

Szénási Zoltán

Papírforma

SZÉNÁSI ZOLTÁN

Papírforma

Kritikák, esszék a kortárs magyar irodalomról

Napkút Kiadó
Budapest, 2018

A kötet megjelenését támogatta
a Nemzeti Kulturális Alap



Nemzeti Kulturális Alap

és a Tatabánya Alkotó Művészeiért Alapítvány

Előszó

Ha rövid életrajzot kérnek tőlem, akkor a nevem mellett általában az szerepel: „irodalomtörténész, szerkesztő, kritikus”. Leginkább a harmadik titulussal vagyok bajban. Mert bár – miként ez a kötet is mutatja – időnként írok kritikákat a kortárs magyar irodalomról, tehát végső soron tekinthetem magam irodalomkritikusnak, abban az értelemben mégsem vagyok „profí” kritikus, hogy szigorú műítészi tekintetettel szünet nélkül pásztáznám a születő művek sorát, és ennek rendre írásbeli nyoma is maradna. Annál inkább hálás vagyok annak a néhány szerkesztőnek, akik időről időre felkérnek, hogy írjak kritikát lapjuk (Jelenkor, győri Műhely, Vigilia) számára, s külön is köszönöm Jász Attilának, hogy szelíd kontrollja mellett teret ad az Új Forrásban szolid kísérleteimnek.

A *Papírforma* az utóbbi tíz évben a kortárs magyar irodalomról írt kritikáimból ad bő válogatást, annak igénye nélkül, hogy átfogó kép megrajzolására törekednék az elmúlt évtized magyar írói-költői teljesítményeiről. Nem ígérhetem hát, hogy az itt olvasható szövegek – akár *madártávlatból* is, netán *halszemoptikán* keresztül – pontosan kirajzolják az utóbbi évek kortárs irodalmi trendjeit. Bár kritikusként (s egyébként lapszerkesztőként is) elengedhetetlennek tartom, hogy pontosan értsem és érzékeljem az olvasott művek aktuális és történeti kontextusait, mégis ezek a szövegek sokkal esetlegesebben íródtak – részben szerkesztői felkérésekre, részben személyes gesztusokból –, semhogy a szintézis igénye vezethetett volna összegyűjtésükkor.

Másik oldalról tekintve: a folyamatos nyelv- és formakeresés aktuális fázisában született írások a kritika műfaját az esszé eredeti jelentésében vett „kísérlet” felé szeretnék elmozdítani, beleértve ebbe a műforma teljes lebontását is. S éppen ezért: noha a kritikák mindig olyan befogadói atti-

© Szénási Zoltán, 2018

© Napkút Kiadó, 2018

tüdre épülnek, mely az adott műalkotás autonóm világának és saját törvényszerűségeinek a megértésére törekszik, egyben a kritikus önkifejezéseként is olvashatók. Mindazonáltal ezek az írások értelmezések és értékelések, ha nem is minden esetben, de gyakran bírálatok is, azonban sohasem az utolsó szó kimondásának, hanem a párbeszéd megkezdésének vagy folytatásának az igényével kívánnak beleszólni a kortárs magyar irodalomról folyó diskurzusba. „A kritika egy önálló műfaj. Egy régi tanárom azt mondta egyszer, hogy egy jó kritikus ér annyit, mint egy rossz költő. Én továbbmennék ennél: a kritikát önállóan is lehet olvasni, anélkül, hogy az ember olvasta volna azt a művet, amire vonatkozik. Lehet, hogy ez meglepő, de kritikát olvasni nem rossz dolog. Az ember tudja élvezni, hogy ki hogy csinálja, s nem kell feltétlenül elolvasni azt a művet, amire vonatkozik. Tudniillik, feltárl közben a kritikus személyisége, a világhoz való viszonya, s ez orientál, elgondolkodtat engem is, s megtanulom, hogy hányféleképpen lehet egy műhöz viszonyulni” – Angyalosi Gergely mondta ezt egyszer. Ezért lehet érdemes a mindig aktualitáshoz kötötten születő műkritikákat mégis egy könyvben összegyűjteni, valamifajta maradandóság illúziójával. Ha az itt közreadott írásokon néha meg tud csillanni a kritikus személyisége, ha egy-egy szöveg olvasóját alkalmanként elgondolkodtatja, már nyert ügyem van.

Írhatnék még okosakat a kritikairásról, a műbírálat szerepéről, miegymásról, de beszéljenek inkább a szövegek, s olvasson az olvasó. S döntse el ő, hogy ez esetben bejön-e a *papírforma*.

NAGYLEVEGŐ

Esszészemantikák

(HALMAI TAMÁS: *Versnyelvtanok*)

Halmai Tamás azok közé a fiatal irodalmárok közé tartozik, akik – túl a pályakezdés bemutatkozó kötetein – igen nagy ambícióval, figyelemre méltó termékenységgel és (ami fontosabb) tehetséggel írják be magukat az irodalmi életbe. Halmaival kapcsolatban az irodalmár kifejezés azért is indokolt, mert írói tevékenysége nem korlátozódik egy műfajra, sőt eddig született műveinek (versek, prózai alkotások, kritikák, tanulmányok) ismeretében is nehéz lenne megmondani, hogy elsősorban költőnek, írónak vagy kritikusnak tekintsük-e őt. Esetében nemcsak mennyiségi kérdésről van szó, hisz első, 2005-ben megjelent *Amsterdam Blue* című, verseket és kisprózákat tartalmazó kötetének recepciója sem egységes annak a kérdésnek a megítélésében, hogy a vegyes műfajú, s az egyes alkotások között sajátos szövegekői kapcsolatot teremtő kötetből a kisprózai vagy a lírai kísérleteket tekintsük-e sikerültebbnek: Jász Attila az *Élet és Irodalom Ex libris* rovatában közölt ismertetésében a prózai darabokat tartja jobbnak, míg a Jelenkor kritikusa, Seregi Tamás a verseket véli sikerültebbeknek.

Az *Amsterdam Blue* óta két könyve jelent meg Halmainak: az egyik a *Közelítések, távlatok* című, esszéket és kritikákat összegyűjtő kötet, míg a másik (jelen kritika tárgya) a Vigilia gondozásában 2008-ban kiadott *Versnyelvtanok* huszonöt kortárs alkotó egy-egy művét elemző esszéket tartalmazó gyűjtemény. Utóbbi kötet tartalmát ismerve – vagy legalább az alcímből megsejtve – látszólag lényegtelen a bevezető bekezdés hevenyészett eszmefuttatása Halmai Tamás eddigi életművének hangsúlyairól, valójában azonban nagyon szoros összefüggés van a különböző írásfajták között. Nem véletlenül jegyzi meg ugyanis a kötet – minden bizonnyal – első recenzense, hogy Halmai legújabb könyvé-

nek esszéi leginkább az előző kötet kritikáinak folytatásaként olvashatók (Reményi József Tamás: *Kötelező*). Többről van tehát szó annál, mint hogy ugyanaz a szerzői név köti össze a különböző műfajban született szövegeket. Az irodalomtörténetről és az irodalom mibenlétéről való elméleti ismeret háttere előtt kialakított literátor-életmű kezdetével szembe-sül az, aki elolvassa Halmai Tamás eddig publikált írásait. S ha már szerzőnk első kötetével kiérdemelte a ma talán kis-sé anakronisztikusan ható, de annál inkább indokolt *poeta doctus* (Seregi Tamás) megtisztelő titulust, úgy illik, hogy legújabb könyve kapcsán figyelmesen megvizsgáljuk elemzé-seinek irodalmi, irodalomtudományi előfeltevését is.

Kezdjük elsőként a műfajválasztással: *elemző esszé*. A műfaj több évszázados hagyománya során kialakult számtalan esszéfajta közös jellemzője, hogy mint műfajként el-különülő beszédmód a tudományos és a szépirodalmi megnyilatkozások határán helyezkedik el, előbbiből átveve a pontosság objektív követelményét, utóbbiból pedig a szemé-lyesség fokozott érvényesülését. Objektivitás és szubjektivi-tás sajátos keveredéséből, s egyben e kettő feszültségéből születik meg az esszé, hol inkább a tudományosság egzakt elvárásainak és a gondolkodás formális logikai törvényeinek megfelelően, hol pedig a szerző személyiségének, írásművésze-tének nagyobb teret engedve.

Halmai Tamás előző könyvének esszéit a magam műfajér-zéke szerint sokkal inkább tanulmánynak, semmint esszének nevezném, s ezt a bizonytalanságot – bár sokkal kevésbé – a *Versnyelvtanok* szövegeinek olvasása közben is éreztem. A szerző a következőképpen magyarázza műfajválasztását: „A műfajmegjelölés (»esszék«) nem véletlen: a nyelvhaszná-lat és a közelítésmód vállalt személyessége a szerző reményei szerint nem a szakszerűséget csorbítja, csupán a befogadha-tóság esélyeit növeli.” (7.) A kötetben található esszék mara-dékalanul visszaigazolják a bevezetőnek a nyelvhasználatra tett megjegyzését, különösen, ha még emlékszünk az előző Halmai-kötet egyik (bár nem meghatározó) olvasmányélmé-

nyére: a tudományos nyelvhasználatra jellemző, nem különö-sebben „olvasóbarát” mondatoknak az indázásaira. Nemrég megjelent kötetének szövegeit valóban higgadt, áttekinthető (és követhető) mondat szerkesztés, s az irodalomtudomány szakszókészletének ökonomikus és pontos használata jel-lemzi. Mindez szorosan összefügg az „elemző esszé” sajátos Halmai-féle változatával: a néhány lapos versértelmezések ugyanis nem bírnák el a többszörösen összetett mondatokat.

Az esszényelv „személyességének” egy másik aspektusa a szerzőre jellemző, sajátos szóhasználat. Halmai Tamás a mű-veket „megolvassa” (értsd: elolvassa, értelmezi), nála a ver-sek „tárgyazzák” (értsd: tárgyalják, tematizálják) például „az emberi kapcsolatokat avagy azok hiányát”. (105.) Az értelme-zés során a választ, a lehetséges olvasatot „föltaláljuk” (értsd: megtaláljuk, rájövünk), a versek bizonyos poétikai elemei pedig valamire mindig „rávallanak” (értsd: utalnak). Ezek az értekezői nyelvre sajátosan jellemző kifejezések azonban nem értelemzavaró módon épülnek be a szövegekbe, hanem sokkal inkább az egyéni beszédmód zamatával ajándékozzák meg az olvasót.

Egyedül talán csak a „közelítésmód személyessége” nem válik világossá mindig, néha az olvasó minden magyarázat nélkül záratik ki a versválasztás hátterének intimitásából. A Parti Nagy-versről szóló esszé bevezetőjében például (kissé művinek tűnő) hévvel utasítja vissza a szövegek és szerzők fe-lé való személyes elfogultság indokolhatóságát Halmai: „Ki-nek-kinek a maga ízlése, kánonja, *énje*: miért, miért, miért. Talán nem kell minden kérdést *kiszolgáltatni* a válaszoknak.” (40.) Különösen akkor kérdéses ennek az álláspontnak a hite-le, ha egyébként az elemzett szerzők listája többé-kevésbé itt is kirajzolja a szerzői személyességnek azokat a köreit, ame-lyek miatt épp ennek a huszonöt versnek a vizsgálatára került sor. Joggal jegyzi meg ugyanis Reményi József Tamás, hogy „[a]z első pillantásra oly széttartó névsor három, egymással átfedésben, kölcsönhatásban álló, virtuális és intézményes szellemi műhely köré rendeződik. Az egyik az Újhold leágazó

nemzedékeinek rendje, amelyben például [...] Takács Zsuzsa a Pilinszky-életművet a Petri-líra tapasztalatával újraolvasó alkotóként mutatkozik. Ott van a kötetben Rába György az *Apák és fiakkal*, Lator László *Az édenkerti virradattal*, s ott a Lator-iskola Szabó T. Annával és másokkal. Az Újhold-hagyomány értékkepzeteiből természetes átjárás nyílik az újkatolikus költészet, Vasadi Péter vagy Czigány György világába, a Halmai könyvét megjelentető Vigilia holdudvarába. S innen nézve a pécsi születésű szerző mustrájában nem csupán a földrajzi közelség vonja be a harmadik kör, a Jelenkor olyan alkotóit, mint Makay Ida, Bertók László vagy Szakács Eszter.”

A *Versnyelvtanok* irodalmi szempontból minden bizonynyal legérdekesebb kísérlete annak az egyéni esszéfajtának a megalkotása, melyben a szerző a saját maga által felállított formai és tartalmi kötöttségek között fejt ki mondanivalóját a kiválasztott versekről. Ez a jelentős önkorlátozás nemcsak komoly önfegyelmet igényel az elemző részéről, de az adott szerkezeti felépítettség keretei között pontosan meghatározott elemzési szempontok szükségességét is megköveteli.

Nézzük elsőként a Halmai-féle *elemző esszé* szerkezeti jellemzőit. A többségében három-négy oldalnyi szövegek esetében az egyes szerkezeti egységeknek igen fontos funkcionális szerepet kell betölteniük, a szigorúan megszabott terjedelemben sokszor csak utalásszerűen, de meg kell jeleníteni azokat a kapcsolódási pontokat, irodalom-, filozófiavagy kultúrtörténeti kontextusokat, melyek részletezésére az adott keretek között nem kerülhet sor. A cím, mely az alcím-ben mindig közli az elemzésre kiválasztott szerző nevét és a mű címét, átvitt utalásai révén hagyományos szerepét betöltve megteremti az adott esszé globális kohézióját. A kötetben minden szöveget két idézet vezet be. Ezek a mottók jelölik ki azt a tág kulturális keretet, annak a szövegüniverzumnak a szélső pontjait, melyben az értelmezett szöveg elhelyezhető. Halmai Tamás ezáltal jeleníti meg azokat a számára fontos szerzőket, akik a saját tájékozódásának a háttérét adják: a keleti filozófián át a középkori misztikusokon keresztül a kor-

társ teológiáig és irodalomig. A mottók megnyitják a megértés terét, az elemzések bevezetnek az értelmezésbe, de az értelmezői művelet kiteljesítése, az üresen hagyott részek kiegészítése már az olvasó feladata.

A mottót követő első bekezdés mindig az adott költő életművének rövid, néhány szavas jellemzésére, kanonikus pozíciójának kijelölésére szolgál, s itt kerül sor a kiválasztott mű életművön belüli helyének kijelölésére is. Ezután olvasható a versek szövege, melyek többsége a kötet végén a szerzők autográf kéziratában is megtekinthető. Érdekes, hogy Halmai nem a már kanonizált művek újraolvasását végzi el azoknál a szerzőknél sem, akiknél pedig a magyar irodalmi kánonba való bekerülés már kijelölte a fontos szövegeket – Petri Györgytől például a *Felirat* című verssel foglalkozik. Ebben az esetben gyaníthatóan a terjedelmi korlát szintén kényszerítő erő lehetett, bár Balogh Robert *Kongó* című verse (ami viszont csak 2005 szeptemberében jelent meg) több mint három oldal terjedelmű.

Az esszé főszövege tartalmazza a versek elemzését. Halmai Tamás olyan paneleket használ az elemzések során, amelyekre az esszé szépen és logikusan felépíthető: a művek verstani, grammatikai, fonopoetikai megalkotottsága, intertextuális kapcsolódásai az irodalmi és más (vallási, filozófiai) szöveg-hagyományokhoz, a versek világmépi elemzése, a számmisztika, versmotívumok szimbolikájának értelmezése, a csak egy-egy név vagy cím által felvillantott irodalomtörténeti összefüggések. Halmai tehát paneleket használ, és végül elhasznál. Bármilyen mesteri módon, sokszor bámulatos leleménnyel és megfigyelői képességgel is alkalmazza poétikai ismereteit, nem minden vers esetében sikerül ezekkel az elemzési szempontokkal és módszerekkel alátámasztani azt, amit végül konklúzióként levonni kíván (például a Rába-vers elemzésekor), s előre haladva a könyvben az olvasás is kissé mechanikussá válik, az olvasó már számít a korábban megismert elemzői kérdésekre. A kötet kompozíciója azonban azt sugallja, hogy a szerző nagyon is tisztában van

ezzel a veszéllyel. Mert amennyire nem véletlen, hogy az első helyre Petri *Felirat* című versének elemzése került, úgy az utolsó esszé is árulkodó. A Balla Zsófia-vers értelmezése helyett már csak kérdések sorát olvashatjuk, az elemzések mögötti szerzői kérdéseket, melyek mintegy félig kész állapotban kínálják fel az esszét az olvasó számára, s ezzel a szöveg befejezésére szólítanak fel, feltéve, hogy a társszerzővé avatott olvasó a megértésre váró versre érvényesnek ítéli a feltett kérdéseket.

Azt már Halmai Tamás első kötete is bizonyította, hogy mint író, költő tisztában van a posztmodern irodalom mi-benlétével, s ki is használja azokat a lehetőségeket, melyeket a posztmodern nyelvjáték biztosít a XXI. századi alkotók számára. Ezzel együtt fontos szerepet játszik nála a hagyomány, a hagyomány szövegeinek megszólaltatása, újraírása vagy éppen újraírhatatlansága. Okkal nevezi Jász Attila az *Amsterdam Bluet* „tradicionális kézikönyvnek” vagy a kötetet szintén az ÉS-ben ismertető L. Varga Péter a „hagyomány függeléké”-nek. A Halmai-életmű hagyományhoz való viszonya azonban nemcsak ezekben az intertextuális újraírásokban, vagy a *Versnyelvtanok* esszéi esetében az elemzett versek szövegközi terének feltérképezésében ragadható meg, hanem abban a költészetfelfogásban is, mely a lírát s általában az irodalmat a létről való autentikus beszéd lehetőségeként érti meg, annak tudatában, hogy a létről való beszéd esetenként a semmiről ad hírt.

Míndezeken túl is Halmai Tamás „elemző esszéi” nem a végérvényesen lezárható értelmezés jegyében születnek, sokkal inkább megszólítanak, párbeszédre hívnak az irodalommal, az irodalmon keresztül megnyilatkozó különféle tradíciókkal, párbeszédre költőkkel és olvasókkal. S párbeszédre az idővel. Álljanak itt befejezéseként a könyv záró fejezetének utolsó kérdései, remélve hogy az olvasó maga töpreng tovább e talán nem is lényegtelen kérdéseken: „Ha a filozófia – a heideggeri értelemben – idővel gondolkodássá, mégpedig a lét elgondolásává *lényegül vissza*, ami egyúttal azt is jelenti: köl-

tészetté kell, hogy váljék – vajon milyen szerep jut (addig, akkor és azután) a költészetnek magának? Képes lehet-e a szellem anyanyelvként betölteni funkcióját? S ha igen, közelebb jutunk-e általa – egyszer, de nem mindenkorra – annak megválaszolásához: mi a vers?” (129.)

(Új Forrás, 2009)

„szakadások szakadatlan sora”

(FERENCZ GYŐZŐ: *Szakadás*)

„Ferencz Győző nehéz költő. Mert a versei [...] hézagok, töredezettség, igénybe veszik a figyelmünket. Hogy megértsük, valahogy hozzá kell magunkat igazítanunk gondolkodása természetéhez, tempójához.” – írta jó néhány évvel, évtizeddel ezelőtt Ferencz Győző *mesterlevelére* a mester, Lator László.

Hézagosság, töredezettség... *Szakadás*. Ferencz Győző 2010-ben megjelent kötete mintha már címadásával is megidézné első könyvének fentebb említett befogadói tapasztalatait. És egyben jelezné azt a költői léthelyzetet meghatározó paradoxont is, mely egyrészt a megszakíthatóságot, a saját történet folyamatos elbeszélhetetlenségét, végső soron pedig az én önazonosságának problematikuságát reflektálja, másrészt viszont – éppen mivel a „ki vagyok én?” kérdése véglegesen soha sem válaszolható meg – a folyamatosan újakezdett lírai beszéd (ha más költői eszközökkel is, mint a pályakezdés éveiben) újra és újra ennek a létélménynek az elbeszélésére tesz kísérletet. Azaz talán nem túlzás azt állítani: már a cím szembesíti a kötet olvasóját Ferencz Győző eddigi lírai életművének minden bizonnyal legalapvetőbb poétikai tapasztalatával, az állandóan megszakított, megszakadt, de folyamatosan újakezdett költői beszéddel.

A *Szakadás* című kötet nagyon pontosan szerkesztett kompozícióban tárja az olvasó elé a költő utóbbi másfél évtizedének verstermését. Már az első ciklus (*Jövendő évek elé*) kirajolja azt az időhorizontot, mely az egész kötetet meghatározza: a saját életre és életműre történő önreflexió révén megalkotódó *saját múlt* és az öregkort elhozó *jövendő évek* által meghatározott jelent. Múlt–jelen–jövő – ez önmagában igen általános képlet, mint ahogy az sem különösebben újszerű élethelyzet, amelyben az ötvenes éveikhez közeledő, azon túllépő költő számot vet addigi életével, s előre tekint, hogy

mérlegelje az elmúlást szükségszerűen magában rejtő jövőt. Az, ahogy ez az élettapasztalat kifejeződik, mégis egyénivé s a mai magyar líra figyelemre méltó teljesítményévé teszi Ferencz Győző kötetét. Például abban a poétikailag is telitalálatnak tekinthető két sorban, ami a gondolatjelek közé beszúrt megjegyzés révén kétértelművé teszi a mondanivalót, s ezáltal egymásba írja a múltat és a jövőt: „A kevésnél is kevesebb / Van – jobb nem nézni – hátra”. (*Ének valamiről*) A kötet verseinek jellemző alapszituációja tehát a közelgő elmúlás tudatában végrehajtott emlékezés, s ebben az összefüggésben helyezhetők el (ahogy az előbb hivatkoztam, címadásában a kései Kosztolányit idéző vers is sejteti) a költői hagyomány által motivált, inkább intellektuális kihívásként, semmint öröklött vagy tényleges átélte vallási élményként tétéleződő, jellemzően deista szemléletet tükröző istenes versek. Csakhogy az emlékezés, a számvetés eredményeként várható összeszedettség, az önazonosság megerősödése helyett az első ciklus első versei a szétesésről, az én integritásának hiányáról adnak hírt az ehhez az egzisztenciális helyzethez leginkább illő, a költészetet is látszólag leértékelő nyelven, az irónia nyelvével:

A hangom annyiféle lett,
Kapkodom fejem, figyelek
Hogy honnan és ki szól;
Ha vagyok még, melyik vagyok?
Hátha kiszűröm valahogy
A foszlányaiból.

De torz visszhangom csak saját
Visszhangját torzítja tovább
S ahogy visszaveri,
Nem rendeződnek össze egy
Mondattá a rég feledett,
Holt nyelv emlékei.

(*Nyelvemlék*)

Az irónia azonban csak az egyik modulációja ennek a nagyon finoman hangolt költészetnek. Pontosabban csak a kezdő hang, mely a hangnemi váltásokat ellenpontozva ugyan időről időre – hol a vers képét és grammatikáját megtörő szójátékokban (például a *Boldogságban*), hol humoros versikékben (miként a *Töredékszavazatok a költészetre* című ciklusban) – visszatér, a ciklusok és a kötet modális íve mégis minden esetben a komoly, esetenként a tragikus hangvétel felé hajlik. A kötet kompozícióját, a ciklusok és a kötetegész egymáshoz való viszonyát tehát ebből a szempontból Ferencz Győző egy korábbi, sokat idézett versére utalva fraktálszerűnek is mondhatnánk, amennyiben a *Szakadás* című kötet, ha nem is végtelen ismétlések sorával, de bizonyos fokig azonos szabályok szerint építkező részekből áll össze.

Az egymást követő ciklusoknak ezzel együtt is megvan a maguk saját tematikus egysége. A második, címadásával (csak azzal) Németh László hírhedt esszéjét idéző, *Kisebbségben* verseit akár a közéleti jelzővel is illethetnénk, amennyiben a versbeszélő reflexiói jórészt az őt körülvevő szociális környezetre, a másik emberhez fűződő viszonyára (például a *Gyilkosságok*) irányulnak. Az *Ikon* című megrendítően szép költemény például az aluljáróban kolduló anya alakjára vetíti rá a hagyományos madonnaábrázolást, mintegy negatív lenyomatát adva az üdvtörténeti esemény kitüntetett, s a művészettörténetben is sokszor feldolgozott jelenetének. A cikluscím-adó vers poétikai érdekessége, hogy a napi politika frazeológiájának mozgatásával lehetőséget nyit a szöveg primér politikai olvasta felé is, az „Én a határimon túl élek” nyitó sor azonban a lehetséges nemzeti, közösségi távlatokkal szemben megint csak a szubjektum (esetleg éppen a közösségi, politikai intenciókkal szembeni) önértésének problematikájára hívja fel a befogadó figyelmét. Ezt az eldönt(het)etlenséget erősíti a versben is megszólaló irónia: „Lehetek, aki vissza se jár, legföljebb látogatóba. / De jaj, sose léphetem át a határimat, sose / Látom meg feltérképezetlen földjét / A hazámnak, ahonnan elindultam, s hova tartok”.

A következő ciklus a hagyományos értelemben szerelmes verseknek nevezett darabokat gyűjtötte össze. A versek jellemzően a szerelmi kapcsolat egy-egy hétköznapi momentumát vagy érzelmi aspektusát ragadják meg. Ami viszont megint csak sajátos színezetet ad ezeknek a műveknek, az az, ahogyan a mindennapi helyzeteket filozófiai mélységekben reflektálja a költő. Kiemelkedik közülük a ciklussal azonos című *Felsőbb parancsra*, mely végső soron az utódnemzés morális problematikáját boncolgatja. A nagyon is komoly vagy (megint csak) ironikus (döntse el az olvasó) s helyenként (ál)patetikus hangvételű költemény egy-egy részlete – miként Margócsy István írta – „a mindenkori magyar költészet”, vagy (vonjuk egy kicsit szűkebbre a kört) a magyar erotikus líra csúcsteljesítménye: „Dörgölődve nyomulok előre, lúgos / Tejhartatot permetezve az ölmély / Lázasan lüktető magmelegébe. / Egyetlen érző csúcsba vékonyulva / Türemkedtem egyetlen pont felé, / És mindegy, hogy az én akaratom, vagy / Nem az enyém hatol előre: semmi / nem bírhat már visszafordulásra.”

A legnagyobb hangulati, hangnemi kontraszt a *Töredékszavazatok a költészetre* című, tréfás verseket, limerickeket és alkalmi köszöntőket tartalmazó ciklus, s a kötetnek is címet kölcsönző *Szakadás* ciklus között feszül. A kötet centrumába helyezett „verstani gyakorlatok” címadása mintha szintén valamifajta politikum megjelenését sejtetné, vagy a költészet mai társadalmi presztízisének hiányára akarná felhívni a figyelmet. Valójában azonban könnyed(nek ható) költői játékaival a „nagy költészet” komolyságával és tragikumával szemben a lírában, a nyelv poétikus alakításában s – a szöveg szimmetriatengelyének másik oldalán – az olvasásban rejlő öröme hívja fel a figyelmet.

A *Szakadás* című ciklus első darabja *A kétkedő rigó* bizonyos fokig hangütésével s öniróniájával a kötet nyitányát idézi. Szlukovényi Katalin tehát joggal hívja fel a figyelmet a Holmiban közölt kritikájában nemcsak a versnek az angol irodalmi hagyományba való ágyazottságára, hanem – ezen

keresztül – az énekesmadárnak a költővel történő metaforikus azonosíthatóságára is. A következő, *Szakadás* című vers pedig mintha chiasztikus sorszerkezetével is az első ciklus múltat és jövőt a jelen pillanatában egymásba játszó, egyesítő időszemléletét jelenítené meg. A ciklus többi verse azonban témájánál fogva is rendkívül tragikus. Itt olvashatjuk a gyermekkori traumákkal való szembenézés verseit s azokat a darabokat, melyek a másik ember halálával, haldoklásával foglalkoznak. Mindez hasonló időszerkezetet rajzol ki, mint amiről már az első ciklus kapcsán szó volt. A múlt: a gyermek – ha nem is nyelv előtti, de – fogalomelőtti tapasztalatainak világa. A jövő: a másik ember szenvedésében saját elmúlását megelő emberé. A két idődimenzió, a megértésre, önmegejtésre felszólító múlt és az elfogadást kívánó jövő metszéspontja pedig a költői megszólalás mindenkori jelene.

