagy Csaba szerint a Villon-átköltés csak a biedermeier világkép védelmezőinek szemében volt botrány, ahogy pl. a szocreál idején Weöres Sándor Antik eklogája. Lásd: NAGY Csaba, *Faludy Villon-ja. Hozzászólás egy négy évtizedes vitához*, Irodalmi Újság, 1978. május–június, 16–17. Nagy azonban nem hajlandó észrevenni, hogy a vita nem szexuálkerkolcsi térfélen zajlott, hanem a műfordító, költői etikai hiteléről és a műfordítás-koncepciók érvényéről szolt.
- 8 Vö. MARTON Péter, *Egy adalék a vers létének kérdéséhez. Játék Faludy György ürügyén*, Jelenkor, 1993/1., 82–84. Ahogy Babits fogalmazott: a vers „nem eredeti Heine, csak tökéletes utánézés”.
- 9 THURZÓ Gábor, *Változatok Heine-versekre és egyéb kiforgató fordítások*, Napkelet, 1938, II. félév, 34–38. Idézet helye: 38.
- 10 ECKHARDT Sándor, *Szegény Villon*, Magyar Szemle, 1940, 318–320.

jut túl önmagán: a kulisszákon túl a történeti poétika elvei alapján nincs benne semmi villoni vagy heinés jelleg. Ez noha nyelvileg-poétikailag felszabadulást jelent, valójában homogenizálja a történeti hagyomány sokszólamúságát.

Faludy itt lényegében a tudományosnak tartható műfordítás előtti irodalmi állapotokhoz tér vissza, s ezt a forrásnyelvi szöveg autonómiájának fölértékelése idején már nem igazán tolerálták még akkor sem, ha úgymond átköltés-ként jelentek meg. Devecseri Gábor, a kötet első kritikusa a babitsi mércét abszolutizálja, mely az egyetlen lehetséges, az igazi és egyedül érvényes megoldást keresi.¹² Villonra nem témaként és újraaktivált alakként tekintettek, hanem irodalomtörténeti, historikus szerzőként akarták viszontlátni. Faludy Villonjának ráadásul filológiai valóban kevés köze van magához Villonhoz, sokkal több Bertold Brecht, Paul Zech, Ammer költői Villon-olvasataihoz. Marc Martin részletesen kimutatja a Zech nevével fémjelzett ún. „weimari modell” Villon-képét, mely sanzonok, kuplák formájában teremtette újjá a francia poéta alakját, s lényegében összefogó főhővé tette meg egy neovágáns diskurzusnak.¹³ Szigeti Csaba egészen pontosan látja e „villoniádák” karakterét: „Faludy György átdolgozása a mítosz jegyében íródott, és mítoszt teremtett. Ez a költőmítosz, a társadalmon kívüli, a kitzsított, a borissza, a csavargó, az »átkozott költő« mítosza, a bohème alakja a múlt század közepén formálódott ki, akkor, amikor a tömegirodalom egyik kedvelt műfaja is, a vie romancée, a megregényesített életrajz”.¹⁴

Amit egykor Thurzó, majd Faludy Villonjának kritikusa a műfordító munkájában valamiféle etikai imperatívusként értelmezett, azt a posztmodern költészet önmaga létmechanizmusává alakította: a szereplíra, a maszkos vers, az álfordítás és az átköltés teljesen normatív gesztusrendszerek elemeivé váltak, s ez a tendencia a kortársi irodalomtörténet-írásban Faludy nélkül elképzelhetetlennek mutatja magát.¹⁵ Kovács András Ferenc részint a román fordításon, részint saját invención alapuló Kavafisz-átköltései és variánsai hasonló dilemmákat vetnek fel, a kritika itt is a historikus figuráról kialakult tudományos-kon-szenzuális nézetekhez viszonyítva kért számon egy KAFénál szikárabb kavafiszi nyelvet. Ha Faludy Villonját nem tekintjük fordításnak, hanem olyan saját szövegnek, melynek architextuális őse Villon, intertextuálisan pedig olykor szinte fordításjelleggel kötődik a német villoniádákhoz, valóban csak az az egy kérdés marad jogos, melyet a Faludyt megpártoló Komlós Aladár tett fel, azaz, hogy elég jó költőnek tekintjük-e.¹⁶

Faludy a Villon-kötetben egy allúziókkal operáló, de alapvetően populáris nyelvet teremtett. Ennek önállósága abban az öszvérstruktúrában rejlik, mely

11 PAPP Attila Zsolt, *Faludy legnagyobb kalandja: az átköltött Villon*, Korunk, 2005/3., 100–109. Az idézet helye: 101.

12 DEVECSERI Gábor, *Villon „átköltése”*, Nyugat, 1937/11., 368–369.

13 Marc MARTIN, *Villon, ce Hongrois ou l'edification du culte de François Villon en Hongrie*, Nemzetközi Hungarológiai Központ, Budapest, 1995. Martin Marc nézeteit összegezi és lényegesen továbbfejleszti: SZIGETI Csaba, *Horatius a Sorbonne-on, Faludy az akadémián*, Ex Symposion, 2001/ 35., 59–66.

14 *Uo.*, 65.

15 Az „alakváltó magyar költők stílusirányzata” Faludyn alapszik. Bodor Béla kivált Kovács András Ferencet emeli ki. Vö. BODOR Béla, *I. m.*, 1270.

16 KOMLÓS Aladár, *A teremtő hamisítás = Uő, Tegnap és ma*, Szépirodalmi, Budapest, 1956, 317–320.

számos szegmensből építkezik: Bálint György egyenesen azt állítja, hogy Faludy e kötetében „hamisítatlan Brecht-verseket írt”,¹⁷ Laczkó Géza e nyelvezet összetevői közt látja a „gall és mai párizsi germánul okulázott szabadosságot, a Baudelaire-utód szerelmi monomániáját, Jehan Rictus és Aristide Bruant apacs- és kabaréköltészetét, némi hetyke adyymust”, illetve a már emlegetett Zech és Amer munkáit.¹⁸ E hosszabb eszmefuttatás lényege témánk szempontjából több tekintetben is fontos lehet: jól modellálja Faludy viszonyát a saját és az idegen fogalmához, rávilágít arra, miként igyekszik megteremteni a szabadság nyelvét és a hagyományba kövült szövegek alkalmi használatának módusait, és kimunkálja azt az összetett hatásokból építkező nyelvet, mely a megcélzott szabadság üde leheletét közvetíti minden egyes sorában. A kívülállás poétikája ez, a devianciáé, vagy ha úgy tetszik, a mindent felforgatni látszó perverzióé, a parafrázis jogosságáé, mely bizonyos szellemi ősök szövegeinek aktuális reinkarnációjaként éli meg saját szövegeinek megtestesülését. Faludy saját szövegeiben soha sincs egyedül: viszonya a humanista hagyományhoz vagy annak destrukciójához folyamatos, a költői múlt, mint egy gyerekkori trauma, folytonosan legalább halovány jelet vagy minimális lelki szennyeződést hagy munkáin.

Faludy költészetének legelterjedtebb olvasata és értelmezési mezeje a politikai költő karakteréből adódik, egyfajta villoni vagányság által: az életút villoni beállítása ezt igazolni látszik.¹⁹ Czigány Lóránt afféle új Tinódiaként állítja be őt, akit a popularitás mániája éppúgy lenyűgöz, mint a politikailag kirajzolt identitás érzelmileg hiteles megverselhetőségének lehetősége. Ehhez a tendenciához igazodik egy olyan történetileg is működőképes költői köznyelv, mely mindamellett, hogy az intellektus felfokozottan hangsúlyos rekvizitumaival terhes, lényegében közérthető, de azt a látszatot kelti, hogy az olvasó egy teljesen hiteles és autentikusan intellektuális világban mozog. Czigány Faludy rímkezelését Gyöngyösi István technikájához hasonlítja, a harmincas években készült Villon-fordítások ideális közönségét egy „bierkeller” kulturális térben jelölte ki, s ami vitára ingerelte Kaáli Nagy Györgyöt és Piazza Pétert,²⁰ még azt is megengedi (és idézzel támasztja alá), hogy a popularitás érdekében szólamszerűen Faludy még a „latens antiszemitizmusra is apellál”.²¹ Ez a vita a Brecht-modell magyar artikulációjaként újragondolandó Faludy-kép szempontjából is érdekes lehet. Visszatérve a közérthetőség kérdésköréhez, Sz. Nagy Csaba rendszerezte azokat a Faludy szöveggenerálására jellemző vonásokat, melyek egyike-másika („egyszerű, egyértelmű, világos szövegezés”, „titkolódzás nélküli nyíltság”, „elvi kiállítás a fenegyerekség”) jól alkal-

17 BÁLINT György, *Ballada a jobb sorsra érdemes Villonról*, Nyugat 1940/5., 272.

18 LACZKÓ Géza, *Szegény Villon. A költő alibi*, Magyarország, 1940. március 31., 7.

19 CZIGÁNY Lóránt, *Igricek utóda*, Új Látóhatár 1981/3–4., 534–537. A politikai líráról érzékeny képet fest még pl.: KELEMEN Zoltán, „Mondd, nem félsz, hogy megírlak?” *Faludy György 1956-os emlékezete*, Új Forrás, 2006/9., 76–88.

20 KAÁLI NAGY György, *Igricek utóda-e Faludy?*, Új Látóhatár, 1982/3–4., 504–507., PIAZZA Péter, *Villon és a Bierkeller*, Új Látóhatár, 1983/2., 285. Piazza a hivatkozott helyen azt írja, hogy a Bierkeller megjelöléssel Czigány „a közönséges jelleget hangsúlyozza, a balladák vulgárisan markáns, vaskos szótárához választván megfelelő környezetet.”

