

Háború és háború

avagy tájkép csata után

„Húsz éve tart ez a misszió, ez a befejezhetetlen, homályos küldetés. Elindulok, visszatérek, megint elindulok, futok egy kört, aztán visszatérek, megint elindulok, megyek egy kört, utána a kezdethez újra visszatérek. Zenta, Szabadka, Szeged, Budapest, Zenta, Újvidék, Topolya, Szabadka, Szeged, Zenta. Táguló körök, szűkülő körök.” – írta nemrég Danyi Zoltán a Litera netnaplóján. Alighanem ez lehet nemcsak az ő, s a mai vajdasági (származású) író küldetésének, azaz életének topográfija és geometriája. Persze ezzel együtt is kérdés, hogy a mozgási lehetőségeknek ebben a szinte határtalan, de mégis határokkal szabdalt, vagy legalábbis lassított dinamikájában van-e még egyáltalán értelme vajdasági magyar irodalomról beszélni. Meglehet azonban, hogy éppen ez adja ennek az irodalomnak a sajátos regionális jellegét: a világra való rálátás határait folyamatosan újra konfiguráló nézőpontoknak az állandó váltása, váltakozása. Hol szándékosan, befolyásolhatóan, s talán némileg uralhatóan is, hol pedig kiszolgáltatva idegen és emberellenes hatalmak önkényének: „A határ szerb oldaláról nézve viszont még mindig kicsinek látszik Európa, kicsinek és egészen távolinak. Lehet, hogy nincs is, gondoltam. Lehet, hogy nem is vagy?” A történelem változó szituációi ezek, melyek így vagy úgy, de a vajdasági magyar irodalom önképén is nyomot hagytak. A legismertebb példát, Tolnai Ottó nevezetes meghatározását idézve: „a vajdasági magyar író abban különbözik az anyaországitól, hogy van tengere”.

Persze ez a definíció is azonnal módosításra szorul, s nem is elsősorban azért, mert a szó szoros értelmében ma már a vajdasági magyar írónak sincs tengere (persze egyébként van, csak másként), hanem azért is, mert van (s nem csak volt) háborúja is. Az is nyilvánvaló, hogy sem a tenger, sem a háború tematikája, metaforikája nem a vajdasági magyar irodalom kizárólagos sajátja, sokkal inkább az élmény feldolgozásának, a (el)múlt újragondolásának és –mondásának mikéntjében keresendő az a regionális sajátosság, mely ennek az irodalomnak - így vagy úgy - le- és behatárolható specifikumét adja. Mindezt azért kellett előrebocsátani, mert Danyi Zoltán 2012-ben az Új Forrás Kiadónál megjelent rövid válogatáskötete már első olvasásra is egyértelműen ebben az irodalmi összefüggésrendszerben szólal meg.

A vékony könyv huszonhét verse sajátosan strukturált kompozícióba rendezve olvasható. Egyrészt ugyanis az alig több mint két tucat költemény négy ciklusból (a kötet cím-adó *Több fehér* mellett az alcímként is szereplő *A cs. és kir. rózsakert*, valamint a versek jelentős részét

adó s a kötet világát leginkább meghatározó *Háborús versek*, valamint a mindössze egy darabdal szereplő *Monológok egy színésznőnek*) válogat. De nem csak válogatásról van szó, hanem újrarendezésről is, a versek ugyanis nem az eredeti ciklusrendben kerülnek a kötetbe, s bár a cím alatt a szerző jelzi az egyes darabok leőhelyét, éppen ezáltal lesz az olvasók számára is világos: az új kötet lebontja a korábbi ciklusokat, hogy az újrarendezés révén új kompozíciót hozzon létre. A kötet versei azonban látszólag nem hoznak létre új ciklusrendet, legalábbis címmel és a tartalomjegyzékben jelölve ennek nyomait nem fedezhetjük fel, másfajta tagolás mégis egyértelműen érvényesül a kötetben. Egyrészt ugyanis a versek közé ékelt, külön címmel nem rendelkező, s törléssjellel áthúzott rövid töredékek hat részre osztják a huszonhét verset, másrészt három, a kötet hangulatához (s nem annyira a képi világához) harmonikusan illeszkedő nonfiguratív Nádler István-kép bontja meg a költemények egymásutánját. A versek sorozata mögött tehát egy mátrixszerű szerkezet rajzolódik ki, mely az olvasó számára felkínálja a másként olvasás, az újrarendezés, vagy akár az eredeti ciklusrend, mindenképpen töredezett, hiányos rendjének rekonstrukcióját is.