Ferencz Győző költői látásmódjához hozzátartozik, hogy a versbeszélő legtöbbször nem határozza meg egyértelműen a versben ábrázolt személyhez fűződő saját viszonyát. Ki az a kegyetlen alak, aki a gyerekrájkokon tűzben áll? Ki az az öntudatlanul szenvedő nő, aki agóniájában az ismeretlen Bajominét hívja? Kié az az élettelen test, amit az ágyra kell emelni? Ezekre a kérdésekre az olvasónak magának kell megtalálni saját válaszait. A valóság és a vers fiktív térben megalkotódó relációk üres helyeit, valóság és fikció szakadásait tehát az olvasó aktív értelmezői műveletek sorával tudja csak kiegészíteni, összeilleszteni. Ez lehet itt az a hézagosság és töredezettség, amit Lator László fentebb idézett megállapítása is említ, s mely a *Szakadás* kötetet olvasva is igénybe veszi befogadói figyelmünket. Én azonban úgy látom, hogy nem (vagy nem csak) a költő gondolkodásának természetéhez, tempójához való igazodásról van már szó. Ferencz Győző legutóbbi kötetének látásmódja – noha tagadhatatlanul az együttalkotás, a dialógus jegyében, de mégis – sokkal inkább az olvasó saját világának az elkülönülését eredményezi, s nem a költő érzelmi, szellemi perspektívájának átvételére ösztönöz.

Végezetül egy másik szakadást is ki kell emelni. Az éntől való elkülönöződésnek hasonló retorikai alakzata (a versbeszélő egyes szám harmadik személyben mondja el a történeteket) figyelhető meg például a *Szomjas vagyok* című versben, mint a nyitó versek önmegszólításáiban. Ott azonban a tét a versszubjektum instabilitásának kifejezése, mely ezekben a szövegekben az irónia egyik forrása, itt viszont sokkal inkább a traumatikus élettörténet elbeszélhetőségének, s ezáltal feldolgozhatóságának lehetőségét adja. A távolságtartás ellenére azonban az olvasó számára nagyon is sejthető, hogy a versekben megjelenített kisgyermekre mint önmagára emlékszik vissza a költő, ennek mintegy önleplező nyoma a verscím. Ezt, az egész kötetben végigvonuló poétikai problematikát foglalja össze, zárja le az utolsó, *Betűk háta mögött* című ciklus. A szintén egyes szám harmadik személyben elbeszélte hétköznapi élettörténetek poétikája azonban nem kevésbé összetett nyelv- és szubjektumszemléletet feltételez. „Elmondhatom-e más szavaival / A saját történetemet, / Ha egyre jobban elválaszt tőle a fal, / amit szavaimmal emelek?” – fogalmazódik meg a kérdés a ciklus nyitó, ezáltal mintegy előszóként megszólaló darabjának kezdetén, melyre már a vers zárata (egyfajta) választ ad: „Maradok továbbra is, akinek / az a története, hogy nincsen rá szava.” Ezekben a versekben tehát nem a nyelvben megalkotódó szubjektum problematikája tételeződik, hanem a nyelv és szubjektum elválasztásának, a saját nyelv hiányának vagy elégtelenségének tapasztalata jut szóhoz. A szövegekből ekképpen kiolvasható poétika azonban sem a nyelv uralhatatlanságának késő modern tétele, sem az „individuum est ineffabile” romantikus ideája felől nem olvasható, noha egyértelműen el sem utasítja ezeket az olvasati lehetőségeket: „Egy történetet próbáltam tisztázni egészen / A legnehezebb dolgokról nem sikerült beszélnem / Beszéddel pótoltam a legnehezebb dolgokat / nem egészítettem ki, ami üresen maradt”.

Szakadás és folytonosság. Ez lehet tehát Ferencz Győző újabb kötetének alapképlete is, mely azonban több szinten

és többféleképpen is értelmezhető a kötet egészét tekintve. Ami azonban egységbe fogja tizenöt év verstermését: az emlékezés, a személyes múlt, a saját költészet lét- és nyelvsemleleti s – amiről itt kevesebb szó esett – irodalomtörténeti perspektívájának újraalkotása. Vagy legalábbis annak igénye, mert az emlékezés mindig töredékes, ezért az emlékezet által megalkotott múlt érvényessége mindig esetleges marad. Ez nem csak Ferencz Győző költészetének időtapasztalata, annál sokkal általánosabb létélményről van szó. Izgalmassá és egyénivé mindez azáltal válik, ahogy a *Szakadás* című kötet mélyen önreflexív, múltat, jelent és jövőt kutató lírájában mindez költői kifejezést nyer:

Megszakadt nem látni hogy honnan indult nem látni
hogy hova vezet
Nem látni csak a szakadásokat csak a foszlásnak
indult fölfeslett réseket
Részletekből kell összerakni részekre szakadtak
szétszakadtak a részletek

(Műhely, 2012)

„minden lehető értelemben”

(GÁL FERENC: *Ódák és más tagadások*)

Hogy változik a világ?! Száz-százötven évvel ezelőtt még azáltal válhatott valaki „jelentős” íróvá, költővé, ha valamelyik tekintélyes irodalmi intézmény (a Kisfaludy vagy a Petőfi Társaság, az Akadémia) tagjává fogadta. Száz évvel ezelőtt viszont fiatal irodalmárok egy csoportja elutasítva a hivatalos intézményeket és a konzervatív irodalom vezető fórumait, saját irodalmi lapot hozott létre. Ez volt a Nyugat, mely hamarosan eligazodási és tagadási ponttá is vált, majd nem fél évszázadon keresztül szinte minden lapalapítási kísérlet a Nyugat riválisa kívánt lenni. De nem csak az intézmények szintjén folyt a küzdelem, az apagyilkos tendenciák a személyes kapcsolatokban is lecsapódtak. Így lett a múlt tiszteletreméltó alakja „harcos, kis Gyulai Pál”, a sértődött Radnóti legszívesebben szitává lőtte volna Babitsot, „a diktátort, ezt az idegbeteg átkot a magyar irodalom testén”, de József Attila is két kegyetlen kritikában számolt le egykori mestereivel, Kasákkal és Babitscsal.

De mi a helyzet ma? Bizonyos értelemben nagyon is hasonló, mint a századelő irodalmi életében. Az irodalom világába betörni kívánó fiatalok az új mediális közegben (ami a századelőn a nyomtatott sajtó volt) az interneten, a blogoszféra világában megteremtik saját fórumaikat, birtokba veszik a fiatal irodalom intézményeit, s lendületet, életet, pezsgést visznek a kortárs irodalomba. Csakúgy, mint száz éve. Van azonban egy lényeges különbség. Apagyilkos indulatok ma mintha nem lennének, vagy legalábbis nem kapnának úgy hangot, mint korábban. Ehelyett sokkal látványosabb a mai húszas-harmincas éveikben járó írók, költők esetében az apafigurák megteremtése. A leginkább tisztelt mester a középnemzedék tagjai közül vitathatatlanul Kemény István. Vele kapcsolatban azonban különösen indoko-

latlan lenne Nemes Nagy Ágnes idézni: „Hát lépj vállamra, istenem, / én fölsegítlek.”

Nem úgy Gál Ferenc esetében. Ahogy az Előszézon egyik beszámolójában olvasom: „az irodalmi életnek majdhogynem láthatatlan szereplője” ő, 2011-ben mindössze harmadik kötete jelent meg az 1961-es születésű költőnek. Bár a kortárs vers olvasói számára régóta nem ismeretlen a neve, mégis beszédes az a tévedés, melyet a Könyvesblog kritikustriója vétett a Telep-csoportot támadó írásukban, amikor is Nemes Z. Márió szemére vetik a „paprikát megtölteni sötétséggel” sort, mely az inkriminált szövegben Gál Ferenc-intertextus, s az 1998-as *Újabb jelenetek a bábuk életéből* kötet egyik visszatérő motívuma. A legújabb, *Ódák és más tagadások* című könyv borítóján Schein Gábortól, Lackfi Jánostól, Sopotnik Zoltántól, Ákostól, egy olvasásszociológiai felmérésből, Peer Krisztiántól és a kötet szerkesztő Pollágh Pétertől olvasható fülszövegek is azt sugallják, hogy Gál Ferenc kötetének, költészetének szüksége van a kortársak és a fiatalabb, apateremtő költőtársak támogató soraira. Annyit mindenképpen szeretnék előrebocsátani: Gál Ferenc legújabb kötete önértékénél fogva is megállja a helyét, noha feltétlenül méltányolandó gesztus, hogy az 1998 és 2003 között született verseket tartalmazó könyv kiadását a Palimszeszt és a PRAE.HU vállalta magára.

Az *Ódák és más tagadások* anyaga tehát időrendben követi az előzőt, sok szállal kötődik is a korábbi versekhez, a kötet egésze azonban másfajta poétikát valósít meg, mint az első két verseskötet. *A kert, a város és a tenger* című kis füzetecskének a címben is jelzett tagolt térkompozíció ad olyan külső keretet, mely egységbe fogja a kötet negyven versét. A rövid költemények mint lírai magánbeszédnek olyan hagyományosnak mondható költői nyelven és szerepben szólalnak meg, melyben a versbeszélő megszólalása önmagától teremti meg a versbeszéd saját kontextusát. A kötet olvasója a magyar irodalmi tradícióból jól ismert, otthonos költői világba lép be, mely a szerzői invenció, a versbeszéd újszerűsége és

egyedisége ellenére is ismerős lehet számára. Az *Újabb jelenetek a bábuk életéből* kötet fontos kompozíciós elve, hogy valamennyi darabját érthetjük a számozatlan hatodik lapon megszólított „Kedvesem”-hez intézett beszédként. Bár a kötet hátsó borítóján olvasható egyik ajánlás Nemes Nagy Ágnes hagyatékából származik („Ebben a fiúban van valami”), az 1998-ban megjelent kötet már kevésbé illeszkedik a nyugatos-újholdas lírán edzett olvasói befogadás esztétikai elvárásaihoz. Ezt illusztrálva elég csak a fentebb már hivatkozott sort tágabb szövegkörnyezetében idézni: „Az egyik azt írta, hogy nem ment / hintázni a többiekkel, mert őrizte / az elhalt bőr alatt az új bőrt. A másik / legyeket szárít a halaknak, de már / bennük is csalódott. Nem is mosolygott, / ahogy a bohóc megtöltötte a paprikákat / sötétséggel és hússal.” (*XIX Az egyik azt írta*) Gál Ferenc költészete azonban mindezekkel együtt sem számolja fel a hagyományhoz való kötődését. Az *Újabb jelenetek a bábuk életéből* című kötet *Ez is egy felsorolás* kezdetű versében nem nehéz felismerni Pilinszky *Négy-sorosának* átíratát: „Az utcán óriás- / plakátok áznak ugyanolyan csöndben, / ahogy izzadok, vagy ahogy a fal melletti / matracon te vérzel. Nyilván ez se mindegy.” Legújabb kötetében is találunk hasonló utalásokat: az első ciklus első versében megint csak Pilinszkyre, s az ő tékozló fiújára ismerhetünk, talán már a visszafelé vezető úton látva őt. Máshol Petri György nevezetes verse idéződik meg: „Tovább lapozgatsz, a napsütötte / sávban lábaidat megcseréled / és kiteped azt a néhány oldalt, / amiről az ünnep estéjére felruházol.” (*Ráolvasás*)

A három ciklusba rendezett *Ódák és más tagadások*nak nincs olyan fiktív kerete, mint a korábbi köteteknek, a versvilágok tere a városra szűkül. Viszont több költeményben is megidéződnek még a cirkusz és a bábszínház motívumai, ezáltal is hangsúlyossá téve az életmű egységességét, vagy legalábbis a szerveyes alakulás jelentőségét. A legújabb kötet jelenetezése mégis sokszínűbb, Gál sokféle és esetenként meglepő, groteszk világokba vezet be olvasóját. Szinte hát-

borzongató a *Szabad elvonulás* című ciklus nyitó verse, mely egy plasztikai műtét leírásával indul, a vers zárata azonban a következő: „A héten már a bőr sem húzódik, / ha mozgatom, mintha eredeti lenne. / Még éppen jókor, mielőtt az esők / hónapokra bezárnak a házba. / Holnap, vagy inkább holnapután, / ahogy a levegő kissé már melegszik, / kimegyek a part melletti dombra, / és a nyiladékon siklórepüléssel / próbálom ki, finoman, földközelen.” (*Énkép*)

S nem csak ebben különbözik az *Ódák* versnyelve és -világa a korábbi kötetektől. Az olvasó most is egy látszólag ismerős világba lép be, a versek színtere a lakás, a (báb)színház, a cirkusz, a kocsmá vagy az étterem. Szembesülnie kell azonban azzal, hogy ebben a költői univerzumban egészen másképpen működnek a dolgok, mint a sajátjában. Folyamatosan kizökken az olvasás megszokott mechanizmusából, saját nyelvről és világról alkotott képzetek a felfüggesztésére, vagy felülvizsgálatára kényszerül. A kötet szinte valamennyi versében megtaláljuk azokat az elidegenítő mozzanatokat, amelyek miatt bár a beszélő első hallásra a mi nyelvünkön szólal meg, mégsem a mi világunkból beszél. Vagy a logikai kapcsolat bomlik meg („Asszonyom, ön nincs benne / a telefonkönyvben, de rózsái vannak.” – *Szűzbeszéd*), vagy a régmúlt, esetleg a mesék világa idéződik meg (mint a *Ráolvadás* című versben), vagy a nyelvi közlés lesz annyira hiányos, hogy az olvasó képtelen meghatározni, a szavak pontos versvilágon belüli referenciáját. Retorikailag továbbra is meghatározó jellemzője marad a Gál-verseknek a megszólítás nyelvi alakzata, viszont már nem egy, többé-kevésbé azonosítható személyhez intézi a lírai én beszédét, több darabban az „uraim” megszólítás szerepel, s az előző kötetben „Kedvesem”-ként megszólított személy az idegenebb „asszonyom”, „kisasszony” megszólítást kapja.

Ebben a nyelvi mozzanatban is megmutatkozik az a tendencia, mely a korábbi kötetekhez képest újat, mást hoz Gál Ferenc költészetében: a korábban valamennyire mindig bensőséges világ, idegenné válik, az egyes versek mögötti világ-

egész helyett töredezett valóságdarabokat kapunk, az összefüggő értelemvonalkozásokra épülő költői beszéd pedig nemcsak alogikussá válik, hanem olyan kiragadott, kontextus nélküli szövegfoszlányokká, melyek megválaszolatlan és megválaszolhatatlan kérdések sorát generálják az olvasóban. Mindez azáltal válik rendkívül erőteljes és produktív poétikai eljárássá, hogy közben a költői nyelvet a hétköznapi nyelvhasználat élőbeszédszerűsége, s a különböző nyelvi regiszterek vegyítése jellemzi. A versbeszélő pedig más és más, pontosabban soha meg nem határozott, inkább csak sejtett szerepekben tűnik föl, mindig valamilyen maszk mögül szólal meg. S éppen ez az egyik leglényegesebb mozzanat a Gál-versek hatástörténetében. A kötetekbe még nem rendezett, de folyóiratokban már olvasható szövegek révén a legfiatalabb költőgeneráció verseire a legnagyobb hatást ez az új versbeszéd gyakorolta.

A kötet a „köztes én nevében” megszólaló *Előhangot* követően három ciklusra tagolódik, s mindegyik ciklus egy hosszú verssel zárul, ezek a darabok tartják – mintegy pilléreként – az egész kötetet. Ez a kötetkompozíció tehát nemcsak terjedelmükénél, hanem helyükénél fogva is kulcspozícióba állítja ezt a három verset. A három közül is bizonyos értelemben kiemelhető a második ciklust záró *Üzenőfal* című. A címadással ellentétben a vers fiktív levél egy „kisasszony”-ként megszólított nőhöz, s ami igazán izgalmassá teszi, hogy a szöveg (látszólag) önreflexív, metapoétikus részleteket tartalmaz. „Ezek nem börtönversek.” – olvashatjuk a nyitósortban, majd a harmadik szakaszban: „Akkoriban még ritkábban vallottam / magamról harmadik személyben. [...] De nem akarok elkalandozni / vagy elveszni a részletekben, / mindig is visszafogott voltam. / Nálam nem olvasott kettős napról, / melynek fényénél szolgálati lakásban / a költő alkalmásokkal cseveghet.” Ezek az utalások azonban a versnyelv ironikus működése révén nemhogy Gál Ferenc költészetének kulcsát nem adják a kezünkbe, hanem az újabb szerepjáték révén továbbra is bizonytalanságban tartanak afelől, hogy ki

is az, aki ezekben a versekben beszél, s hogy kihez beszél. Meglehet persze, hogy éppen ez a bizonytalanság, a folyamatos nyugtalanság az az olvasói tapasztalat, mely közelebb vihet a Gál-versek „működésének” megértéséhez.

„[V]ersnek nekem furcsa” – olvashatjuk a fülszöveg olvasásszociológiai felmérésből idézett mondatában. No, igen, az. Ha igaza van Heideggernek, és tényleg a nyelv a lét háza, akkor Gál Ferenc költészete igen „furcsa” építmény. Első ránézésre nagyon is olyan, mint bármelyik másik ház, belépve viszont mintha minden másképpen működne, ha nem is teljesen fordítottan, mint Buñuel nevezetes filmjében, de kicsit mégis ahhoz hasonlóan. Legyen azonban bármennyire is „furcsa” ez az építmény, a legfiatalabb költőgeneráció már jól belakta Gál Ferenc költői nyelvét. S ez már önmagában elég lenne ahhoz, hogy bátran kijelenthessük: jelentős költészettel, fontos költővel van dolgunk.

(Műhely, 2012)

A megértett idegen

(SCHEIN GÁBOR: *Éjszaka, utazás*)

Utazás térben és időben: Schein Gábor könyveinek visszavisszatérő motívuma ez. Távoli helyek, korok, kultúrák, bibliai és mitikus, valós és fiktív történelmi alakok megidézése, s mindeközben a valamit mondani akarás, a tanítás, az önnevelés, a saját és a közös múlttal való szembenézés ma már korántsem evidens költői, írói igénye jellemzi Schein költészetét s prózaművészetét egyaránt. A hagyományhoz való kötődés és a saját invenció feszültségében az öröklött irodalmi beszédmódok újra megszólaltathatóvá tétele a mai költészetben nem egyedülálló, de talán egyik leginkább figyelemre méltó példái Schein Gábor szépirodalmi alkotásai. Ezt a művészi feladatot, véleményem szerint, legsikerültebben a 2008-ban megjelent *Bolondok tornya* valósította meg, mely egy utazás történetét beszéli el, egy utazását az időlabirintusban az 1750-es évektől 2006-ig. Mind az utazás, vagy annak egyik sajátos változata, a (goethei-madáchi) időutazás motívuma, mind a verses elbeszélés 2000-es évek elején újraéledő műfaja olyan irodalmi hagyományt hoz mozgásba, mellyel az írónak és az olvasónak egyaránt számolnia kell, s melynek működése és működtetése nagyban befolyásolja az irodalmi mű befogadásának sikerét is. A *Bolondok tornyában* a drámai dialógusokból kibomló cselekmény, az időbeli előrehaladás, valamint a helyszínek, a hasonló szituációk ismétlődéséből kirajzolódó ciklikusság végső soron egy térbeli forma, a bécsi Narrenturm, a Bolondok tornyának alaprajzát adó kör geometriai alakzatát rajzolja ki. S bár a történet időben a jelen, térben pedig Budapest felé tart, nemcsak a fentebbi ciklikusság miatt nem állíthatjuk, hogy a verses regény a hazatalálásról szól, hanem azért sem, mert Schein költői világában a fent könnyen átfordulhat a lentbe, a jobb a balba, a bent a kintbe, éppen ahogy a camera obscura fordított fénytörése mutatja.

Schein Gábor 2011-ben megjelent *Éjszaka, utazás* című kötete bizonyos értelemben hasonló poétikát valósít meg, mint a három évvel korábbi *Bolondok tornya*. Persze figyelemre méltó a különbség is, mivel az *Éjszaka, utazás* hagyományos értelemben vett lírai darabokat tartalmaz, nincs olyan narratív kerete a kötetnek, mint a *Bolondok tornyának*. A kötet szerveződése azonban ezúttal is a hármas tagolású ciklusrenden túlmutató, mintegy azokat keresztirányban átszelő kompozíció megalkotását mutatja. Annak ellenére ugyanis, hogy a könyv fülszövege a második, *Túl a kordonokon* című ciklus kapcsán Schein költészetében új, politikai és társadalmi tematika megjelenését ígéri, s ez a cikluscím-adó versben tagadhatatlanul fel is fedezhető, a kötetet olvasva nem érzem, hogy a három ciklus versei akár tartalmilag, akár poétikailag lényeges, kompozicionális szempontból meghatározó különbségeket mutatnának. Sőt, már első olvasásra is feltűnő a formai és tematikus ív, mely a ciklusok (kvázi) vertikális tagolása mellett, valamifajta ciklusokon átívelő horizontális tagolódást is mutat. Bár félreérthető, s talán bizonyos fókig pontatlan is a térbeli metaforika használata, a kötet nagykompozíciója mégis leginkább térbeli, s ezzel együtt vizuális rend kirajzolódását sugallja: egy városét, melynek különböző korokból származó és eltérő stílusú építményei adják a tér- és vizuális élményt, s melyhez hétköznapi esetben egyik embernek az otthon biztonsága, a másinak pedig a felfedezésre váró idegen képzelet kapcsolódik. A középkori zsidó történetek, az iszlám példázatok, az evangéliumi történetet megidéző versek (például az *Egy feltámadotthoz*), a klasszikus modernség költészetét (mindenekelőtt Kosztolányit, Babitsot, Füst Milánt) újrajró darabok mintegy a saját világukból a jelen számára valamit mindig megőrző, de eredeti kontextusukat már elvesztett tárgyi elemekként, építményekként alkotják Schein Gábor versvárosát: „Mert nem felejt és nem emlékszik / a város, de házai formát adnak az időnek, és minden lakóját fölfalja.” (*Kifordított szemmel*) Mindez persze a versek poétikai értékén túlmutató, de éppen a költészet megszólító ereje révén még erőtelje-

sebben megfogalmazható kulturális identitás problematikája felé nyitják meg a kötet értelmezési lehetőségeit.

Ha úgy tetszik: a hét hétsoros strófából álló költemények a versépítmény alapja, a Halévi-versek az emeleti szintek, s a többi költemény formai, hangnemi és tematikus sokszínűsége adja az épületek homlokzatának változatos kidolgozottságát. Annak érdekében, hogy bemutassuk, nem túl erőltetett a párhuzam vers és város között, magára Schein Gáborra hivatkozhatunk, aki Ménesi Gáborral készült beszélgetésben a következőt mondta: „Aki idegen egy városban, annak ott semmi sem magától értetődő, az mindenfélét megkérdez, amit a helybelieknek eszükbe sem jut megkérdezni. Az idegen rábízta magát a városra, az utcákra, megnéz mindent, sétálgat, mi mást tehetne, hiszen nem ismer semmit. Míg aki otthon van, az többnyire csak használja a várost, a legrövidebb úton megpróbál eljutni a céljához. A vers helyzete egészen biztosan az előbbi, és a versbeli személyesség is ilyesféle idegenség felé tart. Ez nem lehet másképpen, hiszen a vers is a nemtudás területén íródik.” A kötet megértése szempontjából ez a rövid interjúrészlet több tanulsággal is szolgál. Kezdjük a végén. Az idézet utolsó verssora a „Hogyan születik a vers?” kérdésére adja meg a maga választát, csakúgy, mint a kötet nyitó darabja, az *Ott vess ki!* A vers a műben megszólaló szubjektum keletkezése előtti utolsó pillanatot ragadja meg, mely nem pusztán a „nemtudás területe”, hanem egyfajta nyelv és világ előtti állapot is (tehát paradox módon: a nyelv által szól a nyelv előttiről), melyből – a világ keletkezését megidéző analógiaként – mintegy ősrobbanásszerűen jön létre a költemény saját párhuzamos univerzuma.

Aligha véletlenül került ez a vers a kötet elejére, hiszen akár ars poeticaként is olvashatnánk. Csakhogy ez esetben feloldandó feszültség keletkezik a nyitó darabnak a költészet-hez valamifajta tudattalan, ösztönös őserőt társító mondani-valója s a többi, nagyon is tudatosan megalkotott, és több esetben kifejezetten tanító vagy önnevelő szándékkal megszólaló vers között. Mindez akár a kötet befogadásának akadályá is lehet, engem – bevallom – első olvasásra kifejezetten zavart

a kötet jellemzően oktató hangja. S bár más megszólalási módokban, mint a könyv többi darabja, de a Halévi-versekben és az iszlám történetekben rejlő példázatoság is ezt az olvasói tapasztalatot erősítheti. Azonban érdemes odafigyelni azokra a mozzanatokra, melyek a kinyilatkoztató hangnem s a költői megszólalás mögötti, a tudás birtokosaként feltűnő identitásalakzat „komolyságát” újra és újra kérdéssé teszik. A versbeszélő ugyanis csak látszólag mutatkozik a magasabb tudás birtokosának. A kötet versei sokkal inkább az emberi élet egy határt jelentő szakaszát emelik ki, a negyvenéves kort, az életút felét, melyben minden korábban ismerős idegenné válik, amikor megbomlik az érzelmi és tárgyi világ korábbi egyensúlya. Innen nézve a kötetet egészét mélyen áthatja az irónia. A mindvégig jellemző tanító, kinyilatkoztató hangnem ellenére ugyanis a versek nem a biztosan megtalált önazonosság, a visszanyert egység felé mutatnak, hanem a háború és a menekülés motívumaiban kibontakozva sokkal inkább ennek lehetőségéről, de legalábbis nehézségeiről adnak hírt: „Sötét út vezet magadhoz. Néha már bátran követed a nyomokat, amiket egy / váratlanul visszatérő kísértet hagyott. A kísértetnek még nincs neve. És amit / énnek nevezel, az sem hely, az sem terület. De a lépés az lépés, és a kitörni / vágyó erő már ismeri a test. Most udvarlással, türelemmel barátoddá kell tenned / az időt.” (*Tizedik nap*) Miközben tehát a kötet mintha egyre inkább a bizonytalanság tapasztalatának a tudatosodása felé haladna, aközben éppen a létbizonytalanságot kifejező *éjszaka* motívumának misztikus értelmezési lehetősége jelezhet utat a versek világán túlmutató remény felé.

A város a kötetben tehát nemcsak tematikusan, hanem – mint fentebb láthattuk – kompozicionálisan is meghatározó motívum. A fentebbi interjúrészlet másik tanulsága az lehet, hogy a városban-lét (mintegy az olvasás irodalmi analógiájaként) az egyén saját szubjektivitásának tapasztalati tereként szolgál, a versekben ez a térpoétikai koncepció mindig különböző létélmények, élettapasztalatok kifejezését jelenti. Másként szólal meg a versbeszélő, amikor saját városáról

van szó, s másként, amikor egy idegen várost jár be. Másként, amikor az elveszett otthonosságról, a megbomlott harmóniáról beszél, s másként, amikor önmaga elől vagy önmagához való menekülésének vágyát fejezi ki. A fentebbi nyilatkozat szerint az idegen város, pontosabban az idegenség tapasztalata köthető a vers születéséhez és működéséhez. Csakhogy az *Éjszaka, utazás* kötet versei a nyilatkozathoz képest egy újabb egzisztenciális élmény megszólaltatására is kísérletet tesznek: az idegenné vált saját elbeszélésére. A város habár megjelenik az otthon-lét helyeként is, az otthonosság tapasztalata helyett a kötet versei inkább a megbomlott harmóniáról adnak hírt: „A színes üvegtáblák mögött / a széles ágy, mint a képzelet hájója / úszott, s aludt benne, kinek álmaiban soha sem / voltam otthon.” (*Hajnali testek*) Viszont a város több is, mint a versbeszélő szubjektivitásának tapasztalati tere, maga is önálló szubjektivitással és testtel rendelkezik (*Felkészülés a városra*), más versekben viszont a test változik át „élő tájjá” (*Exilium*). Ezáltal válik a város tárgyi/testi és lelki/szellemi egymást látató, értelmező metaforikájának központi motívumává. Az említettekén kívül, de ehhez szorososan kapcsolódva egyéb elmentések is strukturálják a versek világát: a korábban már tárgyalt otthon és idegen, közeli és távoli, férfi és nő, én és idegenné vált önmagam. S ami összeköti vagy szétválasztja az ellentéteket: a vágy, a szenvedély, a háború, a menekülés.