21 CZIGÁNY, *l. m.*, 534.

mazható a Faludy-líra leírására, de akad köztük pár megfoghatatlanul ezoterikus megfogalmazás is („utolérhetetlen költőiség”).²² Sz. Nagy szintén politikai költőként kezeli Faludyt, illetve az összegyűjtött verseket alapvetően epikus folyamként, afféle lírai hangoltságú regénykontinuumként olvassa. Alighanem Ferdinandy György fogalmazta meg Faludy popularitásmániájának jellegét a legpregnansabban: „Faludy nemcsak vészesen közérthető, de már-már ragályosan deklamálásra csábító, énekelhető.”²³ Ugyancsak fontos megfigyelés, hogy a forradalmárként vagy radikálisan politizáló megmondóemberként, politikai mártírként elgondolt Faludy-képpel szemben a szövegvilágban egészen más jelenik meg: „egy magyar Blaise Cendrars”, egy „érzelmes világcsavargó”, egy félig Omar Khajjam, és félig Anakreon.²⁴ Ferdinandy pontosan látja, hogy Faludy költészetének hozadéka épp egy hedonista alapkaraktérű életművészet lírai dokumentálhatóságában áll, melyet „üdítő érzékiség” jár át minden ízében. Ez a tendencia összhangba hozható azzal a szabadságképpel is, melyről Balassa Péter vall: „Faludy György legendás alakja számomra azt jelenti, hogy szüntelenül őrizni kell a szabadság képességét, ami azonos a szökés tehetségével”.²⁵ Orbán János Dénes mindezt így önti szavakba: „Faludy György nemcsak költő, hanem olyan is, amilyenek az ember egy költőt elképzél. Kalandor és humanista egy személyben. Tudós és lator”.²⁶ A hedonista kiegyensúlyozottság természetét Esterházy Péter ragadta meg a legjobban: „A boldogság nem látható, a boldogtalanság látható. Van valami láthatatlan Faludy György körül”.²⁷

A Faludy-kultusz egyik csodája, hogy egy ennyire konzervatív költészet mégis a költészet botrányára épít. Faludy biszexuális vagy meleg tárgyú költeményeinek megítélésében is hatványozottabban fontosnak látszik a „botrány”, mint a szövegcentrikus közelítés. Faludy lírájának maximálisan tárgyi botránya lehet, és generálható, de (kissé talán sarkalatosan fogalmazva) poétikai botránya nincs. Legalábbis költészetének eddigi kritikai visszhangjában. Ha viszont a Ferdinandy-féle Faludy-képből indulunk ki, világossá válik, hogy Faludy költészetének egyik legfontosabb vonása épp a kitárulkozó érzékiség, a queer világlátás kombinálódása az anakreóni, Omar Khajjám-i, Abu Nuvász-i vagy épphogy catullusi (sőt: villoni) hagyománnyal. Márton László erre már 1962-ben figyelmeztetett az *Emlékkönyv a róti Bizánctól* című kötet kapcsán: ő az átlagos Faludy-verset „szabadfogású mérkőzés”-ként látta, melyet a szerző folyamatosan önnön „mitológiájával” vív. A politikai indíttatású vagy a szenvedésretorikát működtető versekkel szemben ő az ifjúkori versek szókimondását részesíti előnyben, mert itt a költő „önmagával szemben volt bátor”.²⁸

22 SZ. NAGY Csaba, „Énem nem illett semmi sorba” = Uő., *Hazám Európában. Tanulmányok, kritikák, publicisztikák*, Bethlen Gábor Könyvkiadó, Budapest, 1997, 205–211.

23 FERDINANDY György, *Levelek az utókorhoz* = Uő., *Távlattan*, Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 1994, 191–193. Az idézet helye: 192.

24 Uo., 191.

25 BALASSA Péter, *A beomlott tárnában*, Szivárvány, 1989/2., 20.

26 ORBÁN János Dénes, *F. Gy. úr mennyben, pokolban*, Irodalmi Jelen, 2005/9., 2.

27 ESTERHÁZY Péter, *És akkor még nem*, Irodalmi Jelen, 2005/9., 3.

28 MÁRTON László, *A költő és rögeszméi*, Magyar Műhely, 1962/1., 55–56.

A dekorativitás szecessziós vagy posztimpresszionista karakterű jelenléte, illetve a halmozás és az explikáció részint azt hivatott elősegíteni, hogy a szöveg ne igényeljen befogadási kulcsot, hanem önmagába zárja mintegy önmaga potenciális értelmezését is. Ez a struktúra igényli a mítoszt, de, ahogy az egyes Faludy-verseket giccsnek tartó Márton László fogalmaz: „a valóságot a mitológia nem lényegíti át, inkább csak muszlinkendőkkel teríti le, a görög istenszobrokon visszataszítóbb mezt elképzelni is nehéz.”²⁹ Ez a struktúra igényli az arányok arisztokratikus kezelését, a túldimenzionálást. Kulcsár-Szabó Zoltán felfigyel arra a jelenségre, hogy a korai Faludy-kötetek kortársabb jellegűek, míg nem a későbbiek nosztalgikusan archaizálóak vagy egyenesen kevésbé innovatívak. Ő a Faludy-jelenség, a Faludy-arc lényegét a „szerepjátékokban” látja, noha a recepció a „költőalak jelenségszerű elképzelhetőségén alapul.”³⁰ Márton és Kulcsár-Szabó két ellentétes verstípusban jelölte ki Faludy jelentőségét: míg Márton a referenciális énnel szembeni önleplező bátorság szinte élve boncoló jellegében (szerelmi költészet), Kulcsár-Szabó épphogy az idegenségen, a maszkon keresztül megmutatkozó én vagy szerepekre bomló egók kimunkálásában lát költészetesztétikailag fontos fegyvertényt. Mindkét szempont fontos lehet a queer érzékenység és a másság tükrötetésének vizsgálatakor.

Az 1939-ben írt *Nel mezzo del cammin* című költemény³¹ nem pusztán egy bentlakásos iskolában lezajlott meleg aktus leírása, hanem örökös vágyomdellje a későbbi szubsztitúcióknak, legyenek azok bármilyen nemhez is kötöttek. A „dantei” pokoljárás a sötétségbe való leszállás derűs átesztétizálásában mutatkozik meg: „Úgy jöttél, mint öldöklő bosszúangyal”. A nappal világa helyett az éj leple válik elviselhető, sőt vágyott lélettérré. Vergilius itt a szexuális beavatás kalauza lesz: „Vergiliusról suttogott a szánk, / csiklandozott az ágy nehéz daróca / (azt hittem: bűnöm száz darázsba bánt) / mellbimbód úgy szúrt, mint parány vadrózsa, / s Vergiliusról suttogott a szánk.” A homoerotikus-narcisztikus tükrökép-hasonlat végtelenül erotikus képzetében nyeri el értelmét az a konstrukciós technika is, mely Faludy költészetének sajátja, a mellérendelő, hierarchiatlan komponensekként megjelenő entitások szinte narcisztikus önmagukra ismerése. Faludy ügyel arra is, hogy ne legyen evidens, melyik a létező valóság, és melyik annak mása: „ágyékunk szembenállt, mint két tükrökép”. A szexuális metaforák korántsem túl rafináltak vagy kidolgozottak: „ágyé kod – mézgás, karcsú ős-gyümölcs – / kezemre folyt patakzó, lanyha nedvvel: / kéjünk vad volt s merev, mint béna görcs.” A későbbi asszonytestek sem pótolhatták azt a félelemmel és vággyal teli spontán kéjt, mely a „tűnt Éden” misztifikálódásához vezetett, s mely alapsémaként írta bele magát Faludy költészetébe („Hány asszony jött tested hülő helyére, / igérve új kalandot, száz gyönyört: / langyos szájuk nevetve várt a kéjre, de csókjuk kínzott és szavuk gyötört: – / hány asszony jött tested hülő helyére. / Ám egy sem hozta kéjeink borát, / sem testedet, mely, mint édes verbéna, / ikertestem bűnével volt barát, / sem ajakadat, mely hús maradt és néma: jaj, egy sem

29 Uo., 56.

30 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A kánon kiüresedése*, Élet és Irodalom, 1997. március 7., 15.

31 FALUDY György, *Őszi harmat után*, Officina, Budapest, 1947, 14–16.

Csehy Zoltán

hozta kéjeink borát.” A pokoljárás fokozatosan válik az Édenből való kiűzetésé. A verset Faludy később radikálisan átírta, explicitebbé alakította, és a referencialitását is beemelte a szövegbe egy paratextus formájában (Internátus, Berck Plage, 1926 nyarán), s világossá tette a korábban elmosódottabb nemeket is: egy magyar és egy német fiú. A finom Vergilius-utalásból (mely a dantei „lélekvezető” mellett a második eclogára célzott), váratlanul Petronius lett. Az édenkerti, pusztán alaki hasonlóságon alapuló metaforarendszer komikus kidolgozást nyert: „Aztán odabújtunk egymás öléhez. / Ilyen, gondoltam, az édeni rét, / a Kísértő kígyófeje szemérmed, / a Bűn Fájáról alma a heréd. / Aztán odabújtunk egymás öléhez.” A szöveg végül egy felláció leírásába torlik, merész és kissé bizarr, ad hoc jellegű metaforákban elbeszélve:

Az ablak alatt háborgott a tenger.
Kéj cikkázott ölemben mint a kés.
Egy csepp spermát érezte a nyelvem,
s mellemben folyt, üdítő vízesés.
Az ablak alatt háborgott a tenger.