Éppen ezért is joggal jegyzi meg kitűnő kritikájában Mikola Gyöngyi, hogy Danyi Zoltán „kötetének eleve nincs is »centruma«”. Danyi „táguló és szűkülő köreinek” középpontjai hol közelednek, hol távolodnak egymástól. Mindez nemcsak a válogatás alapját képező ciklusok miatt mutat túl a kötet szövegvilágán, hanem azáltal is, ahogy a *Több fehér* versei a megelőző Danyi-kötethez viszonyulnak. Az első darabok ugyanis formailag és poétikailag is a *Gyümölcsversek* haikuváriációira utalnak vissza. A 2006-ban megjelent kötet szubjektumszemléletét döntően meghatározta a versekben szövegszerűen is megidézett japán zen költő, Ryōkan lírája. A költemények lírai énje meditatív szerepben, mintegy közvetítőként oldódik fel a szemlélt természeti világ és a szövegben rögzített látvány között. A *Gyümölcsversek* lírája a versek világlátását meghatározó zen buddhizmus miatt kortárs irodalomból leginkább Jász Attila költészetével rokonítható, míg a versek rövid, epigrammatikus formája, töredezettsége s zárt világa mindenekelőtt Pilinszky kései költészetéhez köthető. A *Több fehér* nyitánya azonban tovább is lép a korábbi kötetre történő direkt utaláson, a *Nem létező színek* ugyanis éppen annak a lírának a visszavonásaként olvasható – mikét arra szintén utal Mikola Gyöngyi is -, mely a természeti vagy a meditáció révén átélt lelki élmény közvetíthetőségére épült: „Virágzó birs. / Kagylófehér szirmok, / lilából fáradt rózsaszínbe / halványuló erek. // Nincs ilyen szín, / nem létezik. Nem is szín, / csak emléke egy színnek.”

Túl azon, hogy ez a vers, kijelöli a versbeszélő kötetbeli alapmagatartását, az emlékezést (háborúra, szerelemre, cs. és k. rózsakertre), egyben rávilágít a verseskönyv mélyszerkezetére

is: állítás és visszavonás dialektikájára, a folyamatos önkorrekciónak (esetenként az elbizonytalanodás) nyelvi játékának kötetkompozíciót strukturáló és dekonstruáló szerepére. Ebben az összefüggésben lesz (a tagolás mellett) lényeges funkciója a versek sorába ékelt s törlésszerű érvénytelenített töredékeknek is. Ezáltal ugyanis Danyi vizuálisan is megjeleníti a visszavonás költői szándékát, vagy másképpen, Derrida *Grammatológiáját* idézve: a törlés „vonalai alatt az érzékfölötti jelölt törlődik el, miközben mégis olvasható marad. Eltörlődik, de közben olvasható marad, lerombolódik, de közben láthatóvá teszi magát a jel eszméjét.” Ebből kiindulva megállapíthatjuk, hogy törlésszerű jel alatt közölt szövegdarabok beiktatásának nem lényegtelen poétikai vonatkozása a versszöveg jelszerűségének a kiemelése, s ennek révén a „(le)rombolás” nyelvi gesztusának szövegszerű megjelenítése.