Ebbe az összefüggésrendszerbe illeszkednek Schein politikai költeményei is, mindenekelőtt a *Túl a kordonokon* című vers, mely más hangnemben szólal meg, mint általában az utóbbi hónapokban – talán koránt sem váratlanul – újraéledt politikai költészet, de lényegében hasonló társadalmi, politikai tapasztalatról ad hírt. Az idegenné vált haza gondolata megjelenik például Kemény István sokat idézett *Búcsúlevelében* is („Gonosz lettél, vak és régi, / egy elbutult idegen néni, / aki gyűlöletbe burkolózva még / ezer évig akar élni.”) A városban, amely korábban otthonként szolgált, amit a lakója csak „használt”, ahol a legrövidebb úton igyekezett eljutni egyik helyről a másikra, egyszer csak rácsok és kordonok húznak

új határokat. A privát szférán túl is megbomlik a világ ott-honossága, a létezés önmagától értetődősége. Nemcsak arról van azonban szó, hogy a *Túl a kordonokon* a kötet egészének kontextusában, az idegenség problematikáját a köz- és a magánélet összefüggésében egyszerre kifejezve, összetettebben szólal meg, mint általában a mai politikai líra, hanem egyben más hangnemet is üt meg. Noha a kötet több versében megfigyelhető a vágy, a szenvedély tematizálása, az említett vers, s általában a kötet versei, igen visszafogottan, szenvedélymentesen szólalnak meg, s végül a *Túl a kordonokon*ban is az önmegszólítás és az önnevelés gesztusával a korábban a környező világra tárt tekintet visszafordul önmagára. Nincsenek tehát érzelmi kitörések, nincs vád, nincs számonkérés, a *Túl a kordonokon* leginkább csak regisztrál egy helyzetet, leír egy állapotot, a közelmúlt egy pontosan meghatározható eseményét, a 2006 őszi zavargásokat. Viszont így sem kerül meg az egyértelmű állásfoglalást, az ítélet kimondását: „Az élet itt sosem volt más, / mint a túl lassú gyilkolás művészete. A kordonok mentén most végre / köztéri akasztások és a skizofrén szerelem más efféle álmaival / játszhatott az éber elme, és megittasulva azt hitte, politikát csinál.”

A versek éjszakai sötétjében két fontos költőelőd képe rajzolódik ki: Füst Miláné és Kosztolányi Dezsőé. Füst Miláné abban az értelemben, ahogy a fentebb idézett interjújában Schein Gábor hivatkozik rá: „Füst Milánt régóta olvastam, izgatott, de nem értettem. Emellett foglalkoztatott Füst szövegekből elvonatkoztatható habitusa és történeti helyzete is. Azt hiszem, Füst radikálisan végiggondolta az idegenség említett kérdéskörét, ami élethalakítójává is vált.” Kosztolányi pedig szövegszerűen több versben megidézve, különösen is erőteljesen a *Számadás* kötet *Ha negyvenéves elmúltál...* kezdetű verse. Nemcsak a Kosztolányi-költemény alapszituációja, az éjszakai felébredés, álmatlanság ismerhető fel több Schein-versben is, hanem az emberi létezés kettősségének a többféleképpen reflektált tapasztalata is. Például fent és lent a *Hajnali részegséget* is megidéző ellentétéként: „És én fönt,

négymeletnyi magasban, / mint ki végre hosszú kábulatból ébred, / magam voltam és nem voltam többé magamban. / Örültem a tárgyak közelének. Mert teste / volt nem csak a papírnak, tollnak, derengő / fénynek, a lenti zajoknak is, a falaknak, az égnek, / és teste volt a még formátlan, veszejtő / indulatnak.” (*Hajnali testek*) Ezt a kettősséget fogalmazza meg más összefüggésben a könyv talán legfontosabb kötet cím által is kiemelt, poétikai szempontból mindenképpen kulcsszerepet játszó verse, az *Éjszakai utazás*: „Kétféle tintával írsz. Az egyik azonnal megszárad, végigsimíthatod, / olvasható. A másik láthatatlan, ahogy a lámpafények, az illatok / ismétlődésében elrejtőzik a város, ahová meggondolatlanul visszateérsz, / és ahogy láthatatlan a nő is, aki melletted ébred, melletted alszik el.” Látható és láthatatlan ellentéte lényegében ég és föld kettősségének szinonimájaként is érthető. Viszont mindez a versben az írásra vonatkoztatva fogalmazódik meg, s egyszerre több értelmezői következtetés levonására is alkalmas ad. Az írás megkettőzése a világ megkettőzöttsége, ennek lesz metaforája ebben és más versekben is a tükör. Az írás maga más szempontból viszont az elidegenedésnek a legszellemibb kifejeződése is, abban az értelemben, ahogy az *Igazság és módszerben* Gadamer írja: „Az írás, és aminek része van benne, az irodalom, a szellem legidegenebben külsővé vált érthetősége. Semmi sem annyira tisztán a szellem lenyomata, de nincs is semmi annyira ráutalva a megértő szellemre, mint az írás. Megfejtése és megértése során csoda történik: valami idegen és élettelen teljesen jelenlegivé és ismertté változik át.”

Az idegenné lett saját az olvasás aktusa révén formálódik át a megértett idegenné, vagy újra megértett, ismét sajátta vált önmagammá. Schein Gábor *Éjszaka, utazás* című kötet talán nem adja át magát könnyen a megértés csodájának. Olvasójának újra és újra be kell járnia versvárosának utcáit, hagyni kell magát eltévedni, hogy végül megtalálhassa a helyes utat. S hogy mihez? Kihez? A kötethez. Önmagához.

(Jelenkor, 2012)

Variációk ismert és ismeretlen dallamokra

(VÖRÖS ISTVÁN: *A Kant utca végén*)

„Svejk és Heidegger korántsem véletlen találkozás a közép-európai létezés zsíros tején hizlalt költői képzelet boncasztalán” – olvashatjuk Bazsányi Sándor Lautreamont nevezetes mondását találóan elferdítő bevezető félmondatát Vörös István legutóbbi kötetének fülszövegében. Švejk és Heidegger, Ady és József Attila, Füst Milán és talán Kosztolányi, némileg meglepően Batsányi és Radnóti, Pilinszky és Zelk Zoltán, Szophoklész (ford. Trencsényi-Waldapfel), Majakovszkij Jiří Wolkerrel, Mandelstam s ki tudja még kik. József Attilát idézve: török, tatár, tót, román kavarog a versben. *A Kant utca végén* első olvasásra nem hoz lényeges változást Vörös István eddigi költői pályáján. Miként a kötet első méltatója, Báthori Csaba megjegyzi: Vörös „hű marad eszményeihez: kötete lazán eggyé fűzött költemények és költeményrajok füzére, túl élesen érzékelhető hangsúlyok, gócpontok vagy tagoló fogások nélkül.” Valóban nincs igazi nyugvópontja a kötetnek, nincs olyan magaslata, ami felé a többi vers vinne, látszólag nincs egyetlen gondolati, poétikai centrum, ami az egész szervezőelve lenne. *A Kant utca végén* ciklusrendje persze ezzel együtt is világos: a három részre tagolt kompozíció a versek keletkezésének időrendjét követi 2005-től 2011-ig, s nem szükséges mélyreható analízis ahhoz, hogy belássuk: az utóbbi hét évben megjelent kötetei felől nézve nem pusztán időbeli közelségről, illetve egybeesésről van szó, Vörös ugyanazokat a költői játékokat játssza ebben a könyvében is, mint a korábbiakban.

Legújabb kötetének értelmezése során induljunk ki az alcímből: *Jazz!* A Vörös István-könyvek egyik jellemzője, hogy a szerző gyakran olyan címet, alcímet választ, mely nyílt vagy rejtett műfaji utalásai révén irányt szab az értelmezés-

nek is. Ilyen volt a 2009-es *A Vörös István gép vándorévei*, mely címével és alcímével is a fejlődésregény hagyományát idézi meg, a 2011-ben megjelent regény, *Keresztelés özönvízzel* alcíme szerint pedig detektívregény. De joggal merül fel a kérdés a 2009-es könyv kapcsán, hogy van-e olyan, akár csak nagyon laza epikus kerete is a kötetnek, amelyhez igazodva a verseket (például a *Heidegger, a postahivatalnok*hoz hasonlóan) verses elbeszélésként olvashatnánk. A személyiségvesztést sugalló, címben szereplő gép működése akár csak nagyon halványan és persze mindenképpen paradox módon is, de kirajzolja-e a személyiségfejlődés tradicionális mintázatát a kötetben? Hasonlóképpen elgondolkodtató, hogy a tavalyi regény alcímében szereplő „befejezetlen” jelző mennyiben egyeztethető össze a detektívregény műfajával szembeni hagyományos elvárásainkkal. „Vörös István regénye krimi is meg nem is. [...] De miért volna ez befejezhetetlen krimi?” – teszi fel némileg joggal a kérdést az ÉS kritikusa, Károlyi Csaba.

Az alcím zenei utalása miatt *A Kant utca végén*hez közelebb áll a *Gregorián az erdőn*. Amíg azonban a 2005-ös kötet esetében a középkori műfaj játékba hozása csak komoly áttételekkel válhat a versek értelmezésének vezérfonalává, addig a „jazz” sokkal több fogódzót adhat számunkra. Nem kizárt – bár legfeljebb csak sejthetjük –, hogy egy-egy vers valamilyen zenei háttérrel született, miként a *Gregorián az erdőn* kötet Goldberg-variációi. Ez azonban a költő alkotóműhelyébe való betekintés hiányában megint csak nem válhat a befogadásnak irányt adó értelmezési stratégiává. Van azonban az alcím műfaji utalásának egy olyan jelentéslehetősége is, mely Vörös költészetének lényegi vonására világít rá, költői gyakorlatának sajátos jellemzőire tereli a figyelmet, s mintegy a különböző poétikai eljárások számára kínál mindent átfogó értelmezési keretet. Ez pedig az improvizáció.

Improvizáció a *Kant utca végén* abban az értelemben, ahogy a kötet rögtönzéseiben, a kortárs lírára s Vörös István korábbi kötetire is jellemző versátiratokban vissza-visszatér-

nek régi, ismert vagy kevésbé ismert motívumok, elferdített verssorok, szókapcsolatok, felidéződnek hajdani dallam- és ritmusemlékek. Költői játék ez, mely szabadon kezeli az öröklött poétikai szabályokat, s szabálytalanul alakítja saját hagyományhoz való viszonyát. Mindazonáltal sokrétűen írja át és tovább az irodalmi tradíciót, a jelennel szembesíti a régít, aktualizálja a hajdanvoltat, s bár a hagyomány hangja mindig érzékelhetően (ha nem is mindig azonosíthatóan) megszólal a Vörös-versekben, mégis az egyes darabok jelenetézése, a versvilág egy-egy felvillanó eleme a mai versbeszélő szolamának dominanciáját emeli ki.

Finom áthangolódás mégis megfigyelhető ezeknél a verseknél is. Egyetlen példát, az Ady-átiratokat kiemelve próbálom most láthatóvá tenni, mire is gondolok. A *Gregorián az erdőn* kötet ciklusnyitó verse a *Simone Weil unokája* már címadásával, s a forrásszöveg patetikus hangvételének ironikus imitációjával is jelzi az Ady-líra, vagy legalábbis Ady forradalmi tematikát megszólaltató verseinek mai válaszképességét. A *Kant utca végén* több versében szintén erőteljesen jelen van Ady költészete, viszont már nem annyira mai némaságának tapasztalatával szembesíti olvasóját, hanem sokkal inkább a versbeszélő költeményekben megjelenített személyes élethelyzetére releváns módon aktualizálható lírai világtapasztalat élményében részesít. Hogy a fent hivatkozott vers mellé egyet említsek ebből a kötetből is: a *Nyár kiszállt a Klinikákon* sorain az időbeli (Ősz helyett Nyár) és a térbeli (Páris helyett Budapest) eltolás ellenére is átüt a forrásszövegként szolgáló *Párisban járt az ősz* melankóliája, s bár az átirat látszólag szövegszerűen elfedni igyekszik, a Vörös-mű hangulata s ritmusemlékei mégis felidéznek az Ady-vers halál-élményét is.

S ha valami jól kitapintható szervezőelvet keresünk a kötetben, az alighanem az öregedés, a halállal való szembesülés tapasztalata lehet. Ha nem is minden versben mondatik újra ennek a léttapasztalatnak a költői világlátást meghatározó élménye, a kötetet nyitó *Midlife crisis*től a kötetvégi *Zelkiá-*

dán át a *Közel* című vers zárlatáig („Bár a lényeg elkeserít, / sose volt a túlvilág / ennyire itt.”) egyértelműen tetten érhető. S mindez máris tág teret ad az interpretációnak. Egyrészt ugyanis Vörös élethelyzetére vonatkozó referenciális olvasatból indulhatunk ki, mely – s ez megint nem új fejlemény ebben a lírában – az életrajzi utalások, legtöbbször az életkor révén teremt kapcsolatot a versbeszélő és a biografikus szerző között. De ahogy egyik pillanatban megteremtődik a refencialitás, a másikon úgy bomlik le a fiktív és valós én azonosíthatósága a hagyomány szolamait átíró, de a tradíció hangját mégsem teljesen elnémító átiratok, valamint az ironikus és önironikus nyelvjátékok révén. Másik kiindulópontja lehet az értelmezésnek a heideggeri „halálhoz viszonyuló létezés”, mely azonban az előbb említett nyelvjátékok, a szövegek értelmetlenségbe futó pseudoargumentációinak „komolytalansága” miatt mégsem tragikus élethelyzetként artikulálódik a versekben. Így kerül egymás mellé Heidegger és Švejk. Gyors és váratlan akkordváltások ezek a jól ismert dallamok eufóniájából a metafizikai hagyomány destrukciójának kakofóniájába.

De biztos-e az, hogy Vörös István a metafizika és a vallási hagyomány szokészetét használó költészete egyértelműen ennek a hagyománynak az újramondhatósága ellen működik? Vörös Isten-verseinek (s ebben a kötetben is több ilyen olvasható) blaszfémikus kifejezései biztos, hogy a transzcendenciatapasztalat jelenkori érvénytelenségéről adnak hírt? Nem lehet, hogy az igazi lét- és transzcendenciafelejtés akkor következik majd be, amikor ezek a szavak: *Isten, angyal, ördög, lét, nemlét, semmi* végképp jelentésüket veszítik, s ily módon válnak használhatatlanná? Ezekre a kérdésekre, bármennyire is a kötet olvasásának tapasztalatából fakadnak, szintén nehéz egyértelmű választ adni. Nyilvánvaló ugyanis, hogy Vörös Isten-versei – noha angyalai és ördögei is otthonos figurái költői világának – igen erősen a szakrális fogalmak kanonizált használata ellenében működnek, s bár tagadhatatlanul van ezekben a versekben valami barokkos

mozgalmasság, mégsem merném azt állítani, miként Báthori Csaba teszi, hogy „Vörös István katolikus képzetanyaggal mélyen átítatott ihlete” állna az egyes darabok mögött. Teljes bizonyossággal viszont ezt elvetni sem lehet. A katolikus ihletettséggű lírának is van ugyanis egy olyan vonulata Pilinszkytól Borbély Szilárdig, mely tudatosan vállalja az eretnekséget. „Mert aki nem hisz, csak az nem eretnek.” – mondta egy alkalommal Pilinszky, s Borbély *Halotti pompája* is tudatosan képezi meg azt a distanciát, mely a mű teologikumát a katolikus dogmatikától elválasztja. Ilyen értelemben a *Kant utca vége* is nyitott a teopoétikai újraolvasás számára.

A művekben megfogalmazódó teológiai mondanivaló iránt fogékony olvasatnak azonban komoly kihívást jelent az olyan költői nyelv, melyben végső soron (ismét Bazsányi fülszövegének egyik szójátékát idézem) mindegy, hogy levés vagy leves. Éppen ahogy a hangokat sikerül lefogni a hangszeren. Egyetlen példát idézve a címében is szellemes *Angyalkoktéliből*: „Ahol hazugság van a rendben, / ott hazudik, aki igazat mond. / Nem történés, ami van, / nem visz a semmiig a megsemmisülés, / a túlvilág valóra vált hazugság, / az ördög nem tűzből gyúrt lélek, hanem agyaggolyó. / Az angyal nem viharból gyúrt lélek, / hanem csokigolyó. / Az Isten nem angyalokból és egy ördögből kevert koktél, / hanem ágyú, melyből agyag- és csokilövedék repül ki.” A versnyelv kinyilatkoztató hangneme akár a vallásos beszédmóddal is összefüggésbe hozható lenne, a tagadások álgumentációkat sorjázó áradata azonban eleve ironikus játékká fordítja át a látszólag komoly költői megnyilatkoztatást. Az pedig már első olvasásra is világos, hogy az angyalra, az ördögre és Istenre vonatkozó kvázi definíciók a vallásos hagyománnyal vagy azok művészi ábrázolásával nem hozhatók összefüggésbe. (Vagy talán csak nem az Isten mint ágyú és a neoplatonista emanáció-tan? Inkább hagyjuk!) Viszont éppen ebben rejlik a Vörös-líra felszabadító ereje.

Ha a versek jelentésszintjén keresnénk a választ arra, hogy ez a líra, melynek szerves része az olvasó meghökkenté-

se, minél váratlanabb, hangalaki vagy szemantikai asszociációk révén megalkotódó képek és szókombinációk használata, mennyiben lehet alapja, háttere vagy motiválója nemcsak valamilyen teopoétikai olvasatnak, de bármilyen koherens értelemegésztet kutató interpretációnak is, valószínűleg kudarcot vallanánk. Vörös István lírája újra és újra a hagyományos nyelvi működésmódok és szemantikák érvénytelenségével szembesíti olvasóját, de ha valamiben, ebben a költői gesztusban nemcsak rendszert, hanem rendszerességet is felfedezhetünk. A szavak jelentéséből fakadó mondanivaló helyett tehát ennek a költői gesztusnak a megértésére kell kísérletet tenni, annak az ironikus világviszonynak és önironikus énszemléletnek az érzékelésére, mely versek sorában nyilvánul meg újra és újra. Nem könnyű olvasói feladat mindez, hisz a Vörös-líra a biztos megértés lehetőségét legtöbbször a minimálisra csökkenti, s legyen szó versátiratokról, Isten-versekről vagy (ál)metafizikai költeményekről, a vers centrumát mindig a szövegen kívülre, az irodalmi hagyományhoz való szövegekőzi térbe vagy az én és a világ végletesen destabilizált viszonylatába helyezi.

Vörös István költészete tehát játék. Játék az irodalmi és gondolkodástörténeti hagyománnyal, a költői és a filozófiai nyelvvel. És nem utolsó sorban játék az olvasóval, aki talán akkor jár el a leghelyesebben, ha hagyja magát a költő által (meg)vezetni. S hogy végül a kötet olvasása során a Kant utca vagy a zsákutca végére jutunk-e? Döntse el ki-ki saját maga!

(Új Forrás, 2012)

Háború és háború – avagy tájkép csata után

(DANYI ZOLTÁN: *Több fehér*)

„Hús év 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 netnaplójában. Alighanem ez lehet az ő s általában a mai vajdasági (származású) író küldetésének, azaz életének topográfiája és geometriája. Persze ezzel együtt is kérdés, hogy a mozgási lehetőségeknek ebben a szinte határtalan, de mégis határokkal szabdaltnak, 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 újrakonfiguráló 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) há-

borúja 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(z el)mult újragondolásának és -mondásának mikéntjében keresendő az a regionális sajátosság, mely ennek az irodalomnak – így vagy úgy – le- és behatárolható specifikumát 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 szövegből álló *Monológok egy színésznőnek*) válogat. De nemcsak válogatásról van szó, hanem újrendezésről 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 újrendezés révén új kompozíciót hozzon létre. A kötet versei azonban látszólag mégsem 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 cím nélküli s törlésjellel 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 újrendezés, 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* haikuvariációira 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 a kortárs irodalomból leginkább Jász Attila költészetével rokonítható, míg a művek 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 – miként 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 önkorrekció (esetként az elbizonytalanodás) nyelvi játékanak kötetkompozíciót strukturáló és dekonstruáló szerepére. Ebben az összefüggésben lesz (a tagolás mellett) lényeges funkciója a versek sorába ékelt s törléssel érvénytelenített töredékeknek is. Ezáltal ugyanis Danyi vizuálisan is megjeleníti a visszavo-

nás 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 törlésjel 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 háború tehát a lerombolás, a szétesés metaforájaként értelmezhető. A kilencvenes évek balkáni háborúi, a konkrét történelmi esemény sor a *Háborús versek*ben 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 világról, hogy az átélők, az elszenvedők egyszermind 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 hangját halljuk, 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 fügefagyalt” (*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 / mézárulás 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 történések alakító transzcendencia, az eseményeknek értelmet adó metafizikai rend léteire 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 havazás-motívuma sem érthető meg Ottlik prózája vagy Pilinszky lírája felől, mivel a (kötet- és cikluscímeket 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. rózsakert*é 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 szövegcsoporthoz *Kék kannában* című verse talán oly módon, hogy a gyermekkorra való emlékezéssel a háború előtti világ jelenik 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. Egyet-

len példát emelek ki csupán: *A cs. és kir. 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* válogatott és újrarendezett (s néhány estben újraírt) verseinek. Ezt a kollektív, a közép-európai térség XX. 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 kir. 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-metafora időivé válik, sajátos kronotoposzként működik.»

A kötet esetenként kifejezetten önreflexív, Danyi korábbi költészetét is újraíró időszemléletét tekintve azonban ehhez hozzá kell tenni azt, hogy ami elmúlt sohasem ugyanúgy 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 – Gadamert idézve – nyelv lehetne. Úgy érzem, ebben a kötetben nem jutunk el ilyen megnyugtató lezáráshoz, nem nyerjük vissza 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 elszenvetőivel.

(Műhely, 2013)

Világok és virágok nyelvén

(URI ASAF: *A jeruzsálemi erdő*)

Uri Asaf izraeli születésű magyar képzőművész, aki bő egy évtizede már, hogy versekkel, szépprózával és esszéekkel is időről időre a nagyközönség elé lép. Ami elsőként feltűnik az olvasó számára, legyen szó bármelyik műfajról, a név idegensége. Több tehát, mint egyszerű önértelmező gesztus, hogy a szerző a könyv fülszövegében megmagyarázza saját nevét: „*Uri* a bibliai *Becalel*nek volt az apja, aki a Gyülekezet Sátorának kegytárgyait készítette, köztük a hétágú lámpást, melyre büszke vagyok. Az egykori *Asaf* (ejtsd: *Ászáf*) pedig Dávid király zsoltárosa volt.” A néveredet tehát ez esetben a művészi tehetség biblikus eredőjének a feltárását jelenti, de egyben lényeges, a kötet verseinek olvasását is meghatározó nyelvszemléletre is utal: az egyes szavak, mint jelek mindig többre, másra utalnak, mint elsőleg, a hétköznapi nyelvhasználatban előforduló jelölők. S ez a más, ez a több szinte mindig a bibliai hagyomány irányában nyílik meg. Uri Asaf lírája végső soron tehát abból a Northrop Frye által metaforikusnak nevezett nyelvből táplálkozik, melyen a Biblia jelentős részét is írták, s melyben a szavak és a dolgok még sajátos egységet alkottak: „Amikor a kimondott szó felett elsötétül az ég, / az erdő-mező hamuba borul.” (*Mikor a kígyó*) A bibliai nevek, intertextusok és idézetek Uri Asaf kötetében leginkább a zsidó kultúrkört elevenítik meg, de a versek utalásai révén az egész hellenizált, görög-római világ megidéződik, s azon túl egészen a kortárs irodalomig, Sebaldig, Székely Magdáig és Donald Hallig jutunk. Ily módon tehát kultúr- földrajzi értelemben is bejárjuk azt a területet, amelyből a mai Európa született.

A versek világa azonban hermetikusan zárt, Uri Asaf költői nyelve leginkább az avantgárd jelhasználatot idézi. A szavak kombinációiból igen kevésbé alkotható újra valamilyen

homogén jelentésegész; ami az olvasó számára első befogadói tapasztalatként regisztrálható: a megértés nehézsége. Éppen ezért a kötetet olvasva számomra a legizgalmasabbnak azok a versek tűntek, melyek az olvasó számára is azonosítható hétköznapi jelenet leírásával indulnak, mint például az *Alex a pék* című vers:

Hajnal óta a kemence előtt áll.
Meglát és rókaszemével hunyorít,
csupasz lábujjai között sarat pumpál.
A huszonötös burában wolframszál,
az ablakból kenyérillat száll.

Ezt követően azonban a pék alakja és környező világa érdekes metamorfózison megy át:

Alex a pék beragyogja a tavat.
Eddig nem szívletem az árnyékát,
de közünk van egymáshoz.
Lisztes sapkáján magenta bogarak.

Mégsem vagyunk tehát egészen magunkra hagyva az Uri Asaf-versek sajátos költői világában, már első olvasásra is nyilvánvaló: a kötet az értelemkeresésnek egy másik, de mindenképpen másfajta útját ajánlja fel számunkra. Az ismétlődő motívumok értelmezése kínálkozik olyan járható ösvénynek, melyen elindulhatunk. A növénynevekből például külön katalógust lehetne készíteni, s poétikai szerepük is igen sokrétű Uri Asaf költészetében. Egyrészt botanikailag is azonosítják azt a térséget, a Közel-Keletet, amire a kötet címe is utal. Másrészt néhány esetben a versnyelv fentebb már érintett, a hétköznapi nyelvhasználatától eltérő, leginkább talán mágikusnak nevezhető működésére utalnak: „A kakukkfűtől gyakran van lelkifurdalásom. / A kenyeret sózom és megeszem, / hátrafelé repülök / és nyelvet öltök. / Mögöttem rohan a boldogság.” (*Lelkifurdalás*) Máskor a növények latin

neve ad lehetőséget ironikus nyelvjátéokra: „Kedvencem a *parkinsonia*, / a narancs színű pillangóival. / Éjjel alszom, de mióta öreg lettem, / kérdésekre senki sem válaszol.” – olvashatjuk a *Parkinsonia* című vers első versszakát, s a cím lábjegyzetéből kiderül: „*Parkinsonia aculeata* – meleg vidéken honos fajajta”. A növénynev azonban ez esetben is elszakad eredeti, botanikai jelentésétől, és sokkal inkább az öregkori betegségre történő (ön)ironikus rájátszásként lesz olvasható. S éppen ez az Uri Asaf-kötet egyik kulcsmotívuma: az öregség és a halál, a versek újra és újra ezt a témát járják körbe:

Az alvás meghalás.
Aludj sokat, ne félj!
Az alvás megközelíti a halált, de nem érinti,
hisz a halál felől az élet is csak megközelítés.
Ki visz el az eljövendő világba?
A halál vagy a szombat?
Megszoktam, hogy a fák zöldje hamis,
hogy a *bougainvillea* fekete is lehet,
és a kétlábon járó kígyó tojásban szunnyad.
Maradok ott, ahová hoztál.

A fentebb már idézett fülszöveg tartalmaz még egy fontos szerzői utasítást: „A jeruzsálemi erdő verseiben javarészt egy bizonyos kísérő beszél hozzám, aki inkognitóban marad. Valóságos találkozásról szó sem lehet, de jó esetben a hátát láthatom.” Az edzett líraolvasó egyből rájön: ez amolyan költői játék, de tudja azt is, hogy érdemes ebbe a játékba belemenni. S bármennyire is inkognitóban marad a kötet verseinek beszélője, mégsem egészen indokolatlan feltenni a kérdést: ki is ez a valaki, aki ezekben a versekben hozzánk szól? *A jeruzsálemi erdő* nyitó, akár kötetmottóként is olvasható verse szintén az önazonosság kérdését állítja a középpontba: „[Az öreg Hillel] azt szokta mondani, / *Ha nem vagyok magamnak, ki van nekem?* / *Ha magamnak vagyok, mi vagyok?* / *Mikor, ha nem most?*” (*Három kérdés?*) A második, *Curriculum vitae*

című versben gyanú ébredhet bennünk, hogy ha a kísérő nem is azonos a szerzővel, hisz háttal áll neki, mégis nagyon „közel” van hozzá. A vers első sorát akár Uri Asaf születési dátumára történő konkrét életrajzi utalásként is olvashatjuk: „Két sivatagi ütközet között születtem.” S a jegyzet: „*El Alamein, Észak Afrika, 1942 nyarán*”. Megrendítő darabja a kötetnek a nagyanya koncentrációs táborból fiának küldött levele. A szöveg hatása a dokumentum vélhető, feltételezhető, elképzelhető hitelességéből és a történelmi tudásunk adta végkifejlet megsejtéséből fakad: „*Szeretnélek még látni, / erre a címre írjál*” – olvashatjuk a kurzívval szedett versszöveg zárlatát. Mindezekkel együtt is a versbeszélőnek sem a biografikus szerzővel való azonosítása, sem az alakmásként való meghatározása nem lehet egyedüli célravezető befogadói stratégia. Ez a meghatározatlan és meghatározhatatlan figura ugyanis, aki ezekben a versekben mint „kísérő” megszólal egyszerre lehet több ezer éves és mai, katona és áldozat, zsoldáros és hitetlen, zsidó és római polgár. Beszéde által egyszerre és egyként nyílik meg a bibliai múlt mítoszokba vezető régisége, a XX. századi történelmi katasztrófa és a Közel-Kelet mai világa.