Szökőkút lettél. Magodból, szerelmem,
torkomban vadvirág fakadt. Olyan
boldog voltam veled. Fanyar tejedben
lubickolt mind a harminckét fogam.
Szökőkút lettél torkomban, szerelmem.

140

Kétségtelen, hogy az 1947-es kötet nem bírta volna meg ezt a fajta diszkurzust, ugyanakkor abban sem lehetünk biztosak, hogy a vers második változata tulajdonképpen rekonstrukció (ezt elsősorban az új változatnak az *Őszi harmat után* című kötetből kilógó képalkotási és költői eljárásai engedik sejtetni). Faludy, aki az 1940-es évek végén az ambivalenciák mesterének mutatkozott, és gondosan ügyelt a kamaszkori „botlások” heteronormatív ellenpontozására, az 1990-es években egyértelműbben fogalmaz és redukál: az új változat mellőzi a majdani asszonyok emlegetését, s kihagyja a nemi ambivalenciára utaló „nemed torzónak tűnt, minőt a mester / sebten mintázó, gyors hüvelykje gyúr” szakaszt is, a kölcsönös önkielégítésből pedig egyértemű fellációt csinált. Minden korábbi megoldás kényszerű maszk lett volna, minden kétértelműség a(z ön)cenzurális gesztusok áldozata? Vagy egy utólagosan merészebben biszexuális ego költészettörténetileg vagányabb megkonstruálása lett volna a tét? Netán elviselhetetlenné vált volna a költő számára az a dekadens, posztimpresszionista színezetű tónus, mely minden ízében uralta az ősváltozat tereit? Mindenesetre a Faludy-vers önazonosságának kérdését a fenti példa folyton-folyvást melegen kellene, hogy tartsa. Az *Őszi harmat után* oly gyakori sivatagmetaforája szinte választ is ad a kérdésre: a szél, azaz a teremtő akaratot irányító énformalás, folyamatosan és váratlanul kész átrendezni a (szöveg)tájat. Figyelemreméltó ugyanakkor az a tendencia is, mely arra irányul, hogy Faludy folyamatosan egyre intimebb és „hitelesebb” életrajzi regénnyé igyekszik átgyúrni költészetét, s paradox módon gyakran épp ez a kitarulkozó újírás „hamisítja” meg azt. A visszatekintő narrációs eljárás az önéletírás számára alapperspektíva lehet, de egy-egy vers egy-egy szakaszának modern korrekciója a korabeli stiláris norma módosítása miatt heterogén-

né teheti a megszólalás intenzív, bár esztétikai értelemben véve érvényesen „hazug” retorikáját. Vilcsek Béla egy esszéjében a Faludy-életmű két fő vonulatát elkülönítve („irodalmi–esztétikai”, illetve „politikai–közéleti” irányultság), ez utóbbiba sorolja a költő verseit és önéletrajzeit, mígnem fordításait, átültetéseit az esztétikai horizont erőterébe helyezi.³² Ha nem is tartom helyénvalónak e két kategória létjogosultságát (hiszen fordítás és eredeti, illetve életrajzi és fikatív elkülönítése Faludynál még szinte filológiai aprómunkálatok elvégzése után is problematikus), érvényesnek vélem viszont az önstilizációs játék autobiográfiájának lecsapódását a versek világában, mely történhet akár (mint a fenn elemzett vers esetében) az esztétikum rovására is. A szöveg időbe visszairta brávfeladat, melyet nem mindig sikerül megoldani.

Balzsamos nehezékek, arany rejtelmek

A homoerotika Faludy költészetében nyíltabb formában a fenti, *Nel mezzo del cammin* című versben jelenik meg először. A *pompeji strázsán* című kötetben³³ is vannak kultúrtörténeti alapsémákra rákopírozott meleg helyzetek, de itt a stilizáció radikalizmusa uralkodik. „Szépséglátó ember, aki kultúráját messze korok arany rejtelvei közül cipeli magával. Nagy lelki tartálya teliszűfolva az őspoéták balzsamos nehezékeivel. Olyan járatos az elmúlt korok útvesztőiben, mint a szél a Kelet ciprusfái között” – írta a kötetéről Pap Gábor.³⁴ Az idézetben szereplő arany rejtelvek és balzsamos nehezékek poétikus metaforáiba bőven beleszuszakolható az az érzékeny játékkedv is, mely a homoszexualitás vagy legalább a szexuális ambivalencia kanonizált figuráit képes játékba vonni. Ilyenre a címadó versben is találni példát egy alakváltogató metamorfózisba ágyazva: „Fiúkkal hálok. A spártai vártán / állok és csengve kiáltom: Ki az? / Hetéra leszek: mellem lanyha márvány, / s ölem kinyílik, mint a hús pipacs” (XIV.). E vers egyik legmeglepőbb állítása annak a mechanizmusnak a leleplezése, mely a lélek formálhatatlanságát önti versbe: „Silány báb az ember, / lelkébe is csak beleszületik”. A világtörténelem alakjainak szerepe csakis így vehető fel: a lélekazonosság okán, mely eleve feltételez egy normatív, az idők során állandónak tételezhető lélekkonstrukciót is.

A kötet legszebb verse, a *Michelangelo utolsó imája*³⁵ című szonett részint alkotásmetodológiai paradoxont jelenít meg (hogyan ábrázolható maga az ember, ha az alkotás kivitelezője és eszköze, anyaga is egy és ugyanaz? Önmagunk virtuális márványszobrába zárva van-e esély akár csak egy hiteles gesztusra? A művészet allegóriája a maga létszorongatottságában érinti-e az embert vagy épphogy azt számolja fel? Közös nevezőre hozható-e teremtett

32 VILCSEK Béla, *A Faludy-legendárium. A Faludy-recepció (hiánya)*, Új Forrás, 2007/1., 69–81.

33 FALUDY György, *A pompeji strázsán*, Officina, Budapest, 1938. A szakirodalomban felbukkan az a téves nézet, hogy az első és a második kiadás (1945) címe nem volt teljesen azonos. Vö. pl. BLÉNESI Éva, *l. m.*, 316. Ez az OSZK-katalógusban rosszul szereplő címmegadás miatt alakulhatott ki.

34 PAP Gábor, *Faludy György: Pompeji strázsán*, Korunk, 1938/7–8., 695–696. Az idézet helye: 695.

35 A költemény rokonságát C. F. Mayer *A sixtusi kápolnában* című versével Pomogáts Béla elemezte: POMOGÁTS Béla, *Faludy György*, Glória, Budapest, 2000, 20–21.

testünk anyaga és a művészi teremtés nyersanyaga?), részint a teremtő és teremtett viszonya közti analógiára elképzelt szépségeszmény lehetőségeivel játszik (az alkotó hiperbolikus szerepbe kényszerülve ügyetlenül, a konstans pusztulás tudatában megismétli a teremtés folyamatát), részint pedig test és lélek egymást alakító, faragó, átformáló viszonyát tárja elénk. E kérdések Faludy költészetének alapkérdéseiként bukkannak fel később is. Michelangelo egyik nevezetes saját versében fejt ki azt a tézist, miszerint a szépség elnyeréséhez csak a márvány feleslegét kell lefaragni ahhoz, hogy a műalkotás sugárzó egészként transzcendentalizálódjon: Faludy Michelangelo testének anyagát (a márvánnyal azonosuló testet) veti oda az istenszobrász akaratának. Balázs Béla *Michel Angelo estéje* című szonettjében³⁶ épp az anyag öli meg a mestert („Nem szobrászat ez. Szörnyű viadal. / Melyet alakká nem váltasz, a szikla / Reád zuhan, lemángorol, megöl”). ott a művész önnön megteremtett és megteremtendő alakjainak „lávazuhatagja” alá kerül. Míg Faludynál a matéria lélekké alakulása és a lélek materializálódása, azaz az átjárás a fő mozzanat, Balázs az anyag könyörtelen diadaláról beszél, melynek transzcendenssé válása fel sem merül.