A költői nyelv figurativitásának szintjén a lerombolás, a szétesés metaforájaként értelmezhető a háború. A kilencvenes évek balkáni háborúi, a konkrét történelmi eseménysor a *Háborús versekben* metaforizálódik, s lesz - eredendő negativitásával, emberellenességével együtt - a kötet centrális értelemszervező mozzanata. De talán pontosabb úgy fogalmazni: értelmetlenségénél fogva a megérthető és élhető emberi világ negatív lenyomata. Vagy ahogy a kötet *Utószavában* Varga Mátyás fogalmaz: „A háború úgy vált le a mindennapok világáról, hogy az átélők, az elszennvedők egyszersmind bezárattak a tapasztalat burkába. Nincs nyelv és nincs kontextus, amiben eljuthatnánk a megértésig.”

A kontextus hiánya s az elvesztett (vagy talán sohasem létezett) összefüggések és a hiány elbeszéléséhez autentikus nyelv keresése miatt a versbeszélő – Danyi korábbi költészetéhez képest – új szerepekben szólal meg. A kötet világát meghatározó *Háborús versek* ciklusban leginkább a szemtanú szerepében, olyasvalaki hangján, aki ott van, jelen van a háborúban, látja a gyilkolásra készülő katonákat és a pusztítás következményeit, a pusztulás nyomait, de magáról a pusztulásról, az emberi szenvedésről és a meghalásról nem ad számot, mert nem tud számot adni, nincs rá megfelelő nyelve. Az emberi szenvedés elbeszéléseit „az óváros főterén hősi / halált halt fűgefagyalt” (*Az óváros főterén*) vagy az *És az utolsó találat* című versben a szétbombázott virágüzlet s a szétrepülő virágok helyettesítik. Az *Élénk ragyogás* című vers pedig a támadás előzményeit, s a támadás megindulását írja le, majd egy látomásos, víziószerű fordulattal a gyilkolás utáni idősíkra vált át: „a szürkületben / először nem észlelték a hóhullást, / és nem számítottak rá, hogy a sikeres / mérsárlás után két napig nézniük kell / a színeváltozást, a testek után hátra- / maradt foltok ragyogását, pálinkától / véres szemmel.” Az *ábrákra mered* című vers bizonyos értelemben megjeleníti a gyilkolás és meghalás komplementer eseményeit, de szintén áttételesen, egy színházi előadás főpróbájaként. A vers így a mimézis mimézise lesz, mintegy platóni gesztusként újra a műalkotás valóságábrázoló

erejét, a szenvedés elbeszélhetőségét teszi kérdésessé, de a maga allegorikus nyelvén rákérdez az immanens történéseket alakító transzcendencia, az eseményeknek értelmet adó metafizikai rend létre is: „nem találni a rendezőt, vagy / csak nem ismerik fel.” Hasonló kérdés fogalmazható meg a *Rendszerint a főpap* című vers kapcsán is: milyen istenség nevében szentelhető meg a gyilkosság, az erőszak? Azt hiszem, a fentebb idézett vers havázás-motívuma sem érthető meg az Ottlik prózája vagy Pilinszky lírája felől, mivel a (kötet- és cikluscímet is értelmező) motívumot Danyinál nem lehet a kegyelem megjelenítéseként felfogni.

A többi ciklus versbeszélője a *Háborús versek*hez képest más szerepben szólal meg, a *Cs. és kir rózsakerté* jellemzően egy szerelmi viszony egyik tagjaként, a *Több fehérben a Gyümölcsversek* kötetben megfogalmazott természetélményt megszólaltatva, illetve – ahogy arról már szó volt - a korábbi líra folytathatatlanságát is kijelentve, míg a *Monológok egy színésznőnek* egyetlen darabjában egy gyermekkori emlék idéződik meg. De valamennyi ciklus valamilyen módon mégis kapcsolódik a *Háborús versek*hez. Az utóbb említett ciklus *Kék kannában* című verse talán oly módon, hogy a gyermekkorra való emlékezéssel a háború előtti világ idéződik meg, de nem mint valami aranykor, hanem a hétköznapi jelenet banalitásában. Számtalan példát hozhatnánk a kötetből arra, hogy hogyan íródik egymásba a háború és a testi szerelem, a másik testének tapasztalata és a tájélmény. Egyetlen példát emelek ki csupán: a *Cs. és királyi rózsakert télen* című vers a kert legértékesebb virágainak látványával indul, melyeket a hideg ellen vászonzsákokkal takarnak le. Az óvás mozzanatával szemben a letakart rózsatövek látványa a szemlélőben éppen azzal ellentétes képzetet kelt, mely hasonlatként fogalmazódik meg: „mint kivégzésre szánt / ártatlan / elítéltek / a vád szerint felségsértő árulás miatt”. A látvány keltette vizuális élmény tudatosodása visszavonhatja a versbeszélővel az előzőleg megalkotott képet, majd a szemlélő tekintete a vele együtt ott lévő másokra tevődik át, míg a vers végén egy újabb fordulattal a másik jelenléte a jelenlét hiányába fordul, s ennek összefüggésében a környezet látványa újra metaforizálódik, de ezúttal már az óvás mozzanatának kiemelésével: „a hiányod óv meg / a biztos fagyhaláltól ahogy a kiürült / *Café do Brasil* zsákok a cs. és kir. kert / legdrágább díszeit a melleddig érő / rózsafákat.”