A legfontosabb talán mégis maga a viszony, ami a beszélő és a megszólított között kialakul, s amennyire kérdéses, hogy ki is a beszélő, éppen annyira talány, hogy ki a megszólított. Talán maga az Uri Asaf nevű költő? De akkor ki is írta ezeket a verseket? – sorolhatnám álnaiv kérdéseimet. De nyilvánvaló, hogy valójában arról van szó: próbáljunk meg dialógust kezdeni és folytatni ezzel a furcsa beszédű, számunkra sok esetben idegen, máskor pedig annyira ismerős világok nyelvét beszélő valakivel.

Uri Asaf költészete leginkább különösségével, a versbeszéd soha teljesen át nem sajátítható idegenségével hat, folyamatosan a megértés nehézségeivel s ezáltal annak szükségességével szembesít. Éppen ezért semmihez sem hasonlítható módon közvetít a magyar olvasó számára olyan nyelvet és kulturális tapasztalatokat, melyekben sem a mindennapok,

sem a mai magyar irodalom nem részesítheti. Talán Schein Gábor költészetének és prózájának egy része hasonlítható hozzá, Schein esetében azonban a zsidó vagy általában a közel-keleti kulturális hagyomány újramondása elsősorban intellektuális kihívást jelent, Uri Asaf lírája viszont, ha szabad ilyen egyszerűen fogalmazni: sokkal közvetlenebbül, s ezért természetesebben beszél el a zsidó identitás problematikáját.

(Új Forrás, 2013)

Mű- és létformák mámora

(BÁTHORI CSABA: *Elemi szonettek*)

„Modernnek kell lenni mindenestül!” – hangzott Rimbaud felszólítása úgy százötven évvel ezelőtt, s az ekképpen értett modernség egyben a hagyomány tagadását, a múlt változatlanságával szemben a jelen pillanatnyiségének vállalását, a konvenció helyett a szabályok elutasítását is jelentette. Persze csak nagy vonalakban, mert – a dadaizmust leszámítva – még az avantgárd modernség képviselői sem szakítottak radikálisan mindazzal, ami a korábbi korszakok művészetét jellemezte. Ahogy Frank Kermode megfogalmazta a vonatkozó hermeneutikai alaptételt: „a művészet formái – a nyelve – természetük szerint konvenciók folyamatos kiterjesztései vagy módosulásai, amelyekbe a készítő és az olvasó is belép, és ez még nagyon eredeti művészekre is igaz, amennyiben egyáltalán közölnek valamit. Ebből az következik, hogy az újdonság a művészetekben vagy kommunikáció, vagy pusztá zöreje. Ha zöreje csupán, nincs mit mondani róla. Ha kommunikáció, akkor mindenképpen valami magánál régebbihez kapcsolódik.” (*Modern apokalipszis*) A tradíció áthangolása, az önmeghatározás szempontjából lényeges saját hagyománytörténet autonóm kijelölése talán fontosabb mozzanat az irodalmi modernség több mint másfél évszázados történetében, mint a múlt végleges eltörlésének mindig kétes ambíciója, mely legtöbbször nem is a hagyomány, hanem a hagyomány őrzőinek intézményi-hatalmi státusza ellen irányult. Az irodalmi modernség egyik specifikuma tehát nem annyira a hagyománytagadásban, mint inkább a hagyományhoz való viszony alakításának széles spektrumában ragadható meg, s abban a sokféleségben, amely legalább részben ebből a különbözőképpen meghatározott viszonyból fakad.

Igaz ez a posztmodern irodalomra is, s nem elsősorban az „anything goes” elve miatt, hanem sokkal inkább az iro-

dalomtörténeti hagyomány intertextuális újraírására alapozott nyelvjátékoknak köszönhetően, melyek szintén nem a tradíció normatív erejének változatlan megőrzését kívánták szolgálni s legtöbb esetben nem is a hatástörténeti iszony kifejeződései, mint inkább a nyelvjátékok dekonstruktív potenciálját kihasználva a nyelv működésének mélyrétegeibe kívántak bepillantást engedni. S ha vannak is aktuálisan uralkodó tendenciák egy-egy korszakon belül, ezek regnálása sohasem kizárólagos és mindig időleges. A közelmúlt magyar költészetében például bizonyos ilyen volt a kötött formákat elvető szabadvers s az élőbeszédhez közeli retorizálatlan költői megszólalásmód, melyek ugyan továbbra is érvényes költői dikciók poétikai jegyei, de emellett mintha egyre inkább ismét teret nyerne kortárs líráinkban a zárt forma és a ritmizált versbeszéd. Igen határozottan és – tegyük mindjárt hozzá – magas színvonalon példázza ezt Báthori Csaba 2013-ban megjelent *Elemi szonettek* című kötete, mely a kötetcímben jelölt versformában írt versekből csaknem kétszáz darabot tartalmaz.

A korábbi évek recepciója már kijelölte azokat a fő forrásokat, melyekből a Báthori-líra táplálkozik: az öregedéssel, az elmúló létezéssel számot vető kései Kosztolányit, a semmivel szembesülő lét tapasztalatát megrázóan regisztráló József Attilát s Rilket, aki a szonett-forma és az Orpheusz-motívum miatt a legújabb Báthori kötetében is hangsúlyosan jelen van. A versek finom utalásaiban kifejeződő nyelvi memória révén azonban a magyar és az egyetemes líratörténet széles spektruma idéződik meg az *Elemi szonettek*ben a középkori költészettől a modern líráig. „Klasszikus (nyugatos és új holdas) alaktan uralja Báthori Csaba líráját; de utánérző könnyelműségről még a talán kevésbé sikerült versek sem árulkodnak. Nem, mert a megöröklött forma nyelvi harmóniát a költő sűrű soráthajlásokkal, szapora közbevetésekkel, rafinált rímekkel s meg-megdöccentett ritmussal, egyedi formai megoldásokkal és a szókincs sokfelé tekintő leleményével bonyolítja tovább, súlyosbítja el, teszi méltóvá a terhekhez, amelyekről

szólni kíván.” – írja a *Jel a semmiről* kapcsán Halmai Tamás, s Báthori Csaba legújabb kötetének külső poétikai jegyeire is igaz mindez.

Metapoétikus önreflexióik révén maguk a versek is sok mindent elárulnak saját költői funkciójukról. Ebben az értelemben is kiemelt szerepe van a nyitó *Kérés ehhez a szonett-hez* című darabnak. Már a cím paradox s egyben ironikus gesztus: a lírai én a megszemélyesített költeményt szólítja, mely éppen ez által a megszólítás által jön létre, a költői megnyilatkozás így lényegében önmagába tér, önmagába záródik vissza. Az ily módon kirajzolódó körköröség más értelemben is a kötet meghatározó alakzata lesz. Ez a nyelvi önteremtődés olyan világot hoz létre, melyben előre kirajzolódnak azok az ellentétek (fent–lent, éjszaka–nappal, fény–sötétség), melyek a kötet verseinek fiktív világát strukturálják, s melyek a későbbiekben újabbakkal egészülnek ki, mindenekelőtt is a Báthori-költészet metafizikus perspektíváját meghatározó jó–rossz, lét–semmi, öröklét–nemlét ellentétpárokkal. Kettőségek határozzák meg tehát a szonettek világának teremtődését, s ez jellemző a versbeszélő lelki-érzelmi hangoltságára is. Ismét a nyitó szonettet idézve: „kettőnek adj világot egy gyufáról: / annak, aki bízik, s annak, aki leszámolt már // minden bizalommal”. Remény és rezignáció, vágyakozás és kiábrándulás ellentétes érzelmei határozzák meg a versek hangulatát, a versbeszéd hangnemét, s ehhez a lelki hangoltsághoz szorosan kötődve felemelkedés és bukás kettősége hívja elő az antik mitológiát, mindenekelőtt Ikarosz és Orpheusz történetét. Jellemző azonban, hogy mindkét mitikus hőst a bukás után ábrázolják a versek, a Nap által megolvastott szárnyait vesztő, testét összezúzó Ikaroszt, s az Alvilágot dalával elvarázsoló, de szerelmét mégis megmeneteni képtelen Orpheuszt. Azonban a tragikus életmozgások önmagukon túlmutató konklúziókat hordoznak az ember számára: „Az égbe, föl / is lehet zuhanni, s a földi forró / magba leszállni, az is a bolyongó // grammok hivatása. Röpülve kell / a földet kipuhatolni, amíg nem / üríti szálló nap-

jainkat isten.” (*Szálló napjaink*) Ikarosz és Orpheusz, a versekben felbukkanó többi mitológiai alakkal (Narkisszosz, Antigoné) és Shakespeare-hősökkel (Hamlet, Lear) együtt a „bolyongó grammok”, az ember szimbólumai, melyek a létezés komplexitását és paradoxitását példázzák. Az emberi létezés Báthori-lírájában magától értetődően versben-lét, s ezáltal költőien lakozás is, melynek (miként a végtelen iránti vágyakozásé Ikarosz) kulcsszereplője Orpheusz:

Szelemért s dalért az alvilágba
kell lépni, ahol nem jelöl ki ösvényt
semmi más, csak vesztes lábak futása
és csak a vereség alapíthat új fényt.

Muzsikáján kívül senki a költő.

(*Paradoxonok*)

Ha az *Elemi szonetteknek* az emberi létre vonatkozó összetett szemléletmódját szeretnénk megvilágítani, s nem kívánunk messze kerülni a kötet antik példaanyagától, akkor Szophoklész tragédiájának, az *Antigoné* nevezetes kardalának kétféle interpretációjára hivatkozhatunk. Egyrészt Heideggeré, aki a *Bevezetés a metafizikába* című írásában a kardal emberre vonatkozó megállapítását „hátborzongatóbban otthon-talan”-ként fordítja. A Báthori-kötet hangulatát meghatározó *melankólia* lehetséges forrása éppen ez a létszemlélet lehet, a kötet egésze – miként azt már a nyitó szonett előre jelzi – mégsem ilyen pesszimista az emberrel kapcsolatban: „Mind-en kérdésben külön vér kering és / még az istenhez is csak az ember ér föl.” (*Léghajófenéken*) Ez az idézet viszont már sokkal inkább a magyar irodalomban kanonizált, Trencsényi-Waldapfel-féle fordítást idézi, mely szerint az „embernél nincs semmi csodálatosabb”. Ezt a jól ismert idézetet azért is fontosnak tartom kiemelni, mert a kötet egyik kulcsmotívuma a „csoda”, melynek jelentésköre azonban tágabb, mint az

Antigoné-citátumé, általában a létezőre s a létezőben megmutatózó létre vonatkozik. Ennek legszebb példája a *Min-den titok* című vers.

Ebben a költői létértelmezésben azonban nemcsak arról van szó, hogy (az idézett *Paradoxonok* utolsó sora kapcsán Babitsot hivatkozva) „a dal szüli énekesét”, hanem arról is, hogy a műalkotás őrzi meg alkotóját az örökkévalóság számára: „Dalban, kalandban / élte túl Orfeusz, Odüsszeusz a véget, – / s álmodnak akkor is, ha már nem élnek.” (*Orpheusz, Odüsszeusz*) Ez persze önmagában igen közhelyes megállapítás lenne, ha az egyéni létezésen túlnyúló öröklét nem lenne egyik kulcsmotívuma a Báthori-sonettek létszemléletének. Nem az antik irodalom óta oly sokszor megénekelte költői öntudat diktálja ugyanis ezeket a sorokat, hanem az emberi létezés határait s az azon túlit kutató kíváncsiság és vágy keres válaszokat kérdéseire, s találja meg egyrészt a művészet egyénfölttiségeiben s a klasszikus műalkotás gondolkodásformáló erejében („Shakespeare elmúlt, de Hamlet mégse tűnt el, / s tébolya nélkül volnánk csak bolondok.” – *Hamlet*), másrészt a – szintén antik görög és indiai eredetű – lélekvándorlás mítoszában.

Ehhez a költői létszemlélethez kínál adekvát műformát a szonett, pontosabban a szonettek sora, mely – mint „hang-égítést, mértani mámor” – meghatározott keretet ad a költői önkifejezés számára. A hagyományos 4-4-3-3-as strófaszervezetre bontott tizennégy sor rendje megkerülhetetlen, miként a halál, viszont a zárt formán belül a rím- és ritmusvariációk varázslatos sokszínűsége mutatható be. Egy-egy szonett, miként az élet is, a tizennegyedik sor végén szükségszerűen lezárul, viszont a következő lapon egy új mű, egy új élet kezdődik. Így versről versre haladva a létezés és a létező létének egymásra vonatkozása írja át élet és halál kölcsönviszonyát: „Elég ennyi: hosszú álom kerület / és örökre elmeríthet, ha senki / nem találja bennünk a végtelent. / Pedig éppen az a hosszú örök élet // mely idővel a halált megelőzi.” (*Melankólia XX.*) S ez folytatódik, ha nem is az örök-

kévalóságig, de a kötet záróverséig, az *Új év, új időig*, melynek kötetbeli helye és címadása éppen ebben az összefüggésben lesz különösen is jelentéses. A szonett mint műforma így végül végső soron létformává Báthori Csaba kötetében.

Ki kell azonban emelni, hogy az öröklét kérdése sohasem a hagyományos értelemben vett hit tárgyaként ábrázolódik az *Elemi szonettek*ben, csakúgy, mint a mindig kisbetűvel írt isten sem („Nincsen isten, / csak kegyetlenül megkerült hideg hit.” – *Hideg*), aki/ami mindig a nemlét módusában jelenik és jelenítődik meg. Viszont az interpretáció nemcsak ezért irányul az alapvető metafizikai problematika felé, a nyitó szonett retorikailag is a művek autoreferenciáját helyezi előtérbe, s mindaz, ami vélhetően műalkotás előtti, külső referencialitással bírhat, ebbe az irányba tolódik el. Mindenekelőtt az öregedés biológiai-lelki folyamatára, s az anya halálára gondolhatunk, mely utóbbi azonban legtöbb esetben az istenhez való viszony összefüggésében fogalmazódik meg:

Az egyik anyám volt,
az egyik őspont. Mert ő egymagában
szentlelkem volt, hazácska ó hazátlan...

Nem fogom fel nélküle, ami elmúlt, –
csak szemem tudja, hogy teste is volt
s csak nélküle biztos, hogy istenem holt.

(*Melankólia XVIII.*)

Nem elég azonban az *Elemi szonettek* világ- és létszemléletét vizsgálni, hangsúlyozni kell a kötet retorikai kidolgozottságát is, mely az *Elemi szonettek*et a kortárs irodalom figyelemre méltó darabjává teszi. A szonettek rímelésének és ritmikájának verstani jelentőségen túlmutató sokszínűségét már említettem, a műforma hagyományából fakadó variabilitást Báthori bravúrosan használja ki. A versek beszédmódja jellemzően aposztrofikus, viszont annak eldöntése, hogy

egy-egy darabban ki a megszólított, vagy esetleg önmegszólításról van-e szó, a legtöbb esetben nem lehetséges. Ehhez kapcsolódik a Báthori korábbi kötetében is megfigyelhető szentenciózusság. A versek közvetlen tanító jellegét bizonyos fokig korlátozzák a bölcséleti lírára egyébként jellemző paradoxonok s általában a szavak azonos alakúságára épülő nyelvjátékok, valamint az irónia, mely mint közlésmód nemcsak a jelentések szintjén ragadható meg, hanem az archaikusnak, de legalábbis stílusimitációnak ható érzelmet jelölő indulatszavak (jaj, ó) használatában is, mely azonban nemcsak a kortárs líra kontextusában, hanem a kötet alapvetően rezignált, elégikus hangnemének összefüggésében is eleve ironikus hatást kelt.

Miért van egyáltalán költészet, nem pedig inkább a semmi? – tehetnénk fel Heidegger nyomán Báthori Csaba kötetét olvasva a kérdést. S talán ez esetben sem a konkrét válasz a fontos, hanem annak a felvillantása, amire a kérdés irányul. Mert ahol ilyesmi történik, ott van a költészet.

(Műhely, 2014)

Nyelvet öltő hagyományok

(VÖRÖS ISTVÁN: *Százötven zsoltár*)

Az egymást követő irodalmi nemzedékek viszonyának, vagy általában a hagyományhoz való kapcsolódás mikéntjének leírására igen kedvelt teoretikus alapot ad Harold Bloom „hatásizony”-elmélete. Aligha kétséges, hogy a modern magyar irodalom történetéből is hozhatnánk számtalan példát ennek alátámasztására a mestereit versben és kritikában ödipális indulattal megsemmisítő József Attilától a „szelíd” Radnóti Babits elleni dühös kirohanásáig, aki szerint „szitává kéne lőni ezt a rohadt diktátort, ezt az idegbeteg átkot a magyar irodalom testén”. Az esztétikai modernség történetében az újdonság, az alkotói originalitás művészi alapkövetelményé emelésével éleződött ki ily módon az elődökhöz való viszony, a posztmodern ezzel szemben alapvetően másféle kötődés kialakítását teszi lehetővé az öröklött szöveghagyománnyal. Intertextuális játékaikat persze így is értelmezhetjük a „félreolvasás” tipikus eseteiként, meggyőződés azonban, hogy emögött legtöbbször inkább a „játék” eredeti értelmében vett önfeledtsége, mint a hatásszorongás legyőzősének mélylélektani motivációja rejlik. Anélkül, hogy további pszichoesztétikai spekulációkba bocsátkoznánk, úgy vélem, a kortárs magyar irodalom alkotói közül Vörös István lírájára is ez jellemző. Persze azt sem állíthatjuk, hogy Vörös költészetét, versátiratait amolyan önfeledt, játékos tétnélküliség jellemezné. Egyetlen példát kiemelve: a *Gregorián az erdőn* kötet első ciklusának nyitó verse a *Simone Weil unokája* című darab volt, mely már címéből is sejthetően Ady egykor szocialista kurzusversként is szavalt költeményének átírata. Az intertextuális játéknak itt komoly költészettörténeti tanulságai vannak, az Ady-vers politikai és társadalmi vonatkozásaink ironikus kiforgatása ugyanis azt sugallja: az a költői szerepfelfogás, melyet Ady a *Dózsa György unokája* című versben

megfogalmazott, az ezredforduló után érvényét veszítette. Az sem véletlen természetesen, hogy a parasztvezér helyébe a tragikus sorsú XX. századi francia filozófusnő, az én lebontásának programját valló Simone Weil kerül. Ezzel a gesztussal Vörös nemcsak a költészet explicit politikai funkcióját kérdőjelezi meg, de az Ady-líra sajátos szubjektivitását is. A kortárs költő fiktív genealógiája magyar költészettörténeti kontextusban pedig azt is jelzi, hogy a vers beszélője nemcsak Simone Weil unokája, de – kimondatlanul is – a nálunk Simone Weilt talán elsőként ismertető, saját esszéiben és verseiben továbbgondoló Pilinszky János *fia*.

Maradva az alkotáslélek- és -módszertani kérdéséknél: egy 2012-ben az Új Forrásban közölt interjúban beszélt Vörös István a „bármikor írásra készenlét” tanult technikájáról, mely megmagyarázza az életmű figyelemre méltó termékenységét, s az alkotó számára lehetőséget teremt nagyobb verskompozíció megalkotására, mint amilyen a *Heidegger, a postahivatalnok*, valamint *A Vörös István gép vándoréveiben* található *Saját tao* volt. Ugyanitt a számára kedvelt versnyelvvvel kapcsolatban kifejti: „Szeretem, ha egy szépen kibontott gondolati ötlet adja a versben megvalósuló képek és indulatmenetek hátterét és magját. Erre a szikár gondolatiságra azért is szükség van, mert éppen ez teszi lehetővé, hogy a metafizikai tartományokat elérje a vers.” A 2015-ben a Jelenkor Kiadónál megjelent *Százötven zsoltár* című kötetének ötletalapja az ószövetségi zsoltárok átírása, mely ily módon a *Saját tao*-hoz hasonlóan olyan nagykompozíciót hoz létre, mely „nyersanyagánál” fogva is eleve a metafizikai tartományokat célozza. Nem egy klasszikus irodalmi mű parafrázisáról van ugyanis szó, hanem olyan szöveg át- és szétírásáról, mely egyben a zsidó-keresztény vallási hagyomány szakrális alapszövege is. Vörös István kötete ekképpen „kettős végtelen” vonzásában születik: több évezredes vallási és irodalmi tradíció feszültségében.

Vörös sok jellemzőjét megőrzi a hagyomány által Dávid királynak és társasainak tulajdonított bibliai szövegkorpusznak, így az ő zsoltáros könyve is százötven darabot számlál,

a versek számozása is a kanonizált szövegek metodikáját követi. Az egyes darabok intertextuálisan utalnak forrásszövegekre, nem esetlegesen követik egymást, megtartják az ószövetségi könyv szövegrendjét, s ezáltal is jelzik: a posztmodern zsoltáros is királyi elődje nyomában jár, de nem ölti magára az ószövetségi zsoltárköltő maszkját. Vörös zsoltárimitációi átveszik az eredetszövegek műfai és hangnemi sajátosságait, a szövegek rímtelen, félhosszú szabadversek, melyek nyelvi dinamikája főként a gondolatritmusra és gondolati-, szintaktikai ismétlésekre, párhuzamokra épül, az istendicséret vagy a könyörgés logikai egyértelműsége viszont esetenként az (ön) ellentmondás paradoxonába fordul: „Ne ítélj meg a népeket, / bírálj meg engem, Uram! / Ítéld meg a népeket, de / ne bírálj meg engem, Uram!” (*VII. zsoltár*) Találunk hálaadó, könyörgő, dicsőítő és átokzsoltárokat, mint ahogy megőrződik a bölcséleti irodalom tradíciója is. Vörös azonban egyértelműen jelzi a követési távolságot, ironikusan írja felül a zsoltárok rögzített szereplehetőségeit, az ószövetségi énekek emelkedett hangnemt jellemzően a hétköznapi beszéd regiszteréhez közelíti. Radikális nézőpontváltásokat, beszélő és címezett kettősének átértelmezését eredményezik például az „állatos” zsoltárok, a *LVI. zsoltár* (*A lazac zsoltára*), a „cápa dicséret éneke” (*CXLV. zsoltár*) és a *Kutyák dala* (*CXLVI. zsoltár*).

Az időbeli differenciát jelzik, hogy Vörös szövegeibe beíródnak több ezer év vallási, filozófiai és irodalmi tradíciójának töredékei. Több versben felbukkannak például Babits szövegei, két háborúellenes verse, a *Húsvét előtt* József Attila *Nagyon fáj* című költeményének allúziójával egybeírva („Ha kiszakad ajkunk, / akkor is, ha összeég / a telefondrótt akkor / is, mondja és zúgja / hirdesse és vakogja / mindenki, hogy: / Elég már!” – *XL. zsoltár*) és a *Fortissimo* („Együtt üldögélünk, / ő a fülét felém fordítja, / ebből látom, mert én is így vagyok vele, / hogy nem hall jól az egyik / oldalára. Van, ki már száz / évvel ezelőtt is a teljes süketéget gyanította.” – *CXVI. zsoltár*), de találunk Rilke-betoldást („Nem akarom / megváltoztatni az életem.” – *CXLIII. zsoltár*), Adyt (*CXLIX. zsoltár: és*

Ady-fraktál is), Esterházyt („Kutyanehez dolog úgy / igazat mondani, hogy tudjuk az igazságot” – *CXX. zsoltár*). Vörös hagyományválasztását tekintve nem lepődhetünk meg a Pilinszkynek ajánlott zsoltáron (*CXXIV. zsoltár*), képalkotási technikáját vizsgálva pedig a *Szürrealista zsoltáron (CXLIV.)*, s még sorolhatnám a kötetben előforduló irodalmi utalásokat. Az ószövetségi zsoltárok bölcséleti horizontját elsősorban Heidegger ontológiai (*C. zsoltár*) és Wittgenstein nyelvfilozófiai szentenciái írják felül, de a téma jellegéből fakadóan nem maradhat ki Nietzsche sem (*XCV. zsoltár*). A heideggeri metafizika alapkérdése („Miért van egyáltalán valami, és miért nincs inkább semmi?”) a *VIII. zsoltárban* a teremtés problematikájára vetítődik rá: „Miért lett a valami, / ha már volt a semmi?” Ha figyelembe vesszük, hogy a zsoltárok az Istenhez vagy az Istenről a néphez szóló énekek, akkor különös jelentőséget tulajdoníthatunk annak a wittgensteini *Tractatusból* származó, sokat idézett mondatra történő utalásnak, mely a valamiről való beszéd lehetetlenségét az Isten nevének kimondására vonatkozó tilalommal azonosítja: „Az Úrnak nevét szádra ne / vedd! = Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.” (*CXII. zsoltár*)

Vörös István zsoltárai megőrzik az eredetszövegeknek azokat a visszatérő tematikus paneljeit, melyek arra keresik a választ, hogy ki a (boldog) ember, s ki nekem az Isten. Az Istenről való költői beszéd hagyományát azonban Vörös a profanizáció irányába mozdítja ki („Az Úr az én autóm, az Úr az én / repülőjegyem, az Úr az én / ingyen letöltött számítógépes / programom.” – *IX. zsoltár*), s noha ezeket a sorokat akár a negatív teológiára támaszkodó Aquinói Szent Tamás fejtegetésével is együtt olvashatnánk, aki szerint, ha már elkerülhetetlen, hogy Istenről beszélve metaforikus kifejezéseket használjunk, akkor „alacsonyabb rendű testek” (például kő vagy oroszlán) segítségével közöljünk valamit Róla. Így az azonosító és az azonosított közötti ontológiai távolság kellően nagy lesz ahhoz, hogy a tévedésre hajló emberi tudat e kettőt ténylegesen is azonosítsa egymással. A Vörös-zsol-

tárokból kirajzolódó istenkép persze sokfélebb annál, hogy a teológiai norma kontrollját elbírná, ebből a szempontból sokkal inkább blaszfémia hajlik, még akkor is, ha időnként klasszikusan szép sorokban fejezi ki a versbeszélőnek az Istenhez való viszonyát, mint például a *XVIII. zsoltár* záró sorában: „Elrejtőztél előlem, pedig a tenyereden állok.”

A bibliai zsoltárok mögötti mitikus hátteret nemcsak a Jézus alakjára történő utalások írják felül, hanem az ősi, matriarchális társadalom termékenységekultuszaiig visszanyúló magánmítoszok is (például *LXXXII. zsoltár*). Talán az a legerőteljesebb destrukciója a zsidó-keresztény istenképnek, amikor – mintegy a kurrens gender szempontoknak „megfelelve” – a versbeszélő megduplázza a zsoltárokban megszólított Istent, az „Uram”-ként aposztrofált férfi, és a „Hölgyem”-ként megnevezett női istenségre. Az *LI. zsoltár*, melynek forrásszövege a Bethsabéval vétkező Dávid bűnbánó könyörgése, a férfi–nő viszonyt olyan szerelmi háromszöggé írja át, melynek egyik szereplője a lírai én, a másik kettő pedig Zeusz és Héra kettősét idéző férfi és női istenség. A *CVIII. zsoltárban* pedig a paleontológia tanai – ha úgy tetszik – a tudomány mítosza írja fölül az ember teremtését megelőző időszak bibliai vízióját.