Faludy Michelangelo tizenhét költeményét fordította le: de e fordítások zöme is hajlamos elszakadni a pretextus filológiai börtönétől. E fordítások előterében Michelangelo Tommaso de' Cavalierihez írt szerelmes versei állnak.³⁷ A *Versek* (1995) című összegyűjtött kötet még egy Michelangelóról szóló költeményt is besorol utólag *A pompeji strázsán* kötet két kiadást is megért (1938, 1945) anyagába. A *Fiatalember Jeremiás próféta jobbán, 1511* című, 1937-re datált költemény lényegében egy profán aitiológiai rege, megverselt anekdota, mely a Sixtus kápolna híres mennyezetfreskója egyik központi alakjának inspirációs bázisát nyomozza vissza: azt a folyamatot, ahogy a fiziológiailag vonzó test (ahogy Faludy 1987-ben született 174. szonettjében írja: „a misztikus, asszonycombú fiú Jeremiás próféta jobbán”) átszellemült műalkotássá válik, ahogy a test anyaga a kép anyagává lényegül át, illetve ahogy a szubjektív élmény egyetemes jelentéssé tágul és kontextualizálódik. A látszatra triviális tapasztalás (egy atlétikus, gazdag fiatalember felkínálkozása és elcsábítása) így maga is transzcendens jegyekkel dúsul. A versbeszéd különlegessége, hogy a kép alapján teszi felismerhetővé a kép őstárgyát, magát a fiatal férfitestet: ez a retrospektív jelleg azonban minduntalan azt a látszatot kelti, mintha épp ellenkező irányba haladnánk. Az ekphraszisz így válik előzménynyé, a műalkotás pedig visszavetül a létbe. A narráció a szépségleírást az emlékezetre bízta, a vágymunkától elválaszthatatlan memóriára, melynek feszítése szinte az elviselhetetlenségig fokozódik. A testleírás maga felér a rákövetkező aktus összefoglaló leírásával: a szemöldök „üstökös csóvája”, a szája sarkában ott „a kéz ametiszt rovása”, az arc lányos simaságú, „brutális combja közt / heréje duzzadt, messze délvidékről / hozott, ciklámen-rózsaszín gyümölcs”. A fiú (felöltözve) medált visel, melyen Platón képe látható: ez a virágzó platonizmusra utaló gesztus már eleve a fiúszerelem kódjaként is felfogható jelzésként funkcionál. A húszéves magiszter című (1936-ra datált) megverselt anekdota szintén utólag került vissza Faludy első könyvébe: 1307-

36 BALÁZS Béla *összegyűjtött versei*, Atheneum, Budapest, 1945, 198.

37 FALUDY György, *Test és lélek*, Magyar Világ, Budapest, 1988, 299–305.

ben egy húsz éves sorbonne-i magisztert lány képében elcsábít egy Ásztarót nevű ördöggölyök, majd szodomizáltatja magát. A szodomai selyemfüggöny a teljes elcsábulás jelképévé lesz: a megszállott szexualitása, az alattomos, de páratlanul intenzív ördögi kéje.

A korai Faludy *A pompeji strázsán* eredeti és utólag kiegészített szövegeiben kétféle módon vállalkozik homoerotikus témák megjelenítésére: vagy motivikus-utalásos protéziseket alkalmaz, vagy az énköltészetől világosan elhatárolt epikus költészet anekdotikus válfajait aktiválja újra.

Az 1940-es években Faludy feltehetőleg (nyilván privát használatra) szóki-mondó, egyenesen pornográf költészetrel is kísérletezett (akárcsak élete végén a limerick műfajában). Az úgymond elfeledett és ténylegesen kiadatlan versek közt került elő Faludy *Ali baba és bandája* című versciklusa,³⁸ mely egyike a költő legradikálisabban nyílt homoerotikus, sőt – parázs humora mellett – egyenesen pornográf költeményeinek.³⁹ Csiszár Gábor, a vers kiadója maga is bizonytalankodik a vers keletkezésének időpontját illetően: „Faludy 1994-ben ajándékozta a kézirat tulajdonosának azzal, hogy első marokkói emigrációjában, vagyis 1940–41-ben írta. Az írógép betűkészlete alapján legalábbis a legépelése 1989-es hazatérése után történt.”⁴⁰ Az 1940-41-es keletkezés a költeményt a háborús világ agressziójának sajátos textuális levezetéseként láttatná. A vers lényegében 36 egységből álló hatszoros (6x6) portré-sorozat: ez a fotóalbumszerűség eleve két alapvető olvasási irányt jelöl ki: részint a pillanatfelvételek sorrendjét sugallja, részint pedig az élettörténetek mentén haladó narratív játékot, mely a konkrét identitásokra fókuszál. Természetszerűleg a költemény portréi a priapikus költészet portrétechnikái szerint szerveződnek, melynek a szexuális vágykeltés mellett a paródia a legfőbb jellegzetessége. A szerkezetben megnyilvánuló klasszikus harmónia ellenpontja a nyelvi-tematikai radikalizmus, illetve a jelentés folyamatos erotikus kisiklásának igénye. Nem a túlbujánzó metafora megfejtése teremt érzékiséget, hanem a metafora létrehozása mintegy a megidézett vagy elképzelt aktus fiziológiáját textuális síkon leképezve úgymond rásegít az ábrázolás plasztikusságának fokozására. A versben ugyanakkor megjelenik az orientalizmus nyugati álomvilágának szexuális dekonstrukciója is (homoszexualitás, promiszkuitás, agresszió, narkó, bűnözés), mely homlokegyenest szemben áll a nyugatosok modelljével. Az apró anekdotamozzaikból felépülő enkómion (dicsőítés) a tisztességtelen élet és a testi szépség közti feszültség, illetve a testi adottságok megfellebbezhetetlenségének tapasztalatára hagyatkozik. A test és a hatalom elválaszthatatlan egysége Faludy versében a „perverzió” (a deviancia kifejezés szószerinti, kétszeres értelmében a jó útról való letérés) és az agresszió idillikus ábrázolásának záloga: a férfiasság villoni őseleme csil-lan meg itt újra, és válik fokozatosan meghatározó erejűvé. Stilárisan ugyanakkor kirívó az impresszionisztikus gesztusok radikális ütköztetése a priapikus

38 A címadás utólagos, és nem tűnik teljesen megalapozottnak, a versben ugyanis Ali nem szerepel, ellenben a nyitó versszak Ámin babáról és hat rablóról szól: „Így kezdődött örökös barátságom / Ámin babával meg a hat rablóval.”

39 FALUDY György, *Elfeledett versek. Kötetbe nem sorolt és publikálatlan művek*, vál. CSISZÁR Gábor, Alexandra, Budapest, 2010, 91–106.

40 *Uo.*, 217.

beszédmóddal, pl.: „A kék posztó kékre festette teste / minden tagját. Elmondhatatlan szépség. / Áldott az ember, aki lefektette, / és végignyalta kóbalkkék heréjét (II.)” Vagy: „Kezdetben Álláh / skarlát szinekkel alapozta farkát, / csak azután festette feketére, / de a feketén áttetszik a skarlát (XXXV.)”. Faludy színkezelése egy impresszionista festő gesztusait idézi, s lényegében minden egyes portré központi elemeként láttatható egy-egy meghatározó, ugyanakkor egzotikus szín, pl.: kobalkkék II., lazacpiros III., arany IV., meggyszín VII., gyöngyházzsín XI. stb. A klasszikus szerelmes vers szecessziós-impresszionista válfaja is megjelenik (V.), de a beágyazottság révén minden szexuális töltetet kap. Az allegorikus tabló szubkulturális jelentéseket is közvetíthet: a banda magát a homoszexuális szubkulturát sugallja, esetleg parodisztikusan (az intellektuális hajlam és a szexuális túlfűtöttség összekapcsolása révén, a XX. versben pl. Jáhjá, a „hegyikristály” farú rossziú francia regényt olvas mezítelenül a strandon) a marokkói (észak-afrikai) ambivalens szexualitású művészemigrációt gúnyolja, az öntörvényűség szabadsága a test szabadságát jelenti. És ott van egy utópisztikus játék lehetősége is: egy elitista meleg társadalomé, mely hierarchikusan a testi adottságokon alapul még akkor is, ha az ábrázolások mellérendelő karakterűek. A verset író költő (I.) tehát egy különvilágba lép: önnön szexuális felszabadulásába és vágyuniverzumába, a teremtett világ magába fogadja, és a határok elmosódnak. A XII. versben már a költő explicit módon maga is bandatag, s ezt a beavatást a szexus evidens megnyilvánulása jelzi („Mikor megölelt, jobb mellbimbójával / mindörökre átszúrta szívemet.”) A heteroszexualitás immár a bandatag szemével a komikum forrásává válik, és pusztán a meleg paradicsom (XVII.) fenntartásához szükséges engedmények terepe (XVIII). Ráfáel a XVIII. versben, hogy a börtönből megmenekedjen, egy „mozlim özveget” kápráztat el kölykös férfiaságával. Az aktus azonban nem hagyományos: „És mert segítséget / ígért, a keresztény fiú meglőtte / a rácson át, de hátulról, hogy némi / élvezetet sajtoljon ki belőle.” Ráfáel az özveggy közbenjárásával szabadul, de hiába várja a fiút a téren, barátai „az autóban kiszopták mind a négyen.” A heteroszexualitás fergeteges paródiája a testi aktusok legalább részbeni beteljesedésének és a vágyak beteljesületlenségének terepén is megjelenik. A XXVIII. versben Táhír „feles ágyban” kurváknál lakik, csak ez indokolja, hogy „házbér fejében napi egyszer rámegy / a nőre”. A magyarázat sem marad el: „mit áldoztatnak azért tart, / mert jobb neki, amikor őt basszák meg”. A biszexualitás megítélése nem kerül ennyire kiélezett helyzetbe, csak a potencia kiemelésére szolgál: „Farka: vasrúd, mellyel, két lábán állva, / fiúkat meg lányokat emel fel (XXII)”. A felfokozott komikummal, bizarr módon, megjelenített ellenérzések nélküli kompakt retorikai keretben tálalt incesztus (XXIV.) apa és fia közt zajlik. A prostitúció mint pikareszk kalandorozat (XXI.) jelenik meg, a homoszexuális aktus rítusai blaszfémikus elemekkel dúszulnak (XXIII., XXXVI.), a test ábrázolása a pornográf determinizmus kategóriájával írható le: Faludy itt a pornófilmek logikáját követve csak az ideális, a szép és a potens testre fókuszál, mely romlottságában is eszményien férfias és minden porcikájában érzékiség lakozik. A férfiaság nem pusztán az ábrázolt testek sajátja, hanem azok privilégiuma is, akik bebocsátást nyernek ebbe a világba. Ez magyarázza a lányosság értékeinek helyénvalóságát (VI., XXV.) vagy ez ad energiát a gyermeki ártatlanság álarca mögötti romlottság vonzerejének (XIII., XXXIV.), illetve kiemeli a testtel való törődés fontos szerepét (XXIX.). Az aktusok részletező leírása a