Van még egy lényeges, a szubjektum saját léttapasztalatain túlmutató konzekvenciája is a *Több fehér* című kötet válogatott és újrarendezett (s néhány esetben újraírt) verseinek. Ezt a kollektív, a közép-európai térség 20. századi történetére vonatkozó felismerést a ciklusok térbeliségének rekonstrukciója révén közelíthetjük meg. A *Háborús versek* történelmi referenciája beazonosíthatóan a Jugoszlávia szétesésével lezajló balkáni háborúk, a *Cs. és*

királyi rózsakert tere viszont Bécs, s ennek révén a kötetben egymásra montírozódik a Monarchia első világháború utáni szétesése s Jugoszlávia megsemmisülése. Mindenképpen indokolt tehát Mikola Gyöngyi értelmezése: „A Monarchia pedig a kortárs vajdasági művészet gyakran visszatérő emblémája: nemcsak a valaha erős és virágzó többnemzetiségű közép-európai birodalom utáni nosztalgia, ill. ezzel összefüggésben egy független, civilizált, multikulturális közép-európai szövetségi állam koncepciója fejeződik ki benne (mely koncepció lehetőségéről avagy eleve kudarcra ítéltetett voltáról megoszlanak a vélemények); hanem a fölbomlott Jugoszlávia analógiájaként is használatos. A Monarchia ilyenformán annak a felismerésnek az emblémájaként is működik, hogy »mindez már egyszer megtörtént, csak elfelejtettük«, hogy valami módon »mindig ugyanaz történik«, hogy a történelmi idő ciklikusan visszatér, azaz a tér-metaphora időivé válik, sajátos kronotoposzként működik.”

A kötet esetenként kifejezetten önreflexív, Danyi korábbi költészetét is újraíró időszemléletét tekintve azonban ehhez hozzá kell tenni azt, hogy az, ami elmúlt sohasem ugyanazként tér vissza, viszont a túlélő csak akkor értheti meg önmagát és saját világát, ha megpróbálja olvasni a(z el)múlt nyomait. Hogy ez mint megértés megtörténik-e Danyi kötetében, ebben nem vagyok biztos. Ha megérthetnénk állandóan változó világunkat, s benne saját létünket, akkor a megértett lét – Gadamer idézve – nyelv lehetne. Úgy érzem, ebben a kötetben nem jutunk el ilyen megnyugtató lezáráshoz, nem nyerjük vissza az a létezés megértésének háború által megsemmisített kontextusát. Az elveszett nyelv és kontextus visszanyerésére tett küzdelem – melyre Varga Mátyás utal az *Utószó*ban – nem járt, mert nem járhatott sikerrel. De az írás és törlés egyszerre építő és romboló dinamikája, mely ily módon akár a háborúval is párhuzamba állítható lenne, éppen a kudarc, a bukás vállalásában tud azonosulni a kimondhatatlan szenvedés elszenvedőivel. (Új Forrás Kiadó, Tata, 2012.)