A fentebbiekhez hasonlóan az ószövetségi zsoltárszövegek saját idejétől való távolságot jelzik a Vörös-versek történelmi utalásai is. Dávid zsoltárai is kirajzolják a konkrét és gyakran politikai szituációt, amelyben az énekek felhangzanak. „A bölcsesség – állapítja meg a *Zsoltárok könyvének* közvetlen bibliai kontextusát adó bölcsességi könyvekről Paul Ricoeur – [...] egy rejtőzködő Istenről beszél, aki mintegy álarcul ölti magára az események személytelen, nem emberi folyamatát.” A zsoltárok könyörgő, bűnbánó, hálaadó vagy dicsérő énekei a bölcsességi könyvek személytelen istenélményét személyessé teszik, de éppen azáltal, hogy folyamatosan utalnak az ének felhangzásának idejére, megőrzik az eseményekben elrejtőző Isten tapasztalatát is. Ezt a vonatkozását az ószövetségi zsoltároknak a maguk módján Vörös István szö-

vegei is továbbírják. A 90. *zsolttár* például az isteni időtlenség tudatának és az emberi végesség tapasztalatának a lírai megfogalmazása. Vörös zsolttároskönyvében a *XC. zsolttár* a *Nyílt levél* alcímet viseli: címzettjeinek sora Mózesztől kezdve ó- és újszövetségi alakokon, egyetemes és magyar történelmi figurákon át klasszikus és modern írókig, költőkig, filozófusokig tart. A versben litániaszerűen ismétlődik a „mondjon le!” felszólítás, s ez első olvasásra politikai paródiának tűnhet, melyben a humor forrása a szakrális és a profán idő egymásba írása, a vers zárata azonban egyértelműen a (mindenkori) politikai hatalom kritikájaként szólal meg:

Felszólítom Gandhit és Simone Weilt,
Pilinszkyt és Weöres Sándort, hogy vegyék át
ők a hatalmat, tegyék le valahová és felejsék ott.
Ne is találja meg senki. A hatalom maga
mondjon le arról, hogy legyen.
17 Uram láttassék a Te műved a Te szolgáládon.
Vagy mondj le arról, hogy hozzád imádkozzanak
félhívók, önbálványozók, gyűlöletevők, istenvámpírok.
Láttassék a Te dicsőséged azoknak fiain.

A Vörös-zsolttárok hangnemét meghatározó nyelvi elemek és műfaji jellemzők (például a talányos jelentésű „szela”) ismétlése eleve ironikus hatást kelt, s ez a Vörös István költészetére általában is jellemző irónia határozza meg a hagyományhoz való viszony artikulációját a *Százötven zsolttár* szövegeiben. A versek beszélője nem az ószövetségi zsolttáránekes maszkjában szólal meg, de többféleképpen (esetenként konkrét ráutalásokkal: „A 117. zsolttárt elfelejtették / megírni. Nekem ezért az egyik / kedvencem” – *CXVII. zsolttár*) is érzékelteti az időbeli távolságot, mely a versbeszélő jelenét forrásszövegétől elválasztja. A bibliai *Zsolttárok könyve* a nagykompozíció keretét, műfaji mintáját adja, és sok esetben azt a – fentebbi interjúrészletben említett – „gondolati ötletet”, melyre a versek „szikár gondolatisága” épül.

Vörös átíratainak poétikai eljárásai nem túl bonyolultak. Találhatunk eredeti kontextusából kiragadott szövegrészből kiinduló, humoros asszociációkat. A nevezetes 23. *zsolttár* kezdő sorát („Az Úr az én pásztorom”) például többféleképpen ferdíti el Vörös („Az Úr az én osztályvezetőm” – *XXIII. zsolttár*; „Az Úr az én villanypásztorom” – *XXIV. zsolttár*). Legsikerültebb átíratot talán a *XXVI. zsolttár*-ban kapjuk, melynek forrásszövegében ezt olvassuk: „Próbálg meg, Uram, és kísérts meg, és vizsgál meg veséimet és szívemet.” Vörösnél ebből ez lesz: „Az Úr az én orvosom, / nem merek hálapénzt / adni.” Máskor a forrásszöveg nyelvhasználatából indul a versbeszéd, egy ponton azonban a többjelentésű szóalak eredeti jelentésétől eltérve, egy másik jelentésmezőbe átlépve íródik tovább a zsolttár, s az eredetszöveggel interferálva groteszk versvilágot hoz létre: „Uram, kicsoda tartózkodhat / sátorodban? [...] Uram, kicsoda lakozhatik / szent hegyeden? / A hitben kempingezők, / a hitben kirándulók / közé akarsz kerülni?” (*XV. zsolttár*) Ehhez hasonló szójátékra ad okot más darabokban Isten legfőbb attribútuma, a „mindenható” is. A *XCI. zsolttár*-ban ahogy a hétköznapiokból hat- és ötköznapiok lesznek úgy lesz Isten jelzője „Sokható” és „Aligható”, a világé pedig „hatható” és „hathatatlan”.

A *Százötven zsolttár* szervesen illeszkedik Vörös István eddigi életművébe, poétikai eljárásai, műveinek ironikus, humoros világlátása sok szempontból kapcsolódik korábbi lírájához. Pontosan kirajzolódnak Vörös fiktív, esetenként biografikus hitelű arcélei, de az életművön belüli kohéziót jelzi az is, hogy a *CIV. zsolttár* alcíme a *Tizenkettedik bakonymérői elégia*. 2015-ben megjelent kötete mégis más, mint a korábbiak, Vörös Istvántól nem idegen példával élve: úgy, ahogy az improvizatív jazzben a jól ismert sztenderdek a zenekar hangszerre a harmóniától a kakofóniáig terjedő skálán variálódnak. Mi hát a *Százötven zsolttár*? Freejazz Dávid lantján.

(Jelenkor, 2015)

Szerelem, írás, olvasás

(CSEKE ÁKOS: *Mennyi boldogságot bír el az ember?*)

„A filozófia megtérés, mely felkavarja egész életünket, és teljesen megváltoztatja azt, aki filozofálásra adja a fejét. A tudattalan által irányított és a gondok által megtépzott hamis életállapotot autentikussá alakítja, és hozzájárul ahhoz, hogy az ember önmagára eszméljen, helyes képet alkosson a világról, és elérje a belső béke és szabadság állapotát.” A bevezetőül választott idézet a 2010-ben elhunyt francia filozófustól, Pierre Hadot-tól származik, *A lélek iskolája* című könyvében olvashatjuk. Habár Hadot filozófiatörténészként elsősorban s említett könyvében is az ókori bölcsellett foglalkozik, a filozófiáról alkotott fogalma s a filozófusi praxis értelmezése az általa vizsgált korszakon túl is érvényes konklúziókat kínál. Számára a filozófia nem elvont elméleti rendszerek felállítását jelenti, hanem – miként a könyv utószavában olvashatjuk – „mindennapjaink elengedhetetlen lelkigyakorlata, amely révén megtanulunk élni, beszélgetni, meghalni. A filozófia az emberi lélek alkímiája, az önmagunkhoz, a világhoz, az Istenhez és a halálhoz való viszonyunk megváltoztatása, a lélek átformálása, magatartás, életforma, életművészet, amely kigyógyítja az embert lelki és szellemi betegségeiből és megajándékozza az öröm, a boldogság, az elszakadás, az odaadás vagy a hála képességével.” Hadot hivatkozott könyvét Cseke Ákos fordította magyarra, ő írta az egész életművet áttekintő, előbb idézett utószót is.

Nem pusztán ezek a filológiai tények indokolják, hogy Cseke 2014-ben a Kortárs Kiadó *Esszé* sorozatában megjelent nyolc írást tartalmazó kötetének ismertetését a francia filozófustól vett citátummal kezdjem. A fiatal magyar esztéta szemléletmódja – s ezt már a kötet címe is sugallja – szorosabban is köthető Hadot filozófiájához. Már az első esszé címe (*Krúdytól tanulok*) is sejtetni engedi: az olvasásnak,

a szöveg interpretációjának nagyon is személyes tétje és célja van: a tudás gyarapítása, a világról való ismereteink bővítése. S mit tanul Cseke Krúdytól? Azt, hogy mi a szerelem, hogy mit jelent a szerelmes férfi számára a szerelmes nő. Hogy lehet-e, érdemes-e hinni a nőnek s a szerelmi történeteket elbeszélő Krúdynak. A kötet tudatos szerkesztését mutatja, hogy a záró esszé szintén ugyanarra kérdez rá: mi is valójában a szerelem? Hogyan is kellene szeretnünk? Ezúttal azonban a válaszadáshoz egy kortárs francia író, Pascal Quignard *Les Paradisiaques* című művének olvasása nyújt segítséget. A felismerés és a fel nem ismerés problematikáját körbejáró mű interpretációja során is az foglalkoztatja elsősorban Csekét, hogy mit jelent a másik felismerése, a másikkal való azonosság élménye a szerelemben: „A szerelem ez az azonosság-élmény, ez a felismerés, ez a ráismerés; olyan hívás egy arc, egy hang, egy test formájában, amelyre egyszerűen nem tudok nemet mondani: értelmetlen, felfoghatatlan, lehetetlen, egyúttal azonban ellenállhatatlan is, mert olyan mélységekben szólít meg, ahol hazugság volna azt mondani: »Nem ismerlek fel!«”. (134.) Az akarati, tudati kontrolltól függetlenül ránk törő szerelem testi és lelki tapasztalata a szerelmes személyes létezésén túli dimenziókat nyit meg, emlékezni segít a kiüzetés előtti paradicsomi létre, s közelebb visz az *első birodalom* emlékéből újraalkotni vágyott *utolsó birodalom*hoz, a születéssel új nevet és értelmet nyerő eredet és halál átéléséhez. S mint a *Hideg padló* című Tóth Krisztina-írás elemzése kapcsán is látni fogjuk: egy ponton a szerelmi vágy és az alkotás, az írás vágya összekapcsolódik. Mindkettő bizonyos értelemben kilépést jelent önmagunkból, feladjuk biztosnak vélt pozíciónkat, önmagunkat tárjuk ki a másikkal, a világnak, a boldogság vágyát remélve vállaljuk a boldogtalanság kockázatát is. „Igen, talán így kellene írni (és szeretni)” – olvashatjuk Quignard művének végén felidézett utolsó legendához fűzött konklúziót –, „ilyen szabad fantáziával, ugyanakkor ilyen kínos – csak éppen nem a tudományos értelemben vett – precizitással, rábízva magunkat egy olyan

történésre, történetre, szépségre, igazságra, madárhangra, szerelemre, melódiára, amely kiemel az időből, hogy menthetetlenül elmerüljünk abban az igazságban, amely más nézőpontból mesének, álmodozásnak, netán szintiszta hazugságnak tetszik.” (150.) *Az írás hatalma* című esszé szintén a szerelem témája körül forog, Tóth Krisztina elmúlt szerelmet megidéző és elengedő novellájának értelmezése azonban eleve más absztrakciós szintre helyezi a problémát. Az írásművészet eszerint az érzelmek nyelv általi elidegenítése, az írás hatalma paradox módon tehát egyszerre jelenti a vágyaktól, csalódásoktól való megszabadulást, az elrejtést s mindezek feltárását. Az irodalom mintha-világa az érzelmek újraélésének lehetőségét kínálja, az olvasás, a megértés pedig ebben az értelemben is tanulás és önanalízis, így végül az írásművészet az, „amely őrt áll életünk felett, megteremt, újraalkot, elhítt, eltöröl és megáld.”

Cseke Ákos korábbi írásaival kapcsolatban, különösen a Tverdota Györggyel közösen írt *Tisztaság könyvét* olvasva, az volt az érzésem, hogy Cseke számára az európai gondolkodás történetéből lényegesebbek azok a mozzanatok, melyek a megszakítottsággal szemben az egység tapasztalatát erősítik. József Attila *Ódájának* Aquinói Tamás teológiájával való együttolvása során például mintha éppen az a differencia veszett volna el, mely a gondolkodás időbeliségét világítja meg, azt, hogy ugyanarra a kérdésre nem feltétlenül adható ugyanaz a válasz a XX. században, mint a középkorban. Bevallom, amikor Tóth Krisztina *Hideg padló* című novellájának elemzését először, még kötetben való megjelenése előtt olvastam, hasonló érzésem támadt: mit nyerünk azzal, ha a kortárs szerző elbeszélését Chrétien de Troyes lovagregénye mellé állítjuk? Nem túl nagy a(z időbeli) távolság ahhoz, hogy az interpretáció révén látótávolságba kerüljön egymással a két szöveg? Ezúttal nemcsak az újraolvasás segített elosztatni korábbi kétségeimet, hanem a kötetben szereplő szövegek által kialakuló kontextus is számomra új, lényeges jellemzőire világít rá Cseke Ákos gondolkodásmódjának.

Ebből a szempontból a kötet kulcsszövege a Picasso híressé vált mondásából („Én nem keresek: én találok.”) kiinduló a *Találás öröme* című esszé, mely kétféle gondolkodói magatartást, s ezen keresztül kétféle emberképet állít egymással szembe. Az egyik, s az európai bölcsleletben erősebbnek tűnő hagyomány szerint a(z igazság, boldogság, Isten) birtoklás(a) képtelenség, ezért az emberi létezés lényege a keresés, a kutatás, a felfedezés, az állandó kételkedés. Cseke ezt a „programot” Lessingre hivatkozva írja le, s a modern társadalom „kulturális logikáját” látja benne. Ez a szellemi attitűd azt az egzisztenciális és gondolkodói magatartást, mely a megtalálást, a birtoklást, a megtaláltságot és a birtokoltságot helyezi a középpontba, eleve gyanúsnak tekint. Két egymással párhuzamosan létező szellemi beállítottságról van tehát szó, még akkor is, ha a „találás logikájának” megalapozását a szerző az evangéliumokban találja meg. Nem vonja ugyan kétségbe az előbbi érvényességét sem, de – éppen a találás örömét övező gyanú ellenében – egyértelműen a második mellett érvel, s esszéjét Szent Pál leveleinek dikcióját idézve zárja: „A találás logikája a feltétlen bizalom logikája, amely szemben a keresés nagyon is lehetséges és valóságos logikájával szinte lehetetlen, mert mozdulatlan, megállásra kész, emlékeztet és emlékezik, felfedez, remél, bizakodik, rábíz, odaad, tud, meglel; de élet fakad belőle, s talán csak ebből fakad élet, még ha ez az élet nem is feltétlenül azonos azzal, amit általában életnek nevezünk és tetteinkben, gondolatainkban folyton-folyvást keresünk és elveszítünk.” (126.)

Cseke esszéinek argumentációjában lényeges szerepe van a keresztény szöveghagyománynak az evangéliumoktól kezdve az egyházatyákon és a középkori auktoron át a kortárs teológiáig. Gondolkodásának ezt a tendenciáját betudhatnánk akár egyfajta diszciplináris behatároltságnak is, ha figyelembe vesszük, hogy a szerző első önálló könyve a középkori esztétikai gondolkodás monografikus feldolgozása volt. Véleményem szerintem azonban másról van szó, noha Cseke – a *Találás öröme* című esszében is – saját álláspontját

több esetben a modern és posztmodern szekularizált gondolkodással, a modern társadalom „kulturális logikájával” vitázva alakítja ki, mégis mindezt a párbeszédkészség és -képeség jegyében teszi, nem antimodern meggyőződésből tehát, hanem a modernségnek egy alternatív olvasatát adva. Nem véletlen, hogy a kötet esszéiben értelmezett szövegek, műalkotások döntő többsége a korai modernség és a kortárs irodalom köréből származik. Cseke tájékozódása emellett erős francia orientációt mutat, ezt bizonyítja Pierre Hadot és más kortárs francia szerzők (például Jean-Luc Marion és Jean-Louis Chrétien) fordítása is, s láthatóan ebben a közegben mozog a legotthonosabban. Miközben nálunk kevésbé élénk recepcióval rendelkező gondolkodókat von be a szellemi diskurzusba, aközben több tárdiszciplínában is a mainstreamhez tartozó filozófusok érvelésmódját vonja kritika alá. „Derrida természetesen túloz – olvashatjuk például a *Tiszta kosz* című írásában –: azt a hibát követi el, amelyre oly sokszor felfigyelhetünk írásaiban, hogy tudniillik egy marginális jelenség, egy viszonylag ritka eset vizsgálatából von le általános következtetéseket.” (61.) Ugyanitt, a műalkotás referencialitásának problematikáját boncolgató esszéjének zárásában viszont a szerző halálát meghirdető Barthes-i teóriában nem egyszerűen a destrukciót, az identitás végleges megszüntetésének az igényét látja, hanem a szerzői identításra való gyökeresebb rákérdezésnek az igényét s egyben a rákérdezés eleve problematikus-voltának a tudatát érzékeli.

A keresztény szöveghagyománnyal folytatott párbeszéd a *Találás öröme* mellett további három esszében is meghatározó. Ide sorolható a Van Gogh leveleinek olvasására alapozott *Sorrow*, a kötetnek is címet adó *Mennyi boldogságot bír el az ember?*, valamint a Loyolai Ignác *Lelkigyakorlatos könyvét* újraolvasó *Mit tud a test?* című írások. A *Sorrow*-ban a holland festő korai életszakaszában írt levelei és életpéldája szolgáltatják azt a konkrét elrugaszkodási pontot, ahonnan ellendülve az evangéliumok értelmezésén keresztül a világhoz való helyes viszonyulás mikéntjéről gondolkodik el a

szerző: „a festő legelső műve, az irgalom, a szeretet, a részvét, az alázat, amelynek lefelé szálló mozgása révén birtokba veszi a világot, mindenestül azonosul a legyőzöttek, a szenvedők világával, és e világ legmélyén fedezi fel, mutatja meg a teremtés és a megtestesülés felejthetetlen valóságát.” (48.) Ezzel a gondolati ívvel, mely az üdvtörténeti modellből a felemelkedést megelőző alászállást, a valóság totális felvállalását emeli ki, (mintegy mellékesen) össze is köti a János-evangéliumot („Mert az az Isten kenyere, aki alászáll a mennyből és életet ad a világnak.” – Jn 6,33) Pilinszky valóságkonceptiójával, pontosabban a magyar költő misztikával társított hiperrealizmus-fogalmával („Nem elszakadni kívántak a valóságtól, hanem ellenkezőleg, visszatálatni annak forró magjába, centrumába. A pusztaság felszín szükségyszerű hidegéből, megosztottságából, számkivetettségéből a valóság oszthatatlan szívébe.” – *A valóságról*). A kötet címadó esszéje első megközelítésben alkotás-lélektani témát vet fel, amikor már az első bekezdésben a „boldogság veszélyéről” ír, s Rilke, Pessoa és Proust példájára hivatkozva kijelenti: az alkotó ember számára a boldogság nemcsak elviselhetetlen, hanem káros is. Ez azonban szintén csak egy széles ívű gondolatmenet kiindulópontja, az esszéíró számára egy megvizsgálandó álláspont, amelyet körbejárhat, amelynek feltárhatja forrásvidékét, mérlegre teheti pozitív és negatív művészeti hozadékát, s ahonnan eljuthat a szenvedés dicsőítésének elutasításáig. A szenvedés modern átesztétizálásának eredetét Cseke a keresztény hagyományokban, a mártíromság, a szenvedés, az evilági boldogtalanság elfogadásának üdvszerző tanításában látja, s ez bizonyos értelemben legitimálhatja is ezt az alkotás-lélektani beállítottságot, végkövetkeztetése azonban ebben a kérdésben is egyértelmű: „A szenvedés szenvedélyes dicsőretére és bátor akaratára, ha becsukott szemmel nem látjuk igazságát, talán akkor is nemet kell mondanunk, ha évezredek tanítás és roppant remekművek egész sora biztosít bennünket üdvözítő igazságáról.” (85.) Hasonló gondolatmenetre épül a Pascal Quignard nyelvről tett kijelentéséből

Viszonyok tükre

(KOMÁLOVICS ZOLTÁN: *A harmadik*)

kiinduló s Loyolai Ignác írásait elemző *Mit tud a test?* című esszé is. A kurrens testelméletek kontextusában is haszonnal olvasható értelmezés az Ignácnál is tetten érhető test és lélek kettősségétől s előbbi negatív minősítésétől a nyelv és a (test) tudat összefüggésének érzékeny elemzésén keresztül vezet el a test rehabilitálásáig. Boldogság és boldogtalanság, szenvedés és szerelem kulcsmotívumait ismétli meg, helyezi új összefüggésbe ez az esszé: „talán a szerelmi boldogság és boldogtalanság is olyan, mint egy seb vagy egy stigma, amellyel egész életére megjelöli magát a szerelmes, amellyel egész életükre megjelölik egymást a szerelmesek, és nem csak lelki értelemben. [...] [A] szemek és a nemi szervek mint szivárgó sebek annyiban hasonlítanak egymásra, hogy bennük a test kifejezésre juttatja azt a tudását, hogy valami véget ér azáltal, hogy túlcscordul, túlárad, túlcsap önmagán.” (100–101.)

Mire vágyik jobban az ember, mint arra, hogy boldog legyen? Mit szeretne a gondolkodó ember jobban, mint a szellemi alkotás heurisztikus érzésének átélését? Miben keresi a fiatal ember a boldogságot, ha nem a szerelemben? Cseke Ákos könyvében a felvetett kérdéseknek s a kérdésekre adható válaszoknak mindig személyes tétje van, esszéiből megérezhető a Hadot által említett, autentikussá alakított életállapot elérésének igénye. A kifejtés módja s az olvasót megszólítani képes, gyakran csak a kérdések feltevéséig jutó esszényelv pedig termékeny együtt gondolkodásra készlet. Az ember boldogságkeresésének problematikája a kortárs filozófiai diskurzus részeként beszélődik el, de minthogy a kezdetektől fogva az európai bölcselet legalapvetőbb kérdései közé tartozik a boldogság mibenléte, a boldogságkereső ember mint szubjektum megértése, Cseke Ákos könyve a létezés nagy kérdéseinek megválaszolásához egyetemes perspektívát is nyit.

(Jelenkor, 2015)

„Isten hiánya azt jelenti, hogy nincs többé olyan Isten, aki láthatóan és egyértelműen összegyűjti maga körül az embereket és a dolgokat, és aki ebből az összegyűjtésből fakadóan összeilleszti a világkorszakot, valamint a benne való emberi tartózkodást. De Isten hiányában még valami sokkal rosszabb is megnyilvánul. Nem csupán az istenek és Isten menekült el, hanem az istenség ragyogása is kihuny a világtörténelemben. A világéj ideje szűkös idő, és egyre szűkösebb lesz. E kor már most annyira szűkös, hogy Isten hiányát nem képes hiányként érzékelni.” – írja Heidegger Hölderlinről és Rilkeről szóló esszéjében (*Költők – mi végre?*). A német filozófus ugyan a Nyugat két és félévezredes történetét általában hanyatlástörténetként ragadta meg, amennyiben szerinte a Platón utáni gondolkodástörténetben a létre történő közvetlen rákérdezés lehetősége számoldott fel, mégis az ő gondolkodási rendszerében a XIX–XX. században látszik kiteljesedni a Hölderlin kapcsán emlegetett „világéj”, az idő szűkössége. Meglehet, Heidegger kissé szigorú meghatározását adta a költői feladatnak, amikor a költő számára az elmenekült istenek nyomának megtalálását írta elő, s szerinte még Rilke költészete is elmarad Hölderliné mögött a léttörténet útján elfoglalt helyzetét tekintve. S ha Rilke sem, akkor ki tudna megfelelni a modern s posztmodern irodalomból ezeknek a filozófusi elvárásoknak? Aligha érdemes erre a kérdésre értelmes választ keresni, elégedjünk meg annyival: teljesen talán mégsem reménytelen a helyzetünk. A XX–XXI. századi irodalom legjobb alkotóiban és alkotásaiban a költészet mindig is olyan ellenbeszédként valósult meg, mely a társadalmi és technikai modernizációval szemben is mint a lét megnyilvánulása volt képes megszólalni.

Komálovics Zoltán *A harmadik* című verseskötete kapcsán bevezetésként nem indokolatlan ilyen széles elméleti perspektívát nyitni. S nemcsak azért, mert a kötet idézestechnikája hasonló kulturális horizontot rajzol ki, mint általában Heideggerré, hanem a konkrét hivatkozásokon keresztül is. A *Köpiák* című vers a Heidegger által a műalkotásról való esztétikai gondolkodásba bevezetett *aletheia* kifejezésével nyitja és zárja a verset, s bár Hölderlin említése is a német filozófust idézi ebben az összefüggésben, a vers intenciója mintha mégis szembemenne az el-nem-rejtettségeként értett igazság heideggeri interpretációjával: „*Aletheia* / Napvilágra ne kerülj: / A kép, amiben látnak, takaró.” S hogy mégsem feltétlenül antiheideggeriánus ars poeticáról van szó, akkor látható be, ha a kijelentés mögé az értelmező helyett a saját létezésének lényegét szó-képek mögé rejtő alkotót értjük. Ez a rejtőzködés a Komálovics-versek talán legjellemzőbb poétikai sajátossága, s ennek különböző megvalósulásai adják a kötet egyéni költői arculatát.

A könyv ciklusokba látszólag nem rendezett darabjait Csordás Zoltán grafikai tagolják, s ez a tagoltság tudatos szerkesztői elrendezést enged sejtetni, tehát a kép ez esetben is eltakar valamit, amit éppen az interpretációnak kell el-nem-rejtetté tennie. Már a versek első csoportja lényegében elénk tárja a Komálovics-líra alapkarakterét: a versek valakihez intézett beszédként szólnak meg, jelölve vagy jelöletlenül a megszólítás révén teszik a versek világában jelen-valóvá a másikat. Bizonyos esetekben a versbeszélő fikatív szerepei határozzák meg a megszólaló szintén fikatív kiletét. A *Kútbaugrás* Szapphó hangján megszólaló lírai énje saját lánykorát, tehát lényegében önmagát szólítja meg, míg az ehhez a vershez poétikailag szorosan kötődő *Cserezsnyevirág* beszélője társnőihez szól. A *test legtávolabbi pontja* című vers mottója egy József Attilától származó levélidézet, az a kommunikációs szituáció, mely a szövegben létrejön így leginkább levélíró és -olvasó szerepkettősévé azonosítható. A *Június idusa* ajánlása szerint a versbeszélő fiának szól,

s ezt a viszonyt erősíti az ötödik versszaknak az ószövetségi Izsák-történetre való utalása is: „Tűz volt ott és fa, / Meg egy egészen elégő áldozat, / S a fák mögött egy kos, amit senki se látott / A szörnyű zivatarban, mely minden nyomot elmosott.” Martin Bubert idézve azonban Komálovics Zoltán költészete kapcsán is elmondhatjuk, hogy az én-te „viszonyok vonalainak meghosszabbításai az örök Te-ben metszik egymást”. (*Én és Te*) A versek transzcendens távlatát leginkább az imádság szöveghagyományából merítő „Uram” megszólítással aposztrofált Másikhoz intézett versek teremtik meg. Az ezekben a versekben megképződő megszólított mint a jelenvalólét létalapja jelenítődik meg: „Uram, négy irányra szabta a testet, / Az erők szerint rendezve a tagokat.” (*Négy égtáj felé*) Más esetben a Másik mint a liturgia szereplője szólítatik meg: „Tudom, hogy / nem vagyok méltó / hajlékodon háltni. / Verseim vízbe dobálni, / papírcsónakba szállni / lesznek én jó.” (*Hommage*) Ez a két idézet is mutatja, hogy a lírai én és az „Uram”-ként megszólított Másik viszonyát a léttel-jességeként értett isteni létező és a hozzá képest létezésében elégtelen jelenvalólét ontológiai differenciájának tudata határozza meg. A *Négy égtáj felé* című versben az újkori ember világ- és istentapasztalata konfrontálódik, s az antik mitológiai utalások révén egészen sajátos istenélmény kifejeződését érhetjük tetten: „A tapasztalat elrejtj elölünk az istent, / mert ahol a test van, oda gyűlnek a sasok is. / És mintha tükörbe néznének / Felettünk köröznek, és magukat látják.”