szexuális igényesség megjelenésével jellemezhető: a szexuális megnyilvánulások java része ingyenség, távol áll a köznapi rutintól. A portré Faludy priapiikus felfogásában fallikus arcként (XVII.) jelenik meg, az egyéniség jellemző jegyeinek révén a genitáliák kerülnek előtérbe, és lényegében válnak felcserélhetővé az arc klasszikus felfogásával. A XXXIV. vers lényegében a felláció magasztalása, miközben a prostitúció és a tápláló tej obszcén és hagyományos metaforarendszere mentén nevetségessé is teszi a főhős (Jáhjá) szexuális étvágyát. Az anális aktus vadságának ábrázolása (XXX.) Horatius és Catullus verseit idézi meg: az állatias vadság izgalma és a potencia magasztalása két különösen erős antik érintkezési pont. A záró vers bizarr születésnapi partiján Jáhjá a fiúbanda pezsgőbe kevert spermájával vigad, mely afféle egybetartozási rítus paródiájaként is értelmezhető: „Mindnyájan gyorsan ittunk, s megszedültünk / a gecis pezsgő ízétől s szagától” (XXXVI). A priapiikus költészet e vonulata a hivatalos Faludy-képtől távol esik, életében csak marginális fórumokon vagy baráti viszonylatban jutott szóhoz. Faludy-összkiadás híján ezek mennyisége egyelőre megállapíthatatlan és felmérhetetlen. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a vers stiláris eszköztára nyilvánvalóan átesett a Faludy-féle utólagos korrekciókon, melyek a szexuális regiszter szóhasználatát evidensen radikalizálták.

Amár-versek

Az 1947-ben publikált *Őszi harmat után*⁴¹ radikális fordulatot hoz a költő pályáján: a férfiak közti szerelem itt már alanyi jelleggel szólal meg, a versekben megképződő én privát tapasztalataként. Ilyen intenzitással és ekkora terjedelemben először történik meg mindez a magyar költészet történetében. Faludy költészetének meghatározó jelentőségű regisztere az Amár-szerelem irodalmi dokumentálása. Az egzotikum intimizálása és a korban olyannyira misztifikálódott homoerotikus orientalizmus (Cocteau, Wilde, Gide stb.) retorikai sémáit is működésbe hozó verssorozat különös színfolt a magyar lírában. Az *Arab mezőn* című versciklus a recepcióban az Eric Johnsonhoz írt szonettekhez viszonyítva esztétikai értelemben háttérbe szorult. Ez alighanem a látszatra túlon túl pompázatos, szecessziós-impreszionista stílus retorikai terjengősségének és helyenként egyes vélemények szerint szinte giccsbe hajló dekorativitásának tudható be.⁴² Ám ez a felfogás tarthatatlan: Faludy ugyanis a halmozás és a mellérendelés alakzatait az azonos nemű szerelem retorikai kódjaként használja, a dekorativitásban pedig a nyugati homoerotikus orientalista hagyományokkal folytat allúzió-diskurzust. Olyan meleg költészet születik meg itt, mely önmaga értelmezési közeget is megteremt. Amár alakját plasztikusan jellemzi Blénesi Éva⁴³ az „erudíció, a peregrináció és az érosz” háromszög-

41 FALUDY György, *Őszi harmat után*, Officina, Budapest, 1947.

42 Meglepő módon a korabeli kritika egy vonulatában e tarka ragyogás rejtve marad, és Faludy verseit szürkének látják. „Formái szürkék, néhol epigonisták, csak igen ritka a felcsillanó, megütő szín, kifejezés bennük – ezek pedig a vers alkotói, lényegi elemei”. Lásd: SEBESTYÉN György, *Faludy György: Őszi harmat után*, Március Tizenötödike, 1947. június 7., 6.

43 BLÉNESI, I. m., 120–124.

be állítva. Pomogáts Béla szinte aszexuális monográfiájának kompenzációs technikája az Amár-barátság mellé azonnal odailleszti a klasszikus arab költészet hagyományainak megismerését.⁴⁴ Sebestyén György egyenesen „másik úti jegyzettként” tekint az *Őszi harmat után* verseire.⁴⁵ Faludy Arab *mezőn*-ciklusának nyitánya valóban a peregrinációs hagyományt szólaltatja meg, nevezetesen Balassi alakját megidézve (*Óceánium mellett*), középpontba állítva a kiszolgáltatottságot, de politikai karakterrel felruházva („Nagy Szocializmus, / kinek éltem izmos / tenyerébe tettem, / kiben több a húség, / mint a keserűség: / te vigyázz felettem.”).

Szörényi László a *Pokolbéli víg napjaim* „vígeposz-regény” szerzőjéről alkotja meg frappáns Aeneis-analógiáját (ez köztudottan az emberi lét allegorikus leképezéseként is olvasható), mely ugyanúgy érvényes a Faludy-költészet vonulatára is: „Afrikában az Amár iránt érzett szerelem ugyanúgy visszatartja az új haza keresésétől a hőst, mint a Dido iránt táplált »indignus amor« Aeneast, az isteni beavatkozást itt Rooseveltt meghívólevele helyettesíti. Végül a végre elnyert hazában, a régi-új Magyarországon Lavinia szerepét Zsuzsa játssza”.⁴⁶

A politikai identitás kimunkálása nem tárgya írásomnak, de jelenléte feltűnő és elválaszthatatlan a teljesen új identitás összképének ideologikumától. A ciklus címadó verse a múlt teljes eltörlését, kitörlődését, eltörlhetőségét tematizálja, az identitás megképzésének új esélye, a könyv-lét (a nyugati, dokumentáló intellektus) és a valóság (a közvetlen léttapasztalatban megélt intellektus) viszonya lehetővé teszi, hogy transzcendenssé válhasson az a tér, melyben a folyamatosan töltekező entitás mozog: „s meglelem itt, ahol nincs fent, se lent, / múltó dolgok nyomán a végtelent.” A szerelem az identitásképződés katalizátora lesz, mely a szakrális-mitológiai hagyomány megidézése révén robban be a versbe: „nem tömzsi Góliát, de karcsú Dávid / s Narcissus, ki szemembe nézni áhit”. Narcissus beemelése az érzéki tapasztalat retorikájában világosan jelzi, hogy a szerelem önmagunkra irányul, az önteremtés formája, önmagunk erotikus szépségét imádjuk a másokban, aki végeredményben azonos velünk. Ez a biológiai ismerősség: a közös férfiasság tapasztalatában működő vágyunk teszi lehetővé a mellérendelődést, illetve az egymásba olvadást. A férfiszerelem a paronomázia mechanizmusait viseli magán: hasonló találkozik a hasonlóval, de a teljes azonosságig nem jutnak el. A szél című vers teljes struktúrája erre a játékra épül: a szél, akárcsak Pindarosz költészetében, a teremtő akarat képzeteként is megjelenik (erotikus vágy mellett), mely átrendezi a sivatagi tájat, átírja a táj kiolvashatóságát, a hasonlót hasonlónak teszi, de sosem azonossá. A verset a paronomázia, illet-

44 „Később Faludy György egy gazdag, Amár nevű arab fiatalemberrel barátkozott össze, és egy ideig az ő dél-marokkói házában (vagy inkább erődtáborában) vendége volt: ott ismerkedett meg a klasszikus arab költészet nagy hagyományával.” POMOGÁTS, *l. m.*, 103.

45 SEBESTYÉN, *Faludy György: Őszi harmat után, l. m.*, 6. Egy név nélküli tudósítás a Független Magyarország 1947. június 2-i számában (6. oldal, Ezt olvastuk rovat) életrajzi szimbolikus utat párosít a kötet topográfiájához: „Páris az összeomlás, a menekülés, Afrika partjai, a forró marokkói éjszakák illata, majd Amerika és utána a várva-várt hazatérés”.

46 SZÖRÉNYI László, *Poklunk*, Életünk, 1989/7., 663–666. Az idézet helye: 666.

ve a halmozás, a halmozásos ismétlés uralja, és teszi szinte az elviselhetetlenségig dekoratívvá, pl.:

„Az égen ferde **csillag billeg**,
a földön vérszín szikla **csillog**, –
e tájhoz annyi **illat illett**,
mely rámtekergett, és **elillott**.”

Vagy: „kakukkfűszag, kabáton, **mentén**,
és **menta**, mely kísért, ha **mentem**.”

A szerelem speciális jellege, mely nem teljesíti be a heteronormatív elvárásokat, és ezáltal a vágy és a tudás átörökíthetlenségének zsákutcája lesz, az alábbi végig rímes, paronomasztikus szakaszban világossá válik:

„A szél, a szagtalan, a hőtlen,
a szél, a magtalan, a nőtlen.”

A fiú ugyanakkor a férfi számára önmaga megisméltése. A hangzásretorika a paronomasztikus azonosneműség valóságos orgiájává válik. A jelenség a vers teljes testét behálózza, nem korlátozódik a rímpozíció klasszikus helyeire. „A szépfiú nyakán csepegő / atár” sor atár szava anaforikus hidat alkot az Amár névvel, evidenssé téve a vers erotikus hatóköreit.

Faludy szerelmes verseinek e ciklusban két alaptípusa különíthető el: a dekoratív rapszódia és a concetto-technikás óda vagy anekdota. Az előbbiben a széttartó és szétáradó, minden részletre kiterjedő ékszerészti aprómunka dominál, a másokban a kiélezettség, a célirányos fokozás és narráció.

Az *Ének Amár szépségéről* első strófáját egy, a Görög Antológia homoerotikus térfelén szereplő epigramma ihlette,⁴⁷ s ez további példa arra, hogy Faludy a férfiszerelem antik modelljeihez kötődve, azok radikális orientalista áthangolásával kísérletezik. Amár a *kalószok* sorába illeszkedik, grécizálódik, ami Faludynál lényegében a szakralitás mitológiai szféráit jelentik, azt az univerzumot, mely a meleg kultúrában gyakorta jelenik meg afféle bizarr valláspótlékként, a keresztény tiltás élhető és dicső ellenvilágaként. A repetitív, illetve paronomasztikus szerkezetek radikalizmusa elképesztően felfokozza a verssorok érzékiségét, a nyelv ilyen irányú ingerlése egyenesen pornográfá teszi a szöveg akusztikáját. A második strófa mintha egy daisy-chain orgia leképezése lenne: „A sziklafészkek vártere, / a völgyek szomjú krátere, / a homokpuszta ártere, / mint etruszk freskó háttere: / mind-mind vele / s a semmiséggel van tele.” E strófa modifikálva visszatér zárlatként is: „Száz év: s a völgyek krátere / a málló dombok rest szele / a homokpuszta ártere / a sziklafészkek estele / mint etruszk freskó háttere: / a semmiséggel lesz tele.” A költemény lényegében egy idealizált test leírása: tulajdonképpen költői festmény vagy fénykép. A feszültséget a félelem és az erotikus, a vadság és szelídség egységbe olvadó jelenléte adja.

A marokkó költemények anekdotikus bázisa fokozatosan fogadja be az arab költészet olyan klasszikusainak karaktereit, mint Abu Nuvász, akitől

47 AP 12, 129. Arátosz verse.

Csehy Zoltán

Faludy 25 verset magyarított,⁴⁸ aki a borivás és a szépfiúk énekesének számít, afféle arab Anakreónnak. A fordítások és a versek közti átmenet (kivált Faludy alter egójánál) az ő esetében is könnyű és problémátlan: Faludy a *Versekben* utólag besorolt, az *Őszi harmat után* kötet szintén utólag kialakított Marokkó-ciklusába egy korábban műfordításként közölt verset:

XX. Abú Núvász verse a kalifához

Felhúzott lábbal fekszem mint a szöcske
cellám mélyén. A deszkaágy hasít.
Ne hagyd bűnbánó költődöt örökre
így hervadozni, Hárún ár-Rásíd!

Nézd el fajtalanságomat, könyörgök!
Olvasmányom a Korán. Úgy fogom
nagy áhítattal, ahogy kamaszkölykök
bársony hátulját fogtam egykoron.

Az utólagos bővítések mellett az utólagos szűkítés is előfordul Faludy szerkesztői gyakorlatában. A Lovaglás könnyű dombokon ciklus erotikus versei nem kerültek át maradéktalanul az összegyűjtött költemények anyagába. A mauretániai sivatagban 1941-ben költött *Alattunk tágul...* kezdetű vers kamaszos humorra a hold erotikus jelképességét kiaknázva aktiválja az egzotikum erotikáját:

148

Ott alszunk, drága párom,
felettünk éj és álom,
pálmák, mórívű bolt,

és ráhajlunk karunkra,
míg csillogó farunkba
besüt a telihold.

A szerelmi érzés bemutatásánál Faludy kettős spektrumot használ: a tapasztalatit és a külső szem technikáját, mely az aktuson kívülről figyeli csodált tárgyát, mely eleve azonos a műalkotással:

Ó borzadály! Kettéhasadtam.
Talán te játszol így velem?
Egyik felemmel öntudatlan
öleltelek, szerelmesem.

A másik szemlélt, mint egy szobrot,
éber szemlencsét fogva rád.
Sőt azt is, mi fejemben forgott
jegyezte, mint a szeizmográf.

48 FALUDY György, *Test és lélek, I. m.*, 106–119.

Az amerikai versek homoszociális katonaközege szintén felvillantja az érzékenység pillanatait *A Mississippi mellett* című ciklus keretein belül. A *Katonafürdő a Kígyó-folyónál* című vers (mely *Katonafürdő a Nagy Kígyó folyónál* címmel került át az *Emlékkönyv a rótt Bizáncról* című kötetbe) közös maszturbációs élményleírását mitológiai köntösbe öltözteti:

Felugrottunk egykor s a sás közé bujtunk, ha mart a hús
és néztük, gőgös istenek, míg eljátszódott két kezünk
s fehér fonállal ujjain a kék jött, bűvös Thézeus.

E sorokról írja Márton László: „harmadszori olvasásra talán felfedezzük, hogy Faludy arra gondol, amit Spártában is hiába tiltottak, ha ugyan tiltották”.⁴⁹

Szonettek

„Faludy legszebb szonettjeinek Eric Johnson volt az ihletője” – írja Blénesi Éva.⁵⁰ Szakolczay Lajos frappánsan fogalmaz Faludy érzelmeinek verssé transzformálásáról: „Gőgösen kényes arra, hogy vonzalmai tisztán látszódnak”.⁵¹ A kitárulkozást épp a szonethez köti: „Póresége, nevezhetjük halálos játéknak, a klasszikus szonettben lenyűgöző”.⁵² Kaáli Nagy György Faludy szonettjeit Szabó Lőrinc Huszonhatodik év című kompozíciójával vetekedő alkotásoknak tartja: „Ezek a versek (...) Faludy költészetének kiemelkedő csúcseit jelentik”.⁵³ A szonett ráadásul a kritika szerint nagyobb fegyelmet követel, s épp ezért a tömörség ideáját tekintve kézhez állóbbnak tűnt.⁵⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán szerint viszont a szonett sem problémátlan forma Faludynál: „a szonettek gyakran élnek anekdotaelemekkel, a zárlatokra jellemző a szentenciaszerű megoldás”.⁵⁵ Faludy György ugyanis a szonettet az antik epigramma expozíció–konklúzió feszültségének modelljét követve használja: ez az újítás a nyugvópont helyett a csattanót preferálja, a kiegyensúlyozottság helyett a váratlan meglepetést vagy legalábbis frappáns szentenciát. Faludy szonettjei azonban nem tételversek, legfeljebb a tétel csattanóként robban be, és nem olyan bordaként, mely köré a vers maga teremődik. A szonett Faludy számára az esszencia amforája: a 174. szonett pl. az életében megélt szépségek listáját adja, s így szépségkultuszt teremtő és szolgáló verseinek főbb témái is kényelmesen elférnek a szűkrezabottság keretei közt. E szépségek közt szerepel pl. Platón stílusa, a „kürénei Áphrodité melle”, a Jeremiás melletti Michelangelo-ignudo, de „Eric mosolya” is, „amikor először megpillantott a mólón Valettában”. A legnevesebb Faludy-szonettek hőse, Eric Johnson Ericus Livonius néven latin költőként is ismert: az egykori balett-táncos min-

49 MÁRTON, *l. m.*, 56.

50 BLÉNESI, *l. m.*, 118.

51 SZAKOLCZAY Lajos, *Faludy György látomásai*, Mozgó Világ, 1982/9., 79.

52 *Uo.*, 79.

53 KAÁLI NAGY, *l. m.*, 505.

54 „A szerelmi líra, mint mondtuk, más. A fiatal Faludy erényei közé még nem tartozott a tömörség”. Lásd: EGRİ György, *Nonumque prematur in annum. Faludy György új verskötetéről*, Irodalmi Ujság, 1976. január–február, 5.

55 KULCSÁR-SZABÓ, *l. m.*, 15.

tegy harminchat éven át volt a költő titkára, alkotótársa,⁵⁶ partnere. Maga Johnson is írt szonettek, még hozzá latinul. Ezek egyikét (151.), a szépség filozofikus és költői megközelítéseinek paradoxonjairól szólót Faludy magyarra is lefordította és integrálta. Jellemző az az elhallgatási technika, melyet Pomogáts Béla alkalmaz egyébként hatványozottan életrajzcentrikus, a politikai-közéleti költőt előtérbe állító monográfiájában Eric Johnson nevét meg sem említve: „Máltára költözött, ahol új és tartós emberi kapcsolatra talált”.⁵⁷