Másik sajátossága Komálovics lírájának az a kettősség, mely révén a világ dologisága átszellemül, míg az érzékfeletti viszonyok a természeti képekben válnak érzékivé. A Komálovics-líra természeti képei tehát nemcsak az emberi kapcsolatok, viszonyok, hangulatok költői kifejeződései, hanem bizonyos esetekben transzcendencia-szimbólumokként szerepelnek. Leginkább a Nap jelképezi a versekben az istenség megjelenését („A Napból kihajló fény / testet ölt, / akár a víz, mely / négyfelé szakad.” – *Hommage*), máskor a villámcsapás lesz a teofánia költői kifejezője („Egyszer, júliusi sétán, villám-

moddal vertél, / Rám sült a bőr, s az ég beleömlött, / A lélek ösvényeinek gyökerét ráztad.” – *Négy égtáj felé*). Ezek a példák is mutatják: Komálovics költészete alapvetően eltér a mai magyar lírára jellemző élőbeszédszerűségtől, a hétköznapi banalításokat költői témává emelő látásmódtól. Természeti képei egyszerre rejtik és jelölik azt a bonyolult viszonyrendszert, mely a megszólalót a másik emberhez vagy az istenséghez köti. S ez esetben azért szükséges a köznevesítés, mivel az „Uram” megszólítás ugyan egyértelműen a keresztény imádság tradícióját idézi meg több szövegben is, az „isten” szó (az utolsó *Látogatás több irányból* című verset leszámítva) kis kezdőbetűvel íródik, ezzel is jelezve, hogy Komálovics költészetének kulturális gyökerei a kereszténység előtti korokig nyúlnak vissza, s az *isten*-ség problematikája is ebben a szélesebb horizontban tétéleződik nála. Ezt a szélesebb horizontot verstani és formai attribútumok is jelzik. A ritmizálatlan versbeszéd időnként trochaikus vagy jambikus sorokba vált át, s a versek második csoportjának quatrinái és tercinái sokféle költői hagyomány jelenlétét sejtetik, utóbbiak mindegyikét talán a haikut, és ezen a poétikai mikrostruktúrán keresztül a távol-keleti természetélményt létköltésszé oldó több évszázados tradíciót is megidézik. Leginkább ezekre a versekre jellemző egyfajta szentenciózusság:

A magány értelmezett csend.

Szeptemberi szomorúság.

Esti borozáskor

Az asztal sarkán

Hátrahajló üveg pohár.

(*Elaboráció*)

A nagyobb szövegstruktúrák kisebb egységeibe rejtett aforizmak pedig a bölcséleti lírához kötik Komálovics költészetét.

A harmadik szövegcsoporthoz az ún. görögös verseket tartoztatjuk, az antikvitás azonban nem annyira a kötött formákban íródik újra, ezek legfeljebb mint ritmusemlékek térnek vissza a versekben, sokkal inkább az intertextuális megidézés révén van jelen a Szapphótól Xenophónig terjedő görög szöveghagyomány. A kurzíván jelölt ókori vendégszövegek más, modern textusok versbeírásával hangolják újra a korábbi szakaszokban kialakított versbeszédet, s a szubjektum rejtőzésének is újabb módozatát alakítják ki, amikor a versbeszélő maszkot öltve szólal meg. A már hivatkozott *Kútbaugrás* című versben s talán a *Cseresznyevirágban* a legegységesebb ez, ahol a lírai én női szerepben, Szapphó maszkjában jeleníti meg önmagát.

A negyedik kötet rész formai és hangnemi szempontból egyrészt visszatérés az első szövegességhez, másrészt a korábbiak poétikai tapasztalatainak integrálása, magasabb szintre emelése. Ebben a záró szakaszban teljesedik ki a pszichológiai értelemben vett „laboráció”, az elfojtott emlékek, a veszteségekből és a viszonyok összetettségéből fakadó érzelmi feszültségek feldolgozása: „Élőn a halott nem segíthet. / Emlékeinkből gyógyulni kell. // A legszebb is nehezek. / Csüng az időn, mint lángoló fiatal lányon / Függenek férfiszemek.” (*Élőn a halott*) Újrafogalmazódik itt az újkori ember, vagy más szóval a hőlderlini „szűkös idő” tapasztalata is: „Aki a törvény helyére az embert állította, / Nem ismerte a téli temetőket, / A hóhalmok e néma ritmusát.” Nemcsak a transzcendens végtelen horizontja formálja tehát a versbeszélő léthez való viszonyát, hanem az emberi létezés végességének a tapasztalata is. Ebben a szituációban, az istenvárás léthelyzetében szólalnak meg ezek a versek, melyek költője már nem pusztán az elmenekült istenek nyomát kutatja, hanem készíti elő azt a helyet, ahová az Úr megérkezhet. Ez a létélmény szólal meg a kötet nyitányában („Egyszer hozzánk ér az Úr. / Pontosítja a szöveget az árnyék / És a test között.” – *A harmadik*), s ez összegződik a kötet záró darabjában, a *Látogatás több irányból* című

versben („Félek, hogy Isten meglátogat, és nem tér vissza többé”)

S hogy ki az a bizonyos „harmadik”? A másik vagy a Másik? A négy égtáj irányaira szabott test? A Természet? Vagy esetleg maga a halál? „A harmadik, nem tudom, ki volt. / Eltűnt a szívverések erdejében.”

(Műhely, 2015)

Otthonos otthontalanság

(FEHÉR RENÁTÓ: *Garázsmenet*)

„Hatvany Lajos az egész háború utáni nemzedék dokumentumának nyilvánította nem egy ízben »a kései korok számára« – írta József Attila nevezetes *Curriculum vitae*-jében a *Tiszta szívvel* című verséről. Egybecseng ezzel Fehér Renátó első kötetét fogadó kritika vezérszólama, mely mint „a rendszerváltás környékén született nemzedék tapasztalatainak lírai lenyomatá”-t (Mohácsi Balázs) méltatta a *Garázsmenet*et. Nem meglepő ez a párhuzam, meglehet: jó néhány fiatal költő kapcsán leírták már ugyanezt, s aligha jelent többet, mint azt: figyelemre méltó költői indulásról van szó. Ugyanakkor a *Garázsmenet* a versek tematikáját tekintve jellegzetes „első kötet”, kiindulópontja a családhoz való viszonyon keresztül történő önmeghatározás, az elszakadás kimondása, a szerelem és a barátság mint a személyes kapcsolatok új közegének keresése. Az elmúlt évek kortárs líráját tekintve az sem számíthat különösebb meglepetésnek, hogy ez az intim közeg Fehér Renátó versvilágában is a közélet felé nyílik meg. A *Garázsmenet*et tehát – a középkori céhekre utaló hasonlattal élve – tekinthetjük „mestermunkának” is, mely kitűnősége mellett pontosan mutatja a céhmesterektől ellesett szakmai fogásokat is. Kereshetnénk és listázhatnánk továbbá a versek utalásaiból a nemzedéki élményeket, melyek a kötetet ebben az értelemben egy generáció hiteles hangjaként engedik megérteni. Mindez azonban inkább csak retorikai fordulat lenne. Mert ahogy a *Tiszta szívvel* sem reprezentálja a maga egészében az első világháború után induló magyar költők érzés- és gondolatvilágát, úgy – bármennyire is szimpatikus számomra az a költői-intellektuális magatartásforma, mely a Fehér Renátó-versekből kirajzolódik – a rendszerváltás idején született nemzedék tagjai saját szociális és kulturális hátterének függvényében minden bizonnyal több- és másféleképpen él-

ték meg az azóta eltelt huszonöt évet.* De megkockázatom azt is: néhányukhoz talán közelebb is áll József Attila elemei erejű tagadása, mint Fehér Renátó József Attila-líráját is többféleképpen reflektáló, irodalmi utalásokkal átszőtt, finoman hangolt költészete. Számomra tehát a *Garázsmenet* első sorban mint egyéni megszólalásforma lesz érdekes, egy új költői hang, melyen a régi témák újra megszólaltatnak.

De ki is az, aki megszólal ezekben a versekben? Erre a kérdésre már a kötet első verse, a *Határsáv* megadja a választ. Néhány szóval, mégis szociológiai és szociálpszichológiai pontossággal ábrázolt mikrokörnyezet, a család leírásával indul a kötet:

Vasutasok és pedagógusok szerelme,
nemzedékeken át,
a nyugati határsáv egy rövid szakaszán.
Példának mindig szorgalmas munka,
örökségnek jobbra vezérlő kudarc,
mozgásképtelen gerinccesség.
Mindegyikük jó katolikus:
sehol egy öngyilkos, se megesett lány, se alkoholista.
Csak kioktató, kisemberi dac, amire
nincs indok vagy mentség.

A vers beszélője egyszerre van benne ebben a világban, s kerül kívül rajta. Benne van, amennyiben saját eredetének megértésén keresztül próbál választ találni a megszólalás szemé-

* Kész volt ez a bevezető, amikor egy Fehér Renátóval készült interjúban a következő megerősítést olvastam: „»Mi, fiatalok talán sok mindent nem értünk« – ezzel a klasszikussal indítanék, ha beszélhetnék egy generáció nevében, de nincsenek általánosítható vonások. Ahogy a mai idősebbek sem egyformák.” (SZÉNÁSI Sándor, *Nyitány a valóságra: Fehér Renátó: Nem vagyok senki üdvöskéje*, 168 Óra Online (letöltés helye: <http://www.168ora.hu/feher-renato-kolteszet-magyar-tarsadalom-133097.html>, letöltés dátuma: 2015. 01. 29)

lyes szituáltságára, de kívül kerül, amennyiben kívül akar kerülni, és saját beszéde a családi diskurzus ürességének leplezése révén, annak ellenében hangzik fel. A nemzedékek során át megszilárdult szokásrend és beszédmód lepleződik le versről versre haladva: a kételyek nélkül öröklődő hit, a sárgult receptlapokról készített vasárnapi ebéd, az egészség és a család mindenekelőtti fontossága, s hogy itt hajat mosni és meghalni is mindig vasárnap szokás.

A versbeszélő autonómiájának feltétele, hogy kiszakad az öröklött szokásrendből, és saját nyelvét és pozícióját ezzel szemben alakítja, jelöli ki: „Én meg magamtól tanultam, hogyan higgyek benne, / és vagyok az első, aki belekérdez / a megszakíthatatlannak hitt történetekbe, / az első, aki kíváncsi az apró részletekre” (*Határsáv*). A belekérdezések, az apró részletek azonban nem a családi idill képeit tárják fel, hanem az elrontott ünnepnapokat, a mások elől leplezett devianciát, a betegséget, a haldoklást és a halált, a családban és a családtól elszenvedett kisebb és nagyobb traumákat, amelyek miatt megszűnt az otthonosság, s helyét az elszakadás vágya vette át. Hiába a folyton ismételt közhelyek („Az egészség meg a család. Hogy ez a kettő a legfontosabb.” – *Lumbus in fabula*), a család nem képes az érzelmi és fizikai biztonság elsődleges közegeként funkcionálni, megadni az otthonosság érzetét, a gyermek számára a gyermekkort: „Addigra a görcsök neveltek agg bölccsé.” (*Ellenemnevel*).

Ezek a versek jellemzően valamelyik családtaghoz kapcsolódó traumatikus élethelyzetet, történetet jelenítenek meg. Amíg az anya több versben többféle élethelyzetbe állítva is megjelenik, időnként egyes szám harmadik személyű leírásban, máskor pedig egyes szám második személyben megszólítva van ott a versek világában, addig az apa jellemzően nincs jelen. A hiányát az öröklött, de viselhetetlen ruhadarab szimbolizálja: „Az ingeid lassan elváznak, / a bőrkabátba viszont nem vállasodtam bele” – olvasható például a kötet számomra legemlékezetesebb *Melba kocka* című darabjának nyitó soraiban. Sokszor azonban – miként az előbb hivatko-

zott *Melba kocká*ban is – meghatározatlan marad, hogy éppen melyik családtagról is van szó. Az anya-fiú viszony bonyolult képletei olvashatók ki legtisztábban a versekből, s az anya alakján keresztül töredékesen bár, de rekonstruálható egy családtörténet, jelen és múlt:

A maradéktej végigcsöpög a lépcsőházon.
Bemelegítésnek biztosan feltöri,
aztán siet ki Ausztriába:
kismamák és klimaxos asszonyok helyett
nyalja a fürdőt, tereget, pucolja az ablakot.
Egyetemre nem ment.
Az apja mellé állt, aki épp megözvegyült.
Nyírta a szórt a füléből és elviselte a csoszogását.
Majd a férje helyett is inkább – két kölykük volt már.
Aztán az apja meghalt és helyére persze
már odafért volna a férje.

(*Maradéktej*)

A kötet egészét tekintve egy másik történet íve is kirajzolódik. A *Garázsmentet* olvashatnánk ugyanis olyan élettörténet lírai lenyomataként is, mely egy „nyugati határsávból” induló fiatal életszakaszait, bár hétköznapi, de mégis sorsformáló emberi kapcsolatait, élethelyzeteit beszéli el a gyermekkortól a fiatal felnőttkorig. Mindez a kötetben térbeli mozgásként is leképeződik: a határszélről a versek beszélője eljut a centrumba, a fővárosba, s ebből a szempontból (is), Fehér Renátó kötete kapcsolódik Szálinger Balázs költészetéhez, mindenekelőtt is az *M1/M7* című kötet nyitó verséhez. Lehetne ez akár egyfajta fejlődéstörténet is, de nem a lírai én szellemi-lelki nevelődése áll a versek középpontjában, hanem az én és a másik jellemzően konfliktusos viszonyán keresztül a kiközösített világ tapasztalata. Ha lenne pozitív elmozdulás ebben a történetben, akkor az a gyerekkorban megbomlott harmónia visszanyerése felé mutatna. Azután azonban, hogy

a versbeszélő kilép a család köréből, szerelmi és baráti kapcsolataiban sem áll helyre a világ kiközösített rendje, s ugyanennek a tapasztalatát közvetítik az ún. közéleti versek is.

A kötet alapszituációja az emlékezés, de a versbeszélő szempontjából az emlékek felidézésének tétje a jelen személyes és közösségi állapotának megértése. Az, hogy választ találjon arra a kérdésre: Hogyan jutottam, hogyan jutottunk ide? Ebben az értelemben a *Garázsmentet* egyfajta számvetésként is olvasható lenne, ha találnánk érvényes választ erre a kérdésre. Az első lépés ehhez a saját nyelv kialakítása, a lírai én azonban éppen azzal kénytelen szembesülni, hogy nincs saját nyelve, nincsenek saját történetei:

Ülök kádban, fotelben, teraszon,
kicsoszogok a piacra, átfestem a régi játszóteret.
Az emlékezéshez szervezem a napokat,
mert családdá minket a történetek tettek.
Ezeket, *sajátok híján*, újramesélem,
apám leveleiből, nagyapám naplójából,
hozzájuk öregszem, ahogyan később kéne tenni,
és elalszom magam mellett.
Így tanulom és tanítom meg
(mint az átképzett tanár,
egy leckével a diákok előtt),
hogyan kell felnőtté, szülővé, apró öreggé válni.
De az újak már átfogalmazzák a szabályokat:
a hunyó lesz a hős, a keresés győzelem.

(*Az átképzett tanár*)

Ha a kötet poétikáját szeretnénk megérteni, a fentebb idézett verset alighanem kulcsdarabnak kell tekintenünk. A családhoz való viszonyt a *Garázsmentet* több versében – a szubjektum integritását is megbontó („elalszom magam mellett”), centrifugális erőként ható – elszakadás vágya alakítja, itt viszont éppen a leválás képtelenségével szembesülhetünk. Az

én történetem így végül is a *mi* történetünk marad, viszont megnyílnak olyan idődimenziók, melyek a lírai én személyes létét megelőző, de személyiségformálódását közvetve mégis meghatározó időszakokra nyúlnak vissza. Az *átképzett tanár* azért is bír kiemelkedő poétikai relevanciával, mivel nemcsak a családtörténet újramondásáról szól, hanem a kötetben működtetett költői nyelv természetére is utal. Anélkül, hogy az irodalmi hagyománnyal folytatott intertextuális nyelvjátékokba bocsátkozna, Fehér Renátó versnyelve pontosan őrzi és jelzi azokat az irodalmi hatásokat, melyek saját líranyelvének formálódását meghatározzák. József Attilától Pilinszky-n át a kortárs líráig húzódik a sor, s különösen is fontosnak tűnik Kemény István költészete. Ennek a hatástörténetnek a része a saját névvel folytatott játék, mely bevonja a versek szövegvilágába a Cseh Tamás–Bereményi Géza szerzőpáros dalszövegét (*Fehér babáim, fehér babák*) s a 2004-ben tragikusan fiatalon elhunyt Fehér Miklós futballista alakját (*Mennyei rutin*). Legerőteljesebben azonban az *Üvegfalú lift* idézi Keményt, pontosabban a nevezetes *Búcsúlevél* című költeményét, de ez a Fehér Renátó-vers más szempontból is a kötet fontos darabjai közé tartozik. Egyrészt mivel a Kemény-versen kívül könnyen azonosíthatóan más szövegek is beíródnak a versbe (Vitray nevezetes biztatása a '88-as szülői olimpiáról: „Gyere, Egérke, gyere kicsi lány!”, valamint a szintén sokat idézett Antall József-i mondás torzítása: „*Tetszettek volna / a forradalok!*”), s ezek nemcsak megerősítik a reflektált hatástörténeti tudatból fakadó nyelvi tapasztalatot, hanem meg is nyitják a vers nyelvi univerzumát az irodalmon túli beszédmódok felé. Másrészt ebben a versben összegződik a családtörténet (ez az egyetlen vers, ahol a megszólítás révén az apa megjelenítődik) és a közéleti tematika, s hoz létre mindkettőre vonatkozóan érvényes költői megszólalásmódot. Hasonlóan ahhoz, amit a *Mennyei rutin*ban is megfogalmaz: „Mert ez az otthonukban uralkodó, / de odakint csak kudarcokat halmozó családfők, / a koporsóban hazatérő, nagyreményű, / csibészes bátyák országa.”

A *Garázsmenet*nek még egy, a költői nyelvet alapvetően meghatározó poétikai tulajdonságát kell kiemelni. Ez pedig az alig észrevehetően működő szimbolizáció. Az, ahogy a látzólag hétköznapi jelentésükben használt szavak elkezdnek önmaguknál többet jelenteni. Ilyen a korábban már említett apától örökölt, de hordhatatlan ruhadarab, mely leginkább egy bonyolult kapcsolat trópusaként érthető meg. Hasonlóan szimbolikus értelmet nyer a kötet cím-adó „garázsment” is: „Az útvonalat naponta rutinból lejáróm / (hívhatom akárhogy: át-, kör-, garázsment), / de szemmel kell tartani a régi helyeket, / ahol – úgy mondják – elhasználdtam.” Ezt szintén a családi viszonyok szimbolikus megjelenítéseként foghatjuk fel, abban az értelemben, ahogy a versbeszélő szempontjából ezt a kapcsolatot egyszerre jellemzi az eltávolodás és a visszatérés, a szakítás vágya és a szakítás képtelenségének a megtapasztalása, egyfajta állandó körben-járás. Különböző összetételekben ismétlődik a kötet több versében a „maradék” szó („maradéktej”; „maradék-apró”, „maradéknapok”), mely éppen ezek révén a variációk révén nyer összetett jelentést. Kifejezi a veszteséget, de azt is, hogy talán mégsem vészett el véglegesen minden („Így vagyok itt, egy ország maradéka” – *Ká-európai ismerős*).

A *Garázsment*ről eddig megjelent kritikák rendre dicsérik a kötet szerkesztettségét. Okkal. Az egymást követő versek továbbbírnak a kötet alaptapasztalatát, a kiközlent világ élményét, s folyamatosan tágítják a versvilágok fiktív terét. Pontosán jelzi ennek keretét a kötet nyitó és záró verse: míg a korábban már idézett *Határsáv* a versbeszélő mikrokörnyezetét, a családot, s a hozzá fűződő viszonyát írja le, addig a kötet záró darabja, a *Ká-európai ismerős* szélesebbre nyitja a látószöveget. Itt véglegesen egymásba íródik jövő, múlt és jelen, személyes, családi történetek és a magyar történelem, mégsem alakul ki valamifajta időtlenség víziója a versekben, nagyon is konkrét, s nagyon is mai problémákat fogalmaz meg a vers. Nemcsak a menni vagy maradni kérdése vetődik fel („Elmehtnék, mégis maradok, mert / én tudni akarom

végre, milyen a hangja / egy megpattanó gerincnek.”), de a vers végén megjelenített, zavart öregemberré vénült fiút sem nehéz beazonosítanunk.

Fehér Renátó első kötetének tétje egy olyan költői magatartásforma kialakítása, mely őrzi a klasszikus humanista embereszmény emlékét, még ha érzi is annak harmadik évezredbeli problematikusságát, de nem törli el a jövőbe vetett reményt sem, hogy a világ egyszer még újra otthonossá tehető. Kérdései, kétségei nem csupán egy nemzedék korszaktapasztalatát tükrözik, annál jóval általánosabb érvényűek. Miközben a fiatal irodalom jeles képviselői már a poszthumán létezés poétikáját írják, Fehér Renátó nagyon is emberi problémákkal küzd, s ez teszi számomra igazán fontossá a *Garázsmenetet*, még ha ezek – tudom – „régimódi dolgok” is.

(Jelenkor, 2015)

Fényérzékeny életek

(BARTIS ATTILA: *A vége*)

Egy bulvárízű fordulattal indítva (mert valahogy ezt az írást is el kell kezdeni): alighanem a 2015-ös év legnagyobb várakozással fogadott könyve Bartis Attila *A vége* című regénye volt. Bár Bartisnak 2001 óta három könyve is megjelent (a tizenkét történetet tartalmazó *Lázár apokrifok*, *A csöndet úgy* című „mobiltelefonnal készített fotónaplója” s a Kemény Istvánnal közös interjúkötete), a most kiadott regény viszonyítási pontja mégis mindenekelőtt *A nyugalom*, mely film- és színházi adaptációja révén is komoly közönségérdeklődést váltott ki. Nehéz lenne megjósolni *A vége* recepciójának jövőbeni alakulását, mégis mintha az új regény befogadásnak mintázata hasonlóan formálódna, mint a 2001-es regényé: miközben a nagyközönség és a professzionális olvasók egy része az év legjelentősebb könyveseményének kiáltja ki az újabb Bartis-regény megjelenését, a kritika fanyalagva fogadja Szabad András fotográfus történetét.

Mindezt nemcsak az első kritikák alapján sejthetjük, a két regény közötti szoros kapcsolódási pontok is ezt sugallják. A legelső olvasói tapasztalat: egyes szám első személyű elbeszélő szövegét olvassuk, aki egy traumatikus élethelyzetben mintegy öngyógyításként fordul az íráshoz, ennek során idézi fel élettörténetét, s az elbeszélés és az elbeszélte történet ideje is majdnem egybeesik. Könnyen találhatunk hasonlóságokat a szülő–gyermek-viszonyok ábrázolásában, de a nőalakok, akikhez a főhőst szerelmi-szexuális kapcsolat fűzi, szintén párba állíthatók: Zárai Éva eszerint Fehér Eszter alakmódosulása, míg Jordán Éváé Keresztes Dalma. Már *A nyugalom* recepciójában is felmerült a képszerű láttatás ábrázolástechnikája, s ez még inkább érvényesül *A vége* fiktív kép- és álomleírásaiban. Mindkét mű esetében nehéz eldönteni, hogy melyik regénytípusba is sorolhatnánk őket: csa-

ládregény? szerelemi történet(ek) regénye? művészregény? fejlődésregény? De felfedezhetünk hasonlóságokat a szöveg-építkezés mélyebb struktúráiban is, elsősorban a történeteket átszövő motívumháló finom kimunkáltságában, melyek hívószavát a főhősök neve mintegy „beszélő névként” foglalja magába. Ha innen nézzük, az újabb Bartis-regény a jól bevált receptet alkalmazza, a két irodalmi mű – miként az András név az Andornak – egymás alakváltozatai, s ennyiben indokolt lehet a műítészi kifogás: „jogos olvasói igényeket előzékenyen kiszolgáló olvasmány; fényképalbumszerű történetmondással és szövegtagolással megbolondított lektúr.” (Bazsányi Sándor) Mégis éppen a mű olvasási tapasztalatára alapozva érdemes alaposabban is szemügyre venni: miért hat az újabb Bartis-regény is annyira erőteljesen az olvasóra? Miért szinte letehetetlen könyv *A vége*?

A regény cselekménye egy életképszerű jelenettel indul: az elbeszélőt éppen a reptérre viszi ki a taxi, ahonnan Stockholmba utazik orvosi vizsgálatra. Az első, cím nélküli másfél lapos fejezet körülírja azt az elbeszélői szituációt, egy többszörösen instabillá vált állapotot, melyben a regény születik: a narrátor–főhős frissen diagnosztizált betegségét, művészi válságát, s azt az első olvasásra mellékesnek tűnő tény, hogy nem hisz Istenben. A regény már ez első lapokon olyanigmákat, utalásokat tartalmaz, melyek megfejtése, a megfelelő hermeneutikai kód megtalálása a szövegben lineárisan előre haladó olvasás (majd az újraolvasás) feladata. Az olvasó észleli és megéri a szöveg szövevényes, de közel sem megfejtethetlen utalásrendszerét, ismétléses motívumvariációit.

A narráció ideje, ahogy a regény vége felé az azóta történelminek nevezhető eseményekre vonatkozó megjegyzésekből kiderül: nem sokkal a rendszerváltozás utáni időszak, 1994. Az elbeszélő történet ideje pedig 1960 őszén indul a narrátor egész életét meghatározó fordulatot követően (az anya halála, az apa börtönből való szabadulása), ekkor költözik a tizenhét éves Szabad András Mélyvárról apjával Budapestre. Ennek a harmincnégy évnek az elbeszélésébe ékelőd-

nek be a családi emlékek, melyek visszanyúlnak a Monarchia koráig, „Dédapámszabadandrás” idejéig, s tartanak az apa börtönből való szabadulásáig, s addig a traumatikus pillanatig, amikor az apa hazaérkezése előtti napon az anya váratlanul meghal. Ebből a szempontból *A vége* olvasható lenne családregegyként is, azonban maga a narrátor vonja vissza ezt olvasati lehetőséget: „Nem látom okát, hogy a saját életem számbavétele során valami nagy családtörténetbe kezdjek. Alkalmas se vagyok rá, a lehetőségem sincs meg. Se Anyámat, se Apámat nem kérdezhetem, a nagyszüleim közül egygyel sem találkoztam soha. Az okát pedig azért nem látom, mert a családom története nem különös, nem kiváltságos, mondhatni az összes egyediségével együtt majdhogynem prototípusa a magyar családtörténeteknek.” (33.) A regényben rögzített élettörténet megalkotása azonban bizonyos értelemben koprodukció, nemcsak a megírás ötlete származik Kornéltól, a fényképész költő barátjától, hanem – ahogy ezt a regény számtalan utalása egyértelművé teszi – Szabad András neki olvassa fel elkészült szövegrészleteit. Kornél igazítja ki, ő segít emlékezni, javasol témákat, de előfordul, hogy nem enged törölni András számára lényegtelennek tűnő betéttörténeteket, s vélhetően ő az, aki a saját alkalmatlanságát bejelentő elbeszélőt mégis képessé teszi a narrációra.

Ha a Szabadok valóban nem is kiváltságos család, a dédapa még erdélyi birtokos volt, „Nagyapámszabadandrás” pedig orvos, a vidéki középosztályhoz tartozott, míg az ő fia tanárként már annak az értelmiségnek a tagja lehetne, melynek a második világháború utáni kommunista hatalomátvételt követően „egyetlen” lehetősége a parasztsággal és a munkássággal kötendő szövetség. S hogy mennyire prototípusa ez a magyar családtörténeteknek? Az anya bátyját, Hollós Ivánt zsidó nővel kötött házassága miatt közös gyermekük születése után családostul brutálisan kivégzik a nyilasok. Ha az anya életének egyik (s nem egyetlen) megrázó mozzanatát idézzük, amikor saját házukban a német katonatiszt, aki valamikor etikából doktorált, az anya szeme láttára lesz (ta-

lán erkölcsi okokból, talán az anya iránti viszonzatlan szerelemből) öngyilkos. Vagy az apa szinte groteszk történetét idézhetjük, aki az 56-os forradalom idején ételt oszt, s az útra kirakott tányérokkal állít meg egy egész szovjet páncélos hadtestet, amiről fénykép készül egy angol lap számára, s emiatt a megtorlás idején három év börtönre ítélik. De az elbeszélő Szabad András nemzetközi fotográfuskarrierje sem mondható mindennapinak. Mégsem ezek azok az igazából atipikus mozzanatok, a „néhány fontosnak tartott történet”, melyek a családtörténeti narratíva érvényességét korlátozzák. Sokkal inkább a családtagok, pontosabban az apák és a fiúk egymáshoz való viszonya, az, ahogyan az időnkénti érzelmi kitörések ellenére lényegében idegenként élnek egymás mellett. Ennek leírása kerül a regény első részének centrumába. Ez az idegenségtapasztalat nem az apa halálakor való virrasztásban kap érzelmi kontrasztot, hanem egy kései felismerésnek köszönhetően a cselekmény végkifejletében: Szabad András már világhírű fotóművész, amikor az állami kitüntetés átvételekor vele készülő riport alkalmával tudja meg, hogy apja besúgó volt. Ekkor szembesül azzal, hogy apja beszerzése volt az ő katonai felmentésének ára, tartótisztje pedig a felmentést hamis orvosi igazolással elintéző dr. Zenta, anyja első férje. A riporternak tett kijelentése, miszerint apja nem önszántából írta alá a beszervezést, hanem: „Én mondtam neki, hogy írja alá”, a regényvilág elbeszélő valóságában végső soron hazugság, Szabad András beismerésének igazi tétje azonban másik etikai dimenzióban mozog: ezzel, a bűn közös vállalásával vonja vissza az elbeszélő az elmúlt együtt-lét idegenségtapasztalatát, s állítja helyébe az összetartozás érzését.

A másik lehetséges műfaji minta szerint Szabad András élettörténetét fejlődésregényként olvashatjuk. Az anya halála után a vidéki városból apjával a fővárosba költöző kamasz nem tud beilleszkedni új környezetébe, az iskolát érettségi előtt abbahagyja, s egy nyomdában helyezkedik el. *A vége* tehát olvasható lenne a fiú felnőtté válásának, az otthon meg-

találásának (majd újra elvesztésének) történeteként is, ebből a szempontból pedig a főszereplő narrátor életében kiemelt szerepet játszanak a nők: a férjét a párttitkárral megcsaló Imolka, kilesett szerelmi aktusuk a gyermek első szexuális élménye, s róla készülnek első füzetbe írt „fotói”; a középiskolában helyettesítőként dolgozó fiatal tanár, Selyem Adél, akivel szüzességét veszíti el; a katolikus lánygimnáziumban végzett Vészi Johanna; a fiúnál jóval idősebb Keresztes Dalma; s végül a zongoraművész Zárai Éva. Az utóbbi három nő a fiatalember számára a nemi-érzelmi érés egy-egy stációját jelenti, hosszabb-rövidebb ideig tartó szerelmi viszonyokat, mégis közülük Éva alakja emelkedik ki, róla, a hozzá fűződő kapcsolatról szól a regény második része. Megfelelő távolságba kerülve a szövegtől egy szép szerelmi történetet olvashatunk, melyhez mitologikus értelmezési keretet is nyújt a regény: Thészeusz és Ariadné mítoszáét. Pontosabban annak átírását. Éva és András között kerül elsőként szóba az ókori történet, majd a regény végén a krétai utazás elbeszélésekor nyeri el azt a narratív sémát, mely Éva és András viszonyának értelmezéséhez is kulcsot adhat. Nem a mítosz eredeti története szolgál tehát keretként férfi és nő kapcsolatának megértéséhez, bár a másik elhagyása (igaz a nő részéről) Éva és András kapcsolatának is sorsdöntő motívuma. Sokkal erősebb magyarázó erővel bír az Iraklionban látott, parton sakkozó tolókcocsis nő és férfi története, akik valamikor Thészeusz és Ariadné néven híres artisták voltak, biztosítókötél nélkül hajtották végre a halálugrást, az elrontott mutaványt ugyan túléltek, mivel a nő a férfi után ugrott, de mindketten egy életre nyomorékok lettek. Persze ennek az allegorikussá növesztett értelmezői sémának az érvényessége is korlátozott, hisz mikor ezt a történetet olvassuk, már tudjuk: Éva halott.

A regény narrátora az apjától kapott fényképezőgéppel kezd el fotókat készíteni. Ahelyett, hogy a fotóművészet intézményi keretei között próbálná megvalósítani ambícióit, egy igazolványkép-készítő mellett helyezkedik el, s ti-

zenőt éven keresztül otthon az „asztalfiók számára” készíti fotóportréit. Nemzetközi karrierje is saját szándéka ellenére indul el, miután ugyanis Éva Amerikába disszidál, magával viszi fotónegatívjait, s egy neves New York-i galériában szervez számára kiállítást. *A vége* tehát egy művészi karriertörténet, záró állomása a Zárai Éva halála után rendezett kiállítás-performance, melynek keretében Szabad András megsemmisíti az Éváról készített képeit. Több indok is szól amellett, hogy *A végét* művészregényként olvassuk. A fényképezésre, a valóság látására, a láthatatlan láthatóvá tételére vonatkozó narrátori reflexiók is a fotózás metafizikai tétjét hangsúlyozzák: a részen keresztül az egész megragadását, a mulandó megörökítését, Isten lefényképezését vagy éppen a semmivel, a halállal való szembesülést. A fotózásról, vagy általában véve a művészetéről való beszéd ily módon paradox nyelvi struktúrákban bontakozik ki, s végső soron a lényeg, az élet, a halál, a valóság, a lét és a semmi megragadhatatlanságának tapasztalatát járja körül. Ahogy Szabad András a halott anyáról nem tudott fényképet készíteni, mert a film elszakadt, úgy az apja sem tudta lefényképezni az Istent, mert „[a]hol az Úristen egy pillanatra látható, ott kiszakad a film.” (22.) Míg Szabad András, a fotográfus objektívje a külső valóságra irányul, addig az elbeszélés fókusza a külső mellett a belső, lelki világot, a hiányérzetet, a semmit is feltárja. A magányosság egyik kulcsmotívuma a regénynek: az egymás mellett élő családtagok idegenségétől a vissza-visszatérő Gagarin alakjában kozmikussá növesztett, Isten hiányát kifejező magányon át addig a felismerésig, hogy „[t]évedtem. Több mint harminc éven át éltem ebben a tévedésben. Nemcsak Apám kellett ahhoz, hogy Anyám ne legyen magányos, hanem Apám meg én.” (383.)

Hasonlóan, mint *A nyugalom* főhősének, Szabad Andrásnak a neve is tekinthető „beszélő” névnek, amennyiben a regény egyik kulcsmotívumára irányítja a figyelmet, a szabadság és a hatalom kérdésére, mely több szinten problematizálódik a regényben. A legkézenfekvőbb a politikai hata-

lom és az egyén viszonylatában vizsgálni a kérdést, s ebből a szempontból pontosan megrajzolt történelmi hátteret kapunk, melyben a hatalom különböző arcai mutatkoznak meg. A nyilasok és a kommunisták embertelen brutalitása a diktatúrák kegyetlenségének való kiszolgáltatottságra világít rá. Hollós Iván és családjának kivégzése, az apa '56 utáni börtönbüntetése azonban csak előjátékai Szabad András történetének. Párhuzamok és ellentétek strukturálják ezt a viszonyrendszert is, megmutatják a változást, s esetenként azt sugallják: az évtizedek alatt nem változott itt semmi. Mégis az apa még egy hatalmas pofont kapott az őt letartóztató tiszttól, amikor arra a kérdésre, hogy miért fotózza folyton az eget, azt válaszolta: azért, mert hátha egyszer felbukkan ott az Isten, s akkor meg tudja mutatni az őrnagy elvtársnak. Amikor az Amerikából hazatért Szabad András Aczél Györgynek válaszolja ugyanezt, a nagy hatalmú kultúrpolitikus válasza egészen más: „Akkor jó, bízunk benne, hogy magának sikerülni fog, mondta és nevetett.” (556.) Szabad Andrásnak lehetősége lett volna a létező szocializmus idején kint maradni Nyugaton, a puhuló diktatúrával szemben a szabad életet választhatta volna, ez azonban a szabadságnak egy másik oldalát világítja meg: „Más megfosztva élni valamitől, és más nem élni vele. Ha kint maradok, egy pillanat alatt rákényszerülök, hogy éljek szinte minden felkínált lehetőséggel. Hogy részt vegyek. Bármennyire is furcsa, esetleg visszatetsző, de az odakintről származó szabadságom idehaza pont a vasfüggöny őrizte meg.” (554.) Vagy ahogy a berlini fal építésére reagálva a nyugatiakra vonatkozóan megjegyzi: „Jót tesz az embernek, ha nemcsak úgy egyszerűen szabad, hanem naponta szembesül is ezzel. Ha nem áll módjában elfelejteni, hogy a szabadság nem evidencia.” (235.) Más területen viszont mintha a történelmi katasztrófák tapasztalata változatlanul hagyná a berögzült társadalmi mentalitást, s ez mindenekelőtt az 1945 után továbbélő antiszemitizmusban ragadható meg, s abban, ahogy a rendszerváltás utáni hatalom sem különbözik a korábbiaktól abból a szempontból,

hogya a szabad önkiteljesítés helyett a manipuláció tárgyává és eszközévé teszi az egyént. S itt már nemcsak a politikai hatalomról van szó, hanem a politikai tőkéküket anyagiakra váltó pénzarisztokráciáról és a médiáról is. S alighanem ez az a pont, a rendszerváltás utáni huszonöt év csalódottsága, ahol Bartis leginkább kiszolgálja a vélhető olvasói elvárásokat. A regényben ábrázolt életéken mint fényérzékeny fotópapíron sötét foltokként rajzolódnak ki az ismerős történelmi tabló alakjai: jobb szélén Hitler, mellette Szálasi és Horthy, a bal szélről sorban: Sztálin, Rákosi és Kádár. Középen pedig a rendszerváltás utáni politikusok kiretusált profilképei.

Nem a politikai hatalom az egyetlen a műben, mely az ember személyiségét (de)formálja. A fentebb már röviden jelzett metafizikai perspektívában hatalma van a művészetnek, a fényképezésnek is, mely a halálhoz való közelségében, ahogy az elbeszélő fogalmaz: „folyamatos jelenné” alakítja a múltat és jövőt. (393.) Megőrzi azt, ami elmúlt, azt, amit szeretnénk elfelejteni, s azt is, ami elfelejthetetlen. Ezáltal a létezőt kiemeli a profán időből, s az örökkévaló szakrális idejébe helyezi. Éppen ezért a kép megsemmisítése szinte azonos a képen ábrázolt megsemmisítésével, de legalábbis valamifajta bűnhöz, szentségtöréshez hasonló. Szabad András utolsó kiállítása, amikor megsemmisülnek az Évát ábrázoló negatívok, ebből a szempontból nemcsak gyászmunka, hanem olyan szimbolikus-szakrális cselekmény is, melynek során a férfi megpróbál szabadulni a nő emléktől, kísérletet tesz arra, hogy visszanyerje elvesztett szabadságát. A rosszul sikerült kiállítás végül pusztán a kudarc felismerésével szolgál az elbeszélő számára: „Ahogy senki nem marad meg mindörökké attól, hogy lefényképezzük, ugyanúgy nem szűnik meg létezni attól, hogy megsemmisítjük a képeit.” (580.)

Bartis Attila újabb regénye egy embert, egy művészt állít bele a közelmúlt történelmi folyamataiba, személyes kapcsolatait szövevényébe, s miközben Szabad András az írás által önmagát vizsgálja, egy olyan egzisztencia képlete rajzolódik ki, aki miután mindene megvolt, szinte mindent el is veszí-

tett. Szabad Andrásnak kétségbe kellene esnie, *a vége* mégsem ez. Mintha Madách művét, *Az ember tragédiáját* írná újra Bartis, ahol Ádám átélve az emberiség történelmét öngyilkos akar lenni, tervétől azonban Éva anyasága, a gondviselésnek ez a közvetett megmutatkozása tántorítja el. A regény zárata felől tekintve az egész történet egy olyan mintázatot is kirajzol, mely megszakítások és ismétlődések sorozatából végül a halál hatalmával szemben az élet folytonosságának az ígértét sugallja. Így végül – miként Camus Szisziphoszát – Szabad Andrást is boldognak kell elképzelnünk.

(Műút, 2016)

Sehol, semmikor vagy bárhol és bármikor?

(SCHEIN GÁBOR: *Svéd*)

Hogyan határozza meg egy ember életét szűkebb és tágabb közösségeinek, a családnak, a munkahelynek, a nemzetnek aktuális állapota vagy a története? Hitelesen elbeszélhetők-e ezáltal megérthetőek-e ezek a történetek? Megszüntethető-e a másikkal szembeni eredendő idegenség vagy szükségszerűen magányra és boldogtalanságra vagyunk kárthatatva? Ezekre a kérdésekre keresi a választ s a válaszhoz érvényes narrációt Schein Gábor *Svéd* című könyvében. Azt talán szükséges-telen részletesebben magyarázni, hogy a regényben felnyíló múlt – nagyjából a XX. század harmincas éveitől 2006-ig – számtalan kibeszéletlen, feloldatlan személyes és közösségi konfliktust, traumát hordoz magában, melyek a mai magyar társadalom mentális állapotának körelőzményeiként is leírhatók, s anélkül, hogy mindenáron aktualizálni akarnánk a regény által sugallt mondanivalót, a kronológiai egyenest bátran tovább húzhatjuk az elbeszélés jelen idejétől, 2006–2007-től 2018-ig, napjainkig. Persze a „mondanivaló” már önmagában is avittas kifejezését egyébként érdemes óvatosan kezelni. A regény időszerkezete és narrációja ugyanis sajátos töredezettséget mutat, a szöveg többféle narratori pozíciót jelenít meg, különféle elbeszélés- és olvasásmódot kínál fel.

A *Svéd* alaptörténete mégis könnyen rekonstruálható. A történetszálak két helyszínen futnak: az egyik Stockholm, itt él Grönewald úr és mostohafia, Ervin. Az egykori diplomata halála előtt megpróbálja felkutatni '56 után egy oszt-rák menekülttáborból örökbefogadott fiú vér szerinti anyját, ennek során kerül kapcsolatba az éppen felszámolás alatt álló országos pszichiátriai intézet orvosával, Bíró doktornóval. A regény első fejezete a doktornó stockholmi látogatását beszéli el a haldokló Grönewald úrnál. A férfi halála után fia,

Ervin keresi fel Budapesten a doktornőt, s ekkor szembesül azzal, hogy akiket annak hitt, nem a vér szerinti szülei voltak. Ezzel zárul a regény. Közben fokozatosan kiderül az olvasó számára, miért romlott meg Grönewald úr és Ervin kapcsolata, hogy tönkrement a fiú házassága, bepillantást nyerünk Bíró doktornó életébe, az OPNI bezárásán keresztül a magyar egészségügy helyzetébe, s mintegy háttérként felvillannak a 2006 őszi, 2007 tavaszi utcai zavargások is. Ebben a tágabb kontextusban lesz igazán többértelmű a regény keserűen ironikus kiszólása: „Magyarországon mindenkit normálisnak nyilvánítottak.” (70.) Ebből akár egy kalandtörténet is születethetne, a regény azonban a cselekmény bonyolítása helyett a szereplők élethelyzetének bemutatására fókuszál, s annak megértésére: miért alakult így az életük, mi vezetett el reménytelennek tűnő elmagányosodásukhoz.

A befogadás egyik kulcskérdése a narrációra vonatkozik. Arra, hogy kihez, mihez is köthetjük az elbeszélői hangot, mi az elbeszélő viszonya az elbeszélte világhoz. A történet narrátora „benne áll” a regény fiktív világában, esetenként valamelyik szereplő nézőpontjából meséli el a történetet, idézi fel a szereplők múltját. A történetmondást időről időre hosszabb rövidebb reflexiók szakítják meg a másik ember közelségének és a személyes életszféra határainak tapasztalatáról, a szabadság intim körének sérthetlenségéről, a magányról, a másik ember szinte feloldhatatlan idegenségéről, a történelemről, egy városrész vagy a holokauszt történetéről. Mégsem alakít ki a regény egy fix narratori pozíciót, ellenben számtalan olyan utalást találunk a műben, melyek éppen az elbeszélhetőséget, vagy pontosabban a művön kívüli valóság viszonyában értett hitelesség lehetőségét kérdőjelezik meg.

Ide tartozik az, ahogy Ervin vér szerinti anyjának élet-történetét megismerhetjük a regényben. Stiller Anna zsidó származású, túléli a holokausztot, kommunista lesz, majd '56-ban megőrül. Az ő kórtörténete okán kerül a képbe Bíró doktornó, aki az országos pszichiátriai intézet megszüntetésének káoszában szerzi és örzi meg Stiller Anna egyko-

ri ápoló kórrajzát, megbomlott elmével elbeszélte történeteit a forradalom alatti és utáni eseményekről, a politikai rendszer (a Gép) működéséről. A „talált” szöveg olvasása során nemcsak az egyén identitásának a mai közbeszéd szempontjából is releváns kérdése vetődik fel („Hogyan lehetne valaki egyszerre kommunista, magyar, zsidó, szovjetbarát és a független Magyarország harcosa, ha egyszer tudvalévő, hogy zsidóként nem lehet más, mint ávós, kommunistaként viszont nem lehet magyar, magyarként nem lehet zsidó? Ez törvény, törvénynél erősebb tudás, hit, vélemény.” – 102.), de megfogalmazódik az elbeszélő kilétének, a szerzőségnek a problematikája is. Nem egyértelmű ugyanis, hogy a zavart nő visszaemlékezéseit pontosan ki diktálja: „Mindehhez Stiller Anna hoztátte – olvashatjuk Bíró doktornő értelmezői megjegyzését a narrátor közvetítésével –, hogy valakik folyton összezavarják, nem a saját emlékezetéből írja, amit lejegyez. Ha úgy vesszük, ez a zárójeles betoldás volt az egyetlen sor, amelynek szerzőségét a magáénak vallotta, mégis büntetőjogi felelősséget vállalt az egész szövegért.” (86.) Több-ről van szó, mint arról, hogy az elbeszélő a kórrajzot vizsgáló doktornő belső beszédét „hangosítja ki”, az örület történetbe íródása már az előző fejezet elején megbontja a narrátori identitást, a kórtermek légterében áthúzó és falnak csapódó repülőgépek szurreális képei a bezárás előtti Lipótmező (s talán [a 2006–2007-es] Magyarország) állapotát is érzékeltetik.

A másik jellegzetessége a *Svéd* narrációjának – s ez szintén a hagyományos elbeszélői pozíciót destabilizálja –, hogy a regény fejezeteinek többsége valamilyen „idegen” szövegre, annak olvasására, értelmezésére épül. A második fejezet például Grönewald úr Bíró doktornőnek írt levelére, melyben beszámol Budapestre utazásának előzményeiről és eseményeiről. A harmadik fejezet – ahogy arról az előbb szó volt – szövegalapzata Stiller Anna kórrajza, a negyediké egy Ervin által fordított regény, mely szintén tartalmaz az elbeszélőre vonatkozatható önreflexív utalást. Az írásképtelen öreg író ugyanis, akinek történetét Ervin átülteti saját nyelvére a szo-

bából nézi az ablaka előtt zajló életet, egy piac mindennapjait, s a szeme előtt feltűnő emberekhez élettörténeteket talál ki, miközben neki magának nincs története, ő maga sohasem léphet arra a színpadra, amelyen szereplői játszanak. Ő tehát „idegen életek nézője” (117.), csakúgy, mint Ervin, aki még apjával és feleségével szembeni idegenségét sem tudja csak kivételes alkalmakkor feloldani. Az ötödik fejezet már Ervin és Karin válása idején s Grönewald úr halálakor játszódik, ennek a résznek a vendégszövege az Ervin telefonján csengőhangként beállított Patti Smith-dal (pontosabban a régi Nirvana sláger, a *Smells like teen spirit*, melyet az énekesnő is feldolgozott). A *Levél az utazónak, a visszatérőnek* című fejezet a narráció szempontjából még különösebb kísérlet, melyben az elbeszélői szerep gyakorlatilag teljesen minimumra redukálódik. Ez a regényrész Ervin feleségének, Karinnak írt levele, melyet a nő valamiért átad Grönewald úrnak, aki jegyzetekkel látja el, s a halála előtt adja át Bíró doktornőnek, aki visszajuttatja azt Ervinnek. Elbeszélés és elbeszélői identitás problematikájára vonatkozó narratológiai érvényű önreflexív megállapítást olvashatunk az Ervin leveléhez írt huszonötödik lábjegyzetben is: „Az idő önmagában nem létezik számunkra, elbeszéléseké kell változtatnunk, hogy megalkossuk benne magunkat. Úgy látszik, soha nem vagyunk készen. Ehhez pedig emlékekre van szükségünk. Képzeldünk, emlékezünk. Teresával mi sajnós elfelejtettünk elképzelni Ervinnek egy gyerekkort.” (167.) Grönewald úr számára a tárgyak alapozzák meg az elbeszélhetőséget, a (fiktív) emlékezést, míg Ervin identitása az elbeszélhető emlékek hiánya miatt kérdőjeleződik meg. Az elbeszélői pozíció kérdésén túl ez a fejezet a nyelviség problematikáját is felveti, hiszen kérdés, hogy ki fordítja le, s ki közli az eredetileg svéd nyelvű írást. Hasonló kérdéseket vet fel a szereplők párbeszéde is, melyekkel kapcsolatban az ÉS-kvartetten Szilágyi Zsófia okkal jegyezte meg: „Két ember nem beszél így magyarul, mert ez a két ember nem magyarul beszél, ezért mindennek van egyfajta eltávolítottsága. Kreált nyelv ez, amit mi magyarul kapunk.”

A regény legerősebb narrációs ajánlata mégis egyfajta prózapoétikai tárgyiasságban ragadható meg. Grönewald úr élete során gyűjtötte a tárgyakat, külön szobát rendezett be számukra, ahová idővel felesége sem léphetett be, s fia is csak engedéllyel. Saját külön világot épített magának, ahová elvonulhatott, s aminek titkait – mintegy Kékszakkállként – őrzött feleségétől is. Szimbolikus a jelenet az első fejezetben, amikor Grönewald úr kérésére a doktornő minden tárgyat összetör a szobában, s megsemmisíti a tárgyak történeteit őrző katalógust, mint ahogy az is, hogy Ervin apja halála után ugyanezt tervezi. Ebben a szobában minden tárgynak saját története van, vagy valóságos, vagy kitalált, ez hozzá tartozott a szobában felhalmozott dolgok különös identitásához. A legkülönösebb tárgy mégis a nappalit uraló hatalmas ebédlőasztal, mely Grönewald úr feleségének, Teresának a hozományaként került a családhoz. Ez alatt játszott Ervin gyerekkorában. Az asztalt igazából senki sem szerette, de képtelenek voltak megválni tőle. Később kiderül, hogy a tölgyfa asztal valamikor zsidók tulajdonában volt, amit a nácik koboztak el még a harmincas években, s így kerülhetett a fináncok magántulajdonába. Nemcsak Teresa családjának múltjára vetül ezáltal árnyék, de az asztal Ervin alakjának tárgyasult szimbólumává is válik, amennyiben mindkettő származása lényegében ismeretlen marad, valóságos történetük helyett csak egy nemzet vagy egy kontinens tragikus története beszélhető el, ezért mindig megőrzik eredendő idegenségüket, s képtelenek „beilleszkedni” a családba. Nincs saját helyük, terük és idejük a „seholban” és „semmikorban” léteznek, miként a hajdani koncentrációs táborok: „A seholban és a semmikorban voltak, és ott vannak ma is, működnek, fogadják a szerelvényeket” – olvashatjuk Ervin levelében. (169.)

A *Svéd* topográfijának – ahogy arról fentebb már szó volt – tehát két központja van, a regény mégsem a mai magyarországi vagy ahogy a fülszöveg fogalmaz a „közép-európai lét” sajátosságaira világít rá egy másik nézőpontból, egy olyan világ-látásból, ahol az ember anyagi egzisztenciája

mentális állapota lényegesen jobb, mint itt. S bár Ervin örökbefogadását Grönewaldék azzal igazolják maguk számára, hogy a fiúnak olyan életet tudnak majd biztosítani, mint amelyet eredeti hazájában sohasem tudnának, Ervin élete mégis zsákutcába kerül, ugyanúgy elmagányosodik, mint Bíró doktornő vagy pszichiátriai kollégái, barátnői. Mintha a térbeli különbség mégsem jelentene életminőségbeli differenciát. A *Svéd* utolsó fejezetében Ervin és a doktornő között – a szövegből legalábbis ez sejthető – kialakulhatna valami férfi-nő viszony (szerelem, szexuális vonzalom?), de végül ez is, mint minden, beteljesületlen marad. Mintha ez is azt sugallná: a magány ugyanolyan áttörhetetlen – bárhol, bármikor.*

(Új Forrás, 2016)

* A regény szövegébe Szöcs Petra fotói ékelődnek. Azért ez a sutta megfogalmazás, mert nem igazán tudom eldönteni: illusztrációról van-e szó, tehát a képek valamilyen módon alárendelődnek a szövegnek, annak egy-egy részletét más eszközökkel, vizuálisan is megjelenítik, vagy önálló alkotásokként kerülnek a műbe. S bár esetenként némelyik fotó akár a pszichiátrián is készülhetett volna, s nyilván a 148. oldalon látható elmosódó vonat képe sem véletlenül került épp a mellé a szöveghely mellé, ahol Ervin és Grönewald úr vonatújáról olvashatunk. Alighanem azonban mégiscsak önálló műalkotásoknak kell tekintenünk Szöcs Petra fotográfiait.

Thészeusz az emléklabirintusban

(ÁFRA JÁNOS: *Két akarat*)

2012-ben a JAK és a Prae.hu közös kiadásában jelent meg Áfra János első, *Glaukóma* című kötete. A debütáló versgyűjtemény költői sajátossága a „Ki beszél a szövegben?” és a „Ki a szerző?” kérdéseinek feszültségében megteremtődő poétikai játéktér kialakítása volt, mely – bár a *Glaukóma* recepciója számát és minőségét tekintve is figyelemre méltó, s különösen Áfra nemzedéktársai körében mutatkozott produktív – időnként mintha inkább labirintusként szolgált volna az értelmezők számára, akik Ariadné fonala híján eltévedtek a kötet poétikai útvesztőjében. Nevezetesen arról van szó, hogy mintha nem különösebben termékeny félreértés lebegte volna körül a „lírai alany” kilétének kérdését. Egyrészt ugyanis a *Glaukóma* verseinek beszélője mindig más, s az egyes darabok versbeszélőit az a viszony kapcsolja össze, amely a versek tárgyához köti őket. Pontosabban ahhoz a valakihez, akiről a kötetkompozíció lírai monológjai szólnak, Borbély Szilárd fülszövegének „erős” interpretációja szerint „Glaukóma hercegről”, aki persze – mint Ady hőse – éppen annyira „fenség, Észak-fok, titok, idegenség”, mint minden más ember. Mégis ő a hiányzó középpont, akit a versbeszéd láttatni akar, de aki igazi valójában sohasem lesz látható (ebben az összefüggésben is jelentéses a kötet címe: *Glaukóma*, azaz zöld hályog), amennyiben ő maga közvetlenül nem szólal meg a kötetben. Sokkal inkább tehát versobjektum, mint -szubjektum, lírai tárgy, semmint lírai alany. Másrészt viszont ezzel ellentétesen ható jelentésalkotó tényező a kötet borítóján a cím fölé írt szerzői név, valamint a borítón és a ciklusok határán látható, a kötet szemantikai egységességét is kihangsúlyozó s a sorozat utolsó darabjaiban a szerzőre igazán csak hasonlító (fél)portrészorozat, mely a versbeszélő(k) szórt identifikációját mégiscsak a szerző mint centrum köré szer-

vezik. Ennek a kettőségnek a kidolgozottsága adja Áfra János első verseskötetének figyelemre méltó poétikai invencióját.

2015-ben a Kalligram Kiadónál megjelent *Két akarat* látványlag kevesebbet kockáztat. A némileg erodálódott nagykompozíció megtart valamit a *Glaukóma* születéstől halálig húzott narratív ívéből, még akkor is, ha a lezárást nem a versszubjektum elmúlása, hanem egy éppen aktuális végpont jelöli ki. A kötet első ciklusa (*Gyermek és póráz*) még a címben is jelölt gyermekkor világát idézi, esetenként a *Glaukómából* is ismerős traumatikus élettörténeti mozzanatok, motívumokat mondja újra. S ha a cikluscímben jelölt póráz a kötöttséget, de legalábbis a másikkhoz való kötődést szimbolizálja, akkor a *Két akarat* lírai darabjaiból kapcsolattörténetek elbeszélés-töredékei olvashatók ki, a másik keresésétől megtalálásáig, majd elvesztésétől az újra rátalálásig. Annak ellenére, hogy a versmonológok grammatikai ideje jellemzően jelen idejű, a költői beszéd mégis mintha szinte mindig az emlékezés situációjában hangzana el, s ez a megszólalásmód a lírai ént olyan folyamatos jelenben pozicionálja, melynek nézőpontjából a kötetben elbeszélte én-te kapcsolatok eleve a múltó idő viszonylatában jelenítődnek meg.

A *Glaukóma* recepciójának egyik jellemző vonulata a beteg, torzult, traumatizált testképek leírására koncentráló testpoétika felőli megértés volt. Ebből a szempontból a *Két akarat* szintén ad fogódzókat az olvasó számára. A *Már élve felejthető vagyok* a halott test lebomlásának folyamatát naturalisztikus pontossággal leíró részletei (a kötet más verseihez hasonlóan) például József Attilát idézik, a test pusztulásának aprólékos ábrázolása ugyanis mintha az *Óda* szerelmes mikroanalízisét írná újra. Ennek ellenére éppen a test poétikai funkcióját tekintve figyelhetünk meg jelentős elmozdulást a *Glaukómához* képest. A test ugyanis a *Két akaratban* – szemben a hivatkozott verssel – jellemzően a költői nyelv képi síkjára helyeződik, valamilyen elvont dolog láttatására szolgál. A *vonal kiengedése* című versben például az idő szemléltetésére („Mint ínszalag, szakad el az idő”), az *Ami*

*visszafordít*ban pedig a beteg testhez kapcsolódó képzet a másikhoz fűződő viszony megjelenítését szolgálja („Te kirekesztesz, mint erekből káros kontraszt- / anyagot, de vajon létezhet ilyen steril szerelem?”). A hasonlatok és metaforák poétikai szerepének előtérbe kerülése bizonyos értelemben Áfra lírájának konvencionálisabb irányba való fordulását is jelzik. Ennek megállapítása azonban semmiképpen sem leértékelő kritikai gesztus kíván lenni a részemről, ugyanis azt, ahogyan a metaforikus költői beszéd a kötet egészében felépül, igen figyelemre méltó költői teljesítménynek gondolom. Legfőképpen azért, mert poétikailag nem a nyelv áttetszősége, alkotó és befogadó számára könnyen kézhez-állósága működteti a kötetet, hanem egy olyan versbeszéd kialakítására való törekvés, melyben a képi és gondolati síkok egymásba csúsztatása, egymásba mosódása hoz létre egy sajátos, az állandó instabilitás érzését keltő versvilágot, s ebben a poétikában pedig legalább annyira uralkodó a gondolati tartalom, mint a test-képekkel szövegbe vont fiktív anyagosság.

Az (élet)időt metaforizáló *A vonal kiengedése* című ciklusnyitó vers így akár egyfajta eposzi hasonlatként is felfogható, mely ezáltal a kötetegész narratív nagyszerkezetére is (előre) utal. A *Két akarat* egyik hőse tehát alighanem maga az idő, melyet az első ciklus nyitó verse test-metaforikával és a születés képzetével vezet be, s a kötet zárlata az *Akikkel majdnem* egy című vers számadásával rekeszt be, vagy inkább függeszt fel ideiglenesen. A másik lírai hős pedig az idő múlásával szembesülő versbeszélő, aki az emlékezés lírai szituációjában szólal meg, s ily módon szegül szembe a másik akarral, a jelent múlttá, az egykori valóság teljességét az emlékek töredékeivé erodáló idővel. S éppen ez a költői szándék működik a kötet finoman érzékelhető kohéziójának hátterében, a családtörténetet alapmotívumaira redukáló első ciklusban, s a másik megszólítása révén a versbeszélő önnön identitását, mikroközösségi kapcsolathálóját is visszanyerni vágyó lírai monológokban, ahogy az *Ott, ahol nem* zárlatában olvashatjuk: „veled / hátha összerakható lesz a család-

ról / szóló szétpergett történet.” Az *Agyagfigurák* című vers talán legjobb példája a kötetből a képi és gondolati-referenciális síkok jelentésteremtő poétikai működésének. A vers első felében valamilyen tájelemekként megjelenő „kavargó emlékek” a második versszakra antropomorfizálódnak, valamilyen emberi formát felvevő (agyag)figurákká alakulnak, végül a vers utolsó félsorának hiányos mondatában a végtelenbe tűnnek.

A kötet záró verse nem az élet elmúlásának tapasztalatát fogalmazza meg, sokkal inkább a másik (önmagunk) keresésének lezárhatatlanságát és az állandó újrakezdés lehetőségének élményét közvetíti:

Egy volt. Mindig csak éppen egy. Aztán én is egy voltam a sok között. Kellett valaki mellém, majd valakinek egy időre kellettem. Kiegészíti egymást két várakozó a végtelenben.

De csak egy, aki több, aki bárki lehetne, mert sokakból áll, hisz a fejemben raktam össze. Bárki, aki még senki sem, senki, aki ott lakozhat bárkiben – talán felé törekszem.

Mégis a halál és a haláltól való félelem a meghatározó érzelmi modulációja az új Áfra-kötetnek is. Az első ciklusban az apa betegsége és halála a kiindulópontja az egész kötetben végigvitt halál-élménynek, a feloldhatatlan szorongásoknak, melyek a lélek legbelsőbb labirintusába visznek, ahol az ifjúságot felfaló szörny lakozik. Vagy legalábbis laknia kellene, ahhoz, hogy megsemmisítésével a lélek visszanyerhesse szabadságát: „De el kell mondanom, // nem tudom, hol van, ha van ilyen nyugalom egyáltalán, / valahol túl a hiányodon, ahol e játék föellenségének hamván / megpihenhetek veled. Csakhogy még igazi szörnyünk sincs, / akire bűnbakként mutogathatnánk egymást elkerülő napokon.” (*Mintha egyedül*) A kötet számomra legemlékezetesebb verse a korábban említett *Már élve felejtethető vagyok* című, mely a legerőteljesebb kifejezését adja a test pusztulásának és – egy szójátékba

ágyazva s ezzel a témában rejlő tragikumot eleve feloldva – a lét megváltatlanságának: „Nem üdvözöl minket senki, talán nem is üdvözültek. / Felismerhetetlenségig beteljesültek e széthordott testek, / és a legfrissebb koporsóban végtére is épp elkezd újra / burjánzani az élet, hiszen a csontokat körbekúsztatva // lakomáját bontja szét egy csapatnyi fehér féreg”. Amíg az emlékezés a reménytelen rekonstrukció igényével a múlt felé nyitja meg a versbeszélő horizontját, addig a halállal való szembesüléssel a jelenvalólét önmegértése a jövő felől, a végesség tudatosodása által határozódik meg.

A kötet záró ciklusában a másikkal intézett, a másikat a versvilág fikatív terében a beszélőhöz való viszonyában jelenlévővé formáló aposztrofikus beszédmód önmegszólítássá alakul, ezt jelzi az önnön szépségébe szerelmes Nárccisz görög mitológiai alakjának megidézése is (*Nárccisz szerelmei*). Ennek a kötetben belüli poétikai váltásnak a példája a *Kifáradás* is, melyben a világhoz és a másikkal való viszonyának élettapasztalatait a versbeszélő saját létének megértésére vetíti rá: „Aztán a gödör alján / szitálod a törmelékeket. / Keresésre kényszerít az akarat, / a legvastagabb könyv, / amit még nem írtak meg. // Háború a hatalom térképén, / a bőrön. A kifáradás esztétikája, / amint a víz párologni kezd / belőled. És egyszer csak / hirtelen, tágra nyílt / szemekkel halsz meg, / mintha még soha.”

A *Két akarat* verseiben tehát nem egy folyton változó szerepet játszó beszélő szólal meg, mint a *Glaukómában*, hanem mintha mindig ugyanannak a lírai alanynak a hangját hallanánk, amint éppen mást szólít meg, valaki máshoz, esetleg önmagához beszél. Áfra formailag is változatos lírája (miként a mottóként szereplő cím nélküli háromsoros is jelzi: „Így lehet elmondani, könnyen / felejthető mondatokban, csak így / hagyhatunk el belőlünk mindent.”) kimondhatóság és kimondhatatlanság hagyományosnak is tekinthető költői paradoxonában születik, s éppen hiányai, kihagyásai révén válik sokértelmű, izgalmas költői megnyilatkozássá. A *Glaukóma* kritikai recepciójának is egyik lényeges megállapítása

volt, hogy a versek mögött felsejlő líratörténeti hagyomány és a szövegek kortárs költészeti kontextusa már az induláskor érett és egyéni versnyelven átszűrve szólalt meg, s még inkább igaz ez a képzőművészeti alkotások inspirációját is természetesen hasznosító *Két akarat* lírájára.

A könyv Kasza Gábor képének felhasználásával készült kekeszöld borítóján kisfiú áll egy fal előtt, út mellett a járdán, az aszfaltra egy kör és egy négyszög van rajzolva. A fiú ezeket nézni, s mintha választania kellene: kör vagy négyzet? Jobbra vagy balra? Pont, mint Thészeusz.

(Műhely, 2016)

Testbe zárt szavak

(EGRESSY ZOLTÁN: *Szarvas a ködben*)

Nem szoktam mindig megnézni a könyvek fülszövegét vagy a hátsó borító ajánlását, mert nem szeretem, ha a peritextus bármilyen módon is megpróbálja irányítani az olvasásom. Most mégis megtettem, s mikor azt olvastam: „Egressy néhány óra alatt játszódó legújabb regényében a női lélek aprólékos ismeretéről tesz tanúbizonyságot”, akkor elsőként Németh László regényei, majd az *Anna Karenina* és a *Bovaryné* jutottak az eszembe. Ezekkel a klasszikus műalkotásokkal kelne versenyre Egressy legújabb regénye? Vagy éppen ellenkezőleg: a női lélek bonyolultságának közhelyét írná meg a maga férfíró szemszögéből? Szerencsére egyik sem, bár ha a *Szarvas a ködben* irodalmi kontextusát akarnánk körülírni a fent említett írók, művek nyilván szükségszerűen szóba kerülnének. S végül is – megelőzve és megelőlegezve a kritika konklúzióját – ha nem is munkál ott az Egressy-mű mögött a korszakjelölő nagyregény megírásának az igénye, mégis figyelemre méltó prózaírói kísérlettel van dolga a regény olvasójának, olyan rétegezett műalkotással, mely a befogadó igényei és lehetőségei szerint tárja fel jelentésrétegeit.

A narráció első olvasásra is szembeötlő sajátossága, hogy a regényvilág és -cselekmény egy nőnek (ő tulajdonképpen a regény főszereplője, Mátyás Anna, a harmincas éveiben járó anyakönyvvezető) valaki máshoz, egy férfíhoz intézett belső monológjaként bontakozik ki. Ezt az egyoldalú belső „dialógust” szakítják meg időnként egy másik szereplő, Jócsajeszter monológjai, melyek szintén valaki máshoz intézett beszédként hangzanak el, az ő szavainak címzettje azonban Azrael, az Ószövetség halálangyala. A regényidő körülbelül egy napot tesz ki, a cselekmény feszültségét mégsem az időkeret szűkössége miatt kialakuló sűrítettség generálja, hanem az, ahogy a belső beszédből feltárul Anna múltja, a látszólagos

normalitás felszíne fokozatosan szertefoszlik, alatta kirajzódnak a nő lelkének sérülései, s végül nyilvánvalóvá lesz és kimondatik a szörnyű diagnózis.

A regény cselekményének terét Budapest különböző helyszínei adják: valamelyik (talán budai) kerület házasságkötő terme, a Margitsziget, és az eperfa, ami alatt az esküvői csoportkép készül, egy budai erdő (benne a vadászház, ahol a lakodalom, a történet jó része zajlik), a Duna-part és Anna Belgrád rakparti lakása. Nemcsak a helyszínek lehetnek részben ismerősek az olvasó számára, de a cselekmény ideje is. A regény utalásából (például a Reese Witherspoon főszereplésével 2014-ben készült *Vadon* című filmre) kiderül: nagyjából a mű megírásának idejével eshet egybe. Az olvasó tehát otthonosan érezhetné magát a regény fiktív világában (még a Hold mint mesterséges égitest áltudományos teóriájára, melyről az egyik szereplő beszél, is rákereshető a Youtube-on), ha az nem a narrátor lelkében visszatükröződő belső valóság volna. Ezzel a visszatükrözéssel jó ideig nincs is semmi probléma, az én-elbeszélő monológjából apró részletenként épül fel az a belső valóság, melyben az olvasó fokozatosan veszíti el otthonosság-érzetét, ahogy rájön: a beszéd címzettje Anna halott barátja, akinek halálához a nőnek közvetve, de köze van. A belső beszéd, az emlékezés idősík-váltásaival felidéződik Anna múltja, a gyermekkori félelmei, frusztrációi s a családi tragédia, az apa halála, ami miatt a nő szintén felelősnek érzi magát. Mindez még megérthető a pszichés működés egészséges trauma-feldolgozásaként is, mint ahogy vélhetően az sem okoz gondot az olvasó számára, hogy Anna folyamatosan reflektál saját (főként testi) adottságaira, mindig valaki mással összehasonlítva önmagát. Leginkább persze Jócsajeszterrel, aki – miután korábban már többször szóba került Anna elbeszélésében – elsőként a regény 7. fejezetében szólal meg maga is, ez a rész az ő belső monológja. Jócsajeszter zenetanár, éppen öt éve ismeri Annát, s mintha mindenben az ő ellentéte lenne: a visszafogott, gátlásos Annával szemben felszabadult, vagány, a férfikkal bátran flörtölő nő.

Mégis van valami szokatlan, zavaró ebben az egészben. Hogy lehet, hogy Anna folyamatosan öt éve halott barátjához beszél? S ami még nyomasztóbb: Eszter belső beszédének címzettje Azrael, a halál angyala. S miért van az, hogy bár – úgy tűnik – van közvetlen kontaktus a két nő között, az elbeszél jelenetekben sohasem szerepelnek egyszerre? Ahogy haladunk előre az olvasásban, úgy lesz egyre nyilvánvalóbb, hogy Anna komoly paranoiával küzd. Miután vége a szertartásnak, Szilárd, a vőlegény öccse, meghívja őt a vacsorára, s Anna végül, mivel tetszik neki a férfi, igent mond az invitálásra. Szilárd a hivatalban még udvarol Annának, a margitszigeti fotózás helyszínére érve viszont szinte tudomást sem vesz róla, s ezzel felborul a nő érzelmi biztonsága, mely az utolsó margitszigeti jelenetnél egy elkapott beszélgetés foszlányai miatt súlyos üldözési mániába fordul át, a nőnek rögeszméjévé válik, hogy a násznép meg akarja őt ölni. Innentől kezdve valóságpercepciója ezen a torz tévképzeten szűrődik át. Ekkor lép először a színre Jócsajeszter, majd, miközben Anna folyamatosan a menekülés lehetőségét mérleget, az ő hívására megjelenik a vacsorán, ahol nyíltan kikezd Szilárddal, s végül ott van a szerencsétlen baleset helyszínén is. Anna ugyanis mennyasszony-szöktetésnek álcázva próbál megmenekülni vélt gyilkosai elől, magával viszi az erdőbe Andreát, az ifjú feleséget, akinek a torkát egy véletlen elbotlás után levedlett szarvasagancs szúrja át. Bizonyos értelemben tehát ő lesz Anna harmadik áldozata.

Az olvasó így egy kiegyensúlyozottnak tűnő (lelki) világból a teljes diszharmónia (lelki) valóságába jut, s egyre inkább nyilvánvalóvá válik: Jócsajeszter valójában Anna másik énje. Ez azonban egészen az utolsó fejezetig nem egyértelmű, végig megmarad egyfajta izgalmat keltő bizonytalanság, egészen addig, amíg a tragikus éjszaka reggelén a Duna-parton Anna „végez” Jócsajeszterrel is. Azt a feszültséget, melyet a folyamatos bizonytalanság generál (főként a két nő viszonyával kapcsolatban, de én sokáig vártam azt is, hogy a menyasszony balesete végül Anna gyilkosságaként lepleződjön le), az

utolsó fejezet oldja fel, mely részletes kórképét adja Anna lelki problémáinak. Az már korábban kiderült, hogy a barátja, akivel hét éve szakított, akkor halt meg, amikor születésnapra köszöntő sms-t írt neki, a férfi közvetve emiatt szenvedett balesetet. A halála után nem sokkal, a trauma miatt mutatkoznak először Anna betegségének tünetei, melyet végül disszociatív személyiségzavarként diagnosztizálnak. A regény tehát ebből a szempontból gyógyulástörténet, melynek végén Mátyás Anna megszabadul másik énjétől, a halott férfihez intézett belső monológja pedig a gyász munka befejezése, mely (talán) a Szilárddal való másnap reggeli együttléttel zárul le. Ebben az összefüggésben nyer értelmet a könyv címlapján olvasható kijelentés: „Nő vagyok, túlélő”.

Az Egressy-regény elbeszéléstechnikája kitűnően építi fel azt a lélektörténetet, mely Mátyás Anna belső világában zajlik. A szöveg jelentéktelennek tűnő megjegyzései az olvasásban előre haladva jelzésekké, majd a regényt újraolvassva egyértelmű utalássá válnak. Onnan kezdve, hogy Anna megérkezik az anyakönyvi hivatalba, s szokatlannak találja a rendezvényszervezők köszöntését, később pedig folyamatosan hiányukra reflektál. Vagy az, hogy a taxiból való kiszállás után látszólag minden különösebb ok nélkül háromszor jut eszébe a halál: „Két kisbaba van a teremben, az egyik csendben figyel, a másik alszik, az asztal közepén fehér virágcsokor, temetői koszorú jut eszembe róla, ez már a harmadik halál-gondolat a cégér és a szóparcella után, nem örülök, nem is értem pontosan.” (19–20.) Ugyanígy utalásról utalásra derül ki, hogy ki az a távol lévő („Nem tudlak megkérdezni.” [15.]), régen látott („Öt éve láttalak utoljára, hét éve hallottam a hangod.” [57.]) másik, akihez Anna beszél. Az Egressy-regényben tehát nem a történetészövés bonyolításán van a hangsúly, hanem azon, ahogy a belső monológból, a szöveg utalásrendszeréből Anna múltja élettörténeté áll össze, ezzel együtt valódi pszichés állapotára is fény derül, s így végül is a nőn szép lassan elhatalmasodó paranoia leírása adja a mű valódi feszültségét. Azon a ponton azonban, ahol a lakodalom tör-

ténéseinek és a nő üldözési mániájának leírása már fokozhatatlan, s kezdene unalmassá válni az olvasó számára, történik meg a menyasszonyszöktetés és Andrea balesete. Anna két énjének elkülönítését is jól oldja meg a regény, nemcsak azért, ahogy cselekedteti őket, hanem beszédmódjuk, sajátos idiolektusuk révén is. Anna tájszavakkal és közhellyekkel kevert beszéde finoman utal a nő vidéki származására s gondolkodásmódjának viszonylagos felszínességére, míg Jócsajeszter laza nyelvhasználata, városias szociolektusai fejezik ki Mátyás Anna alternatív énjének felszabadult habitusát. Más szempontból viszont azt is meg kell jegyezni, hogy a szöveg nem használja ki azt a narrációs lehetőséget, hogy a pszichés változást a nyelv minőségének módosulása is tükrözze. Anna monológja jól formált, kerek mondataival mindvégig leginkább egy hagyományos én-elbeszélői narrátor hangjaként szólal meg, egyedül a 21. fejezetben Jócsajeszter szólalmában sérül a nyelv grammatikai struktúrája. A rögtön Andrea balesete (amiről egyébként közvetlenül nem értesülünk) utáni szövegegység ezzel az elbeszéléstechnikai megoldással, a hiányos mondatok sorával is hangsúlyossá teszi a regény lelki-érzelmi tetőpontját.

A *Szarvas a ködben* című regénynek „pszichológiai esettanulmány”-jellegétől függetlenül is lényegi vonatkozása az önazonosság problematizálása. Mátyás Anna monológjában már a regény első lapjain felmerül a „Ki vagyok én?” kérdése: „A másik, amire jutottam, és ez már érdekesebb felfedezés, vagy megállapítás, hogy vannak hozott információk. Titokzatos, ösztönös tudások, amik előjönnek időnként korábbi emlékek, élmények nélkül is. Viselkedések, reakciók, megalapozatlan félelmek, magyarázhatatlan vonzalmak. Ezeket is csak úgy kaptam, ingyen, ezen a végtelen, lenyomozhatatlan csatornán. Nemcsak a testemet, a lelkemet is. Saját információim vannak, tapasztalataim, előző életekből származók, nem az enyémeimből. Biztos más is gondol ilyesmire, de amikor én erre rájöttem, nem voltam több tizenkét évesnél.” (8.) Halála előtt az erdőben Andrea ehhez hasonlóan mesél saját

előző életeiről és reinkarnációiról, s innen nézve akár lehetne ő is Anna egyik énje, erre vonatkozóan a regény azonban nem szolgál további információval. Míg ez az idézet a népszerű ezoterikus tanokat idézően az emberi élet határain túlmutató lelki folyamatokra kérdez rá, addig a korábban már szintén idézett részlet következő mondata a testi önazonosság problematikájára utal: „Öt éve láttalak utoljára, hét éve hallottam a hangod. Nincs már sejtmemória, ami akkor lett volna.” (57.) Az identitás kérdésének megjelenítései perszónálfilozófiai-metafizikai horizontot is nyitnak a regény értelmezése számára. Az elbeszélői szubjektum világban-léte ugyanis a másikkal való viszony felől határozódik meg. Az Egressy-regényében mindez oly módon determinálja az elbeszélő-főszereplő szituáltóságát, hogy az általa megszólított másik halott vagy éppen maga a halál angyala. A másik tehát a megszólítás által olyan nem-létező valakiként alkotódik meg a szövegben, akinek válaszképtelensége, csendje eleve meghatározza és egyben meg is bontja a megszólító önértelmezésének horizontját, a sikertelen gyászmunka így végül az én megkettőződéséhez vezet.

A regény felépít egy igen jól működő szimbólumhálót is, mely az elbeszélte történéseken és a lélekábrázoláson túl újabb jelentéstartományokat nyit meg. Ennek a jelképrendszernek a központi figurája a címben is jelölt *szarvas*. Anna gyermekkori frusztrációja, az elbeszélés szerint első súlyos lelki sérülése kötődik az állathoz, s többek között ez a félelem is szembeállítja őt a szarvasokról szubtilis tudással rendelkező Jócsajeszterrel. De a két alak olvasói azonosítása is a korábbi szövegrészekben Jócsajeszter testén lévő szarvastetováláson keresztül történik, még mielőtt a kórtörténet az utolsó szakaszban egyértelműen megfogalmazódna. Az olvasó számára reálisnak ható (kór)történet keretein túlmutat az a jelenet, amikor Annát az erdőben Andrea balesete után egy szarvas vezeti vissza a halott nőhöz. A csodaszarvas mondabeli képe idéződik meg itt, ha nem is honalapítás, de legalábbis a gyógyulás útjára vezérlő állat alakjában. Innen nézve az Andrea

halálát okozó agancs is szimbolikus jelentéssel bír. Hagyományosan ugyanis a miden télen levedlett, majd újránövő agancs az élet ciklikusságának jelképe, a regényben azonban – ezzel éppen ellenkezőleg – Mátyás Anna harmadik „áldozatának” halálát okozza, melyet a Jócsajeszterrel való leszámolás, s a lelki stabilitás visszanyerése követ. Ehhez kapcsolódik az a mitikus jelentésvonatkozás is, mely szerint az agancskoronát viselő állat az ősi mondákban a Nap-szimbolika körébe tartozik, a buddhizmusban pedig a szerelmi epekedés jelképe. Anna elbeszéléséből megtudjuk, hogy öt éve halott szerelmének kedvenc égiteste volt a Hold, erről beszélnek a férfiak a Margitszigeten a fotózás helyszínére menet, a nő testére tetovált állatkép Anna alakját a Nappal azonosítja, így képezi meg szimbolikus szinten is a férfi-nő nemi kettősséget. Erre a mitikus jelentéstartalomra utal továbbá az a fentebb már idézett jelenet is, amikor a szarvas visszavezeti Annát a halott nőhöz, ezzel egyben ki is vezeti az éjszakából, a felkelő Nap pedig végül eloszlatja az elmére boruló ködöt.

Én kifejezetten kedvelem azokat a narrációs megoldásokat, melyek hagynak némi bizonytalanságot az első olvasás után, s ezzel újraolvasására készítetnek, vagy eleve beépítenek a regény világába eldönthetetlen kérdéseket. Egressy a *Szarvas a ködben* zárlatában feloldja azt a termékeny feszültséget adó bizonytalanságot, amit a két női narrátor egymáshoz való viszonyának eldöntetlensége jelent, a kórtörténet ismertetése lezárja az olvasói jelentés keresés további lehetőségeit. Hogy mégsem tekinthető ez feltétlenül elhibázott regényírói megoldásnak, az azzal magyarázható, hogy maga a betegség diagnózisa is Mátyás Anna elbeszéléséből derül ki, s a regénynek több olyan jelzése is van, melyek az elbeszélőszereplő eleve fikciós létére utalnak. Ilyennek tekinthető az Arisztotelész *Poétikájára* való hivatkozás vagy a *Szerelme kolerá idején* című Gabriel García Márquez-mű megidézése, de efelé mutat egy életművön belüli utalás is, a narrátor beszédhelyzete és Mátyás Anna halott szerelme, a motoros futár alakja ugyanis ismerős lehet Egressy egyik korábbi regényé-

ből. Hasonló távolságot teremt a felfogott valóság és a hozzá kapcsolódó paranoiás képzelődések egymáshoz való viszonya is. Mint egy mesében, úgy válik ketté a külső valóság és Anna belső monológjában megteremtődő belső valóság, s éppen akkor kezd feloldódni a kettősségből adódó feszültség, amikor a nő önironikusan reflektálni lesz képes saját fantáziájának játékára. Az utolsó fejezet elején, a diagnózis leírása előtt olvashatjuk: „Lassítunk, a közelgő megállóban különös figura várakozik. Elmélyülten tanulmányoz valamit. Megállunk, felszáll, mellettem helyezkedik el, félig-meddig fölöttem. Mint egy északi sarki manó. [...] Sokáig nézem, rajta felejtődik a szemem, megnyugtat az ártatlansága, biztos tudod, miért, persze, mert mesefigura.” (266–267.)

A *Szarvas a ködben* tehát a maga szabta keretek között jól működő narrációs technikát s a belső monológok által felépülő, az olvasás során izgalmasan kibomló regényvilágot alkot meg. Reményt ad arra, hogy – ha az évek során szerzett lelki sebek nem is gyógyulnak be teljesen, de – a gyászmun-ka végrehajtható, a megbomlott önazonosság végül vissza-szerezhető. Talán.

(Műhely, 2017)

Versek a tér-idő diszkontinuumban

(SZÁLINGER BALÁZS: 360°)

Szálinger Balázs legutóbbi kötetét olvasva a legelső és legelembb befogadói tapasztalatom a zavar volt. Legalábbis az első ciklust betűzgetve. Két okból is. Egyrészt amíg a könyv apró betűit szemezgettem, tudatosult bennem, hogy hamarosan mindenképpen fel kell keresnem a szemészetet. A másik: a líra halálának gyötrő sejtelve. Ha ezt a zavaró érzést gondolattá próbálom transzformálni, akkor persze nem pontosan abban az értelemben teszem, mint Babits 1922-ben, habár ki ne érezné, mennyire aktuálisak ma is ezek a sorok: „A líra meghal, és a bús / élet a kettes csöndbe menekül. / Az ember hajdan ember volt, s szíve / itta az embert, testvérszív; – ma nyáj, / megunt baján kérődző.” (*Régen elzengtek Sappho napjai*) De nem is abban a tág kontextusban, ízlésváltás és -válság világnézeti összefüggésében értem, ahogy néhány évvel később Halász Gábor beszélt a líra haláláról egy konzervatív lap hasábjain.

Bár meglehet, Szálinger költészete első köteteitől és verses epikai kísérleteitől tavaly megjelent könyvéig kirajzol valamit abból a költészettörténetileg is dokumentálható változásból, mely a nyelvjátékos posztmodern költészet után másfelé keresi a líra újjászületésének lehetőségeit. Kérdezhetnénk tehát: van-e élet a líra halála után