A szonettforma a queer érzékenység egyik verstani alapformája,⁵⁸ asszociatív módon plusz jelentéssel járó versséma, Shakespeare, Michelangelo és Lorca (A sötét szerelem szonettjei) nyomán a homoszexuális vágy burkolt vagy nyíltabb kifejezésének egyetemes ritmushálózata. A legtöbb Faludy-szonett beágyazható ebbe a hagyományba. Hogy a költő mennyire kedvelte ezt a formát, azt különálló, kétszáz költeményt tartalmazó szonett-gyűjteménye is jelzi, mely a versforma kereteit hol szigorúan, hol kissé oldottabb invenciózítással kezeli.⁵⁹ Az Eric Johnson-szonettek érzelmileg legkoherensebb egységét az ún. máltai szonettek képezik, melyeket Ferdinandy György „az újra megtalált szerelem száz szonettje (1966–68. Málta)” néven említ, s valóságos lázadásként értékeli a magyar irodalmi konvencióval szemben.⁶⁰ A szonettek közül kiolvasható szerelmi történet mozaikszerű effektusokból áll össze, s így a szerelmi dedikációs kötetek jellegzetes ciklusainak (pl. Júlia-ciklus, Caelia-ciklus, Lilla-ciklus, Anna-versek, Léda-versek stb.) kanonizált alakváltozatait, sémarendszerét idézik meg. A magyar irodalom első, férfihoz írt szerelmi ciklusának önazonossága azonban rejtett: a *200 szonett* című kötetben mutatkozik meg először e verssorozat irodalmi konstrukcióként és nem az életrajz kronologikus kísérőjelenségeként. A szerelmesvers-írás a nyitó szonett szerint eleve deviancia, részint, mert a szonettek az individuum elmagányosodásának és magára hagyatottságának fénykorában keletkeztek, részint mert a lét értelmét a modern *ego* a kézzelfogható öröme megtapasztalásában leli. A boldogság utáni vágy nem genetikailag kódolt, nem is determinált sorskivetülés – ahogy a második szonett jelzi –, hanem enigma, kibetűzhetetlen talány, a saját énen való túllépés. E kibetűzhetetlenség nyelve lehet, legalábbis a költő szerint a metafora, melyet meg lehet találni, vagy egyszerűen meg kell alkotni a létbe vetettség díszletei között. Az életelv potenciális (metaforikus) feladása a szerelmi költészet abszolút alapsémáihoz tartozik: a hiány betölthetetlen úrét a verbális destrukció hivatott megszüntetni („Vállad akasztófáján lóg a testem, / szemed kútjában öngyilkos leszek.”, III. szonett). A negyedik szonett jelöli ki a szerepeket, melyek a karakteralakító játék kitérő-terében az emberi lét fölébe emelkednek: „Úgy jöttél hozzám, mint egy istenséghez. / S így néztem én is fel reád, aki / nem várt

56 FALUDY György, Eric JOHNSON, *Jegyzetek az esőerdőből*, Magyar Világ, Budapest, 1991. Róla lásd pl. HAJDÚ Gergely, *Faludy György–Eric Johnson: Jegyzetek az esőerdőből*, Kritika, 1991/8., 34. Hajdú „felszabadító gátlástalanság”-ról beszél, a munkát Lénárd Sándor brazil naplójával rokonítja, s rámutat arra is, hogy némely témák később Faludy-szonettek nyersanyagai lettek.

57 POMOGÁTS, *I. m.*, 211.

58 Vö. pl. RICHARD R. BOZORTH, *Naming the unnameable: lesbian and gay love poetry = The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing*, ed. Hugh STEVENS, Cambridge University Press, 2011, 205.

59 FALUDY György, *200 szonett*, Magyar Világ Kiadó, Budapest, 1990.

60 FERDINANDY, *I. m.*, 191–193.

már semmit. Kloáka az élet, / de egymást még meg tudjuk váltani.” E patetikus szerelmi Olümposz fokozatosan testi és szellemi küzdőtérre is változik, és az összehangolódás céljának engedve az énfomálási stratégiák radikális elérzéki- esítése zajlik le. Faludy költészete jelentős mértékben antikizáló karakterű, s ez nem pusztán a lexikában és allúziótechnikában mutatkozik meg, hanem abban is, hogy a szonettet, mint említettük, sokszor megnyújtott epigrammaként kezeli: az expozíciós szakaszt frappáns konklúzióval zárja le, szakít a túl impresszionisztikus képekkel, a szikárabb, pilléres versépítkezés felé halad, s a nyelvet a beszédhez közelítve teremt csevegőbb hangnemet. A felek pozíciójának kijelölése az ötödik szonettben is folytatódik: a „se tanítvány”, illetve „se ellenség” kontraszt az én kimunkálásának kérdéseit veti fel a bölcséleti hagyomány (Platón, Csuang Ce, Plotinosz, Szent Tamás stb.) személyre szabása által. Ez a filozofikus alaphangolás nem pusztán az intellektuális, illetve humanista műveltségeményen nyugvó önláttatás dokumentuma, de a homoszexualitás klasszikus kódja is, mely egy fiatal és egy idős férfi görög típusú beavatási szerelmét modellálja. A Faludy-eszmény célja egy szinekdochikus entitás megjelenítése, mely a befogadó énjének afféle lelki röntgenképe: a humanista én tanulási folyamatként gondolódik el. Ehhez a lelki sémához tartozik a test, mely így kényelmesen megszabadulhat az idődimenziótól: „Ifjúságom eltűnt a mélyben. / Most újra látom benned itt.”) Ez a felszabadulás egymásra kopírozza az én-eket, s az idegenséget a közösen felismert sajátban szünteti meg. Ez az azonosság homoszexuális: a férfitest látja a férfitestet, a férfilelek a férfilelket. A heteroszexuális szerelmi költészet klasszikus szubordinációs, alárendelő jellegével szemben ebben a költőileg megalkotott azonosságban a meleg költészetre olyannyira jellemző mellérendelődés mutatkozik meg. Ez a mellérendelődés univerzális igényűvé válik Faludy költészetében: a test és a lélek dichotómiáját is ebben oldja fel. Málta a szonettekben fokozatosan válik afféle paradicsommá, idilli univerzumává, sokszor a filmes giccs eszköztárával jelenik meg előttünk: „A teraszon állunk. A tengeren / színezüst holdfény tölcseré világol. (...) Csikorgó autók a pálmák alatt / s hullámverés. A szemhatáron / kékes barlang”, de Faludy minden esetben képes kibillenteni ezt a horizontot. Világos, hogy a populáris befogadás számára tett látszatengedményről van szó.

A 9. szonett a vadság, az egzotikum kihívása és a szerelmi kisajátítás agressziója felől olvasódik. A szépség és a vágy vadsága azonban az „erőszak virágingében” mutatkozik. A test topográfiája az egzotikus tájakéval kopírozódik egybe: „Oroszlánok / jönnek inni karizmod csermelyéhez”. A hold Szapphó nyomán (168 B) az erotikus kívánság és vágy jelölőjeként funkcionál. Ez a Szapphó-mozzanat a 10. szonettben intertextus formájában is megjelenik: „A hold letűnt. / Dédüké, mondd, á szelánná, / Még nézelődhetünk”.⁶¹ A 15. szonettben a kielégületlen, de felfokozott vágy képzeteit erősíti, a 119. szonettben az alkotásra való felkészülés társul a hold erotomán asszociációival, mely a „holdkórosok balettjében” teljesedik ki. A költő a szexuális vágy újabb metaforikus megfogalmazását kínálja a 11. szonettben: a vágy „esztelen üvöltés”, még-

61 A híres Szapphó-töredéket Faludy így fordította magyarra: „...nyugszik a hold túl a halmon, / fordul a Göncölszekér rúdja, / múlik az éjszaka, ám / én még egymagam alszom...”. FALUDY, *Test és lélek, I. m.*, 24. Babits fordításában: „Letűnt a fiastyúk és a / hold is: tovaszállt az éjjél; / elmúlt a találka-óra / s én itt heverek – magamban!” SZAPPHÓ *fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, Helikon, Budapest, 1990, 127.

hozzá az „anyag börtönéből”. A test börtön mivolta olykor megszűnik, sőt, a 13. szonettben pl. a test a vágy hevében elveszti fiziológiai determináltságát: „Ha átölelek, / karomból kiesik a csont”. A 17. szonettben a szöveg és a test egymásra íródik: „Verem az írógépet. / Nézem, nem nézem: mindegyik betűje a te képed”. A test és a lélek szokásos primátusvitája itt is előtérbe kerül: a „törvény” uralma ugyan megkérdőjelezhetetlen a test felett, de az anyag lekicsinylése („A matéria töltelék.”) csak látszólagos: a test forrása a szépségnek, az érzéki anti-materializmus helyett az anyag lélekkel való feltöltése a tét. Ez a 21. szonettben a végletekig fokozódik: „megérezem ágyékom haján is / szerelmünk égi lényegét”. A 24. szonett egyik kulcskérdése is arra irányul, miként általánosítható a legintimebb tapasztalat: „úgyis kiabsztrahállok / szép testedből szonettjeimmel”. Faludy egyes szonettjeiben olykor megbújik egyfajta latens pornográf időtlenítés, azaz a vágy tárgyának bezárása és bebetonozása az idealizált fizikai kondíciók közé, egy világba, ahol nincs öregedés vagy csúfság.

Faludy szonettjeit rendszerint számozza vagy a kezdősor alapján rendszerezte, de ciklusai ebben az esetben is gyakorta válnak a szerkesztői hipernarratíva módosulásainak tárgyává.⁶² A tizennyolcadik címen ismert, közvetlenül a megismerkedés táján írt szonett (1966) csak az Irodalmi Újságban jelent meg 1969-ben. A szerelem megduplázott testként megjelenítve örökös önmagába integritása felett, de ez az önmagaság magába foglalja a meghódolt más-ságot is, s az én tulajdonképpen egy új, egyenrangú énnel bővül. A megkettőzött én egy testté olvadása a legtökéletesebb egyesülés: „Tőlem nem futhatsz már el. Úgy szeretlek, / hogy húsz karmom nőtt, s két fejem vigyáz / reád, reám; mert mindegy. Négy kezem lett, / és két szempárral festek glóriát / vén-ségem vackán”.⁶³ A boldogság féltése és elviselhetősége egyaránt ijesztő feladat, ráadásul az identitást veszélyezteti: „Hidd meg, oly nehéz / jajongás nélkül, férfimód viselnem / e boldogságot”.

Az 1979-ben, Torontóban írt XCIX. szonett a szerelem titokzatosságát jeleníti meg az égi és a földi létszféra közti lebegést megtéve olyan paradox állandóvá, melynek statikussága épp a folytonos mozgás: a szerelem másrészt „spirituális ostrom” egy végeredményben kiismerhetetlen más-ság erogén terepein. A klasszikus petrarcai szonett szerelmi paradoxonjainak modernizált változatai (pl.: „nem vágyódunk a gyönyörre, mivel gyönyörünk lett a vágy?”) sajátosan szűkülő koncentrikus köröket képeznek, ám ezek a körök végeredményben nem vezetnek el a hipotetikus középpont felé. Faludy dekorativitása a szonettek struktúráiban visszaszorul, a nyelvi kifejezőkészség áradó ösztönössége a szerkesztés erőteljességére koncentrálnak át. Megjegyzendő, hogy Faludy szerelmes szonettjeiben csak a legkritikább esetben vannak határozott nemi markerek: ezt a magyar nyelv nemközömbös

62 A szonett már Faludy első kötetétől kezdve jelen van költészetében. Terjedelmesebb ciklussá a *Levelek az utókorhoz* c. kötetben, majd az *Összegyűjtött versek*ben szerveződtek (FALUDY György, *Levelek az utókorhoz*, Institut Marsile Ficin, Toronto, 1975; Uő., *Összegyűjtött versek*, Püski, New York, 1980), majd pedig előbb a 200 szonett, később a 100 könnyű szonett című kötetekben válnak egyeduralgoló formává: FALUDY György, *200 szonett*, Magyar Világ, Budapest, 1990; FALUDY György, *100 könnyű szonett*, Magyar Világ, Budapest, 1995. Szonettciklusa angolul is megjelent: *Twelve Sonets*, ford. Robin SKELTON, Pharos Press, Victoria, 1983.

63 FALUDY György, *Elfeledett versek, I. m.*, 155.

rendszere is megengedi. A médiaszereplések mellett alighanem ezzel is magyarázható, hogy a kötetet „napok alatt elkapkodták”.⁶⁴

A 139. szonett az erotikus szépség definícióit és hatását fürkészsze mutatja meg Faludy szonettköltészetének három jellegzetességét: a tudás metaforikus közvetíthetőségének kétségbeejtő bizonytalanságát (a húsevő virág, a méreg metaforái erre tesznek kísérletet), a költői megismerés hipnotikus jellegét, illetve a test és a lélek dichotómiájának, illetve együttesen működő anyagságuk és transzcendenciájuk megszüntethetőségét.

Faludy a szerelmi szonett mellett az anekdotikus, az epigrammaszerű és az ekphraszisz-szonettet is művelte. Az ekphraszisz-szonettek közül kiemelkedik a firenzei 160. szonett (Botticelli Tavasza), mely az ismert Botticelli-festmény profán keletkezéstörténetét írja le, miközben a test–lélek kontraszt zavarba ejtő feloldatlansága is megjelenik benne:

Lorenzo a Plátói Szerelem félmezítlen
jelképe lett a festmény szélén mint Mercur isten.
Kígyós karját feltartja az ideák világa
felé. A festő ránéz a kocsmáros fiára

és nem szabadul tőle. A kamasz mellbimbója
illatszert küld feléje mint a lepréselt rózsza,
hernyóselyem a válla. Kegyetlen, hosszú combja
pasztellék. De a piktort még sokkal inkább vonzza

ott, hol a reggel rózsás fényei már elérték
s megfestik két brutális, egymástól elvált térdét.
A festő félreteszi palettáját és reszket.

A szépfiú leejti derekáról a leplet.
Elvárta, hogy így járjon vele a híres mester,
aki a lelket festi, de nem számol a testtel.

A műalkotás születésének története lép a műalkotás-leírás helyére: a műalkotás azonban sosem szenttlen tárgy, hanem egész léttapasztalásunkat befolyásoló rilkei imperatívuszok (Változtasd meg élted!) sorozata. Az erotikus szépség és Mercurius azonosítása az ideák világába vezet: a szemlélő az erotikus szépség paradicsomkertjébe menekül, lényegében belelép a képbe, egy másik világba. Lorenzo di Bevilacqua, a modell nem más, mint a kocsmáros fia: a világ nem köznap, amennyiben a szépség jelenléte istenivé avatja e világ szereplőit, és így felvillantja az isteni szféra analóg világát. A modell referencialitása fokozatosan átveszi a szerepet, s a kép helyett az ő szépsége válik megismételhetetlen műalkotássá. Utána a művészi fantázia vágya az élettelenbe (a képbe) kényszerül, majd a befogadó szemében az élettelen kép történeti életesülése következik be. Ez a feltöltődés hiperbolizálja a történeti valóságot, és folytonos létanyaggal tölti fel az emlékezést. A derékről lehulló lepel a titkok és a szemérem feltárló magasztosságát jelzi, amit a testi lét diadala követ: a festő teste fiziológiai borzongásában válik tehetetlenné vágyával szemben, s ebből a döbbenetből szüle-

⁶⁴ Ezzel indokolják a 100 könnyű szonett születését kötete hátoldalán.

tik a legragyogóbb művészet maga. A *100 könnyű szonett* ciklusban a 239. szonett Nurejev halálát idézi meg: itt antik szokás szerint a halott szólal meg, s mintegy epitáfium jelleggel összegzi pályaképét: a Botticelli-szonetthez hasonló konklúzióhoz jutunk itt is: „Lelkemre vágyol? Nincs sehol. Testem pótolja lelke-
met” – mondja a balett táncos. Az anekdotikus portré kategóriájába sorolható a 292. szonett, melyben Michelangelo beszél szeretőjéhez, Tomaso de' Cavalierihez. Nem nehéz felismerni a viszonyban Faludy és Eric Johnson szerelmének távlatait: „Közel harminc év óta vagy velem, / s harminc évvel vagy fiatalabb nálam. / Jóságod köt hozzád, a szerelem, ízlésed, rangod, eleganciád, / részvéted és tudásod”. Faludy e szonettben, akár csak a fenn idézett Abu Nuvász-költeményben ismét magára kopírozza kedvence szerepét, és visszatért ahhoz a reneszánsz lángelméhez, akitől első kötetében elindult. Az anekdotikus portré távolságtartóbb példája a 214. (Bertran de Born) szonett, mely a fiatal provanszál poéta biszexuális étvágyát és megvénült bűnbánatát állítja kontrasztba. A 224. szonett (Hadrianus császár) egy frappáns történeti összefoglalót nyújt a Római Birodalom egyik legragyogóbb uralkodójáról, aki a szépségkultusz megszállottjaként és költőként egyaránt rokonítható Faludy alapkarakterével.

Faludy György utolsó köteteiből (*Vitorlán Kekovába, Viharos évszázad*) inkább „századunk panoptikuma” bontakozik ki: a közéleti, önreflexív költő gnómius karakterű vagy annak szánt szövegei kerülnek előtérbe. E könyvekre hatványozottan érvényesek Füzi László szavai, miszerint: „Faludy György [...] soha nem törekedett a példává emelkedésre, s nem a történelmet figyelte, nem a történelem tanúja, hanem a történelemben élő ember”.⁶⁵ Fried István a *Viharos évszázad* élőbeszédközeli narrációját emeli ki, és a személyes magántörténelemmel űzött véresen komoly játék regényességét hangsúlyozza.⁶⁶ Különös, hogy a „világirodalmi környezet” lefoszlik erről a befelé forduló narrációról. E versek egyike-másika viszont már nem esik át azon az átnemesülési folyamaton, melyről Lackfi János nyilatkozott a *Dobos az éjszakában* című válogatott Faludy-kötet kapcsán: „e költészet sem pamfletté, sem kiáltvánnyá, sem újságcikké nem fajul. Az anyag szemünk láttára nemesül át, s ami marad, az szintiszta arany”.⁶⁷

A Kovács Fanny-szerelm inspirálta szövegek poétikai értelemben szinte eljelentéktelenednek Faludy más, korábbi szerelmes versei mellett: a költő nem képes felülrni a szerelmi költészet közhelyapparátusát, és gyakorta hagyja elvérezni szövegeit a szentimentális bőbeszédűség szorításában (pl. *Szerelmes vers, Fannynak*). Kovács Fanny költőként sokkal radikálisabb emléket állít ennek a kapcsolatnak, de a kifejezés radikalizmusa csak a legritkább esetben párosul figyelemreméltó költői kvalitásokkal.⁶⁸

64 Ezzel indokolják a *100 könnyű szonett* születését kötete hátoldalán.

65 Füzi László, *A történelemben élő ember*, Irodalmi Jelen, 2005/9., 5.

66 FRIED István, *Faludy György viharos évszázada*, Forrás, 2003/6., 60–65.

67 LACKFI János, *Faludy György: Dobos az éjszakában*, Vigilia, 1993/6., 478–477. Az idézet helye: 477.

68 Lásd pl. a *Te szeretve vagy* című vers egyes részleteit, melyben a költő Faludyt beszélgeti: „Te vagy az egyetlen nő / akinek a hangjától is elélvezek / pedig fiús hangod van / mondták már? / a segged is fiús / amikor a Batthyányin kiszálltál a kocsi-ból / a járásod is fiú-lány volt / nem riszálod a segged”. Lásd: FALUDY-KOVÁCS Fanny, *A szerelem jogán*, Forever, Pilisszentiván, 2002, 62. Blénesi Éva bibliográfiája a munkát Faludy György és Kovács Fanny közös műveként jegyzi, de ez tévedés: a kötet csak Kovács Fanny verseit tartalmazza. Vö. BLÉNESI, *l. m.*, 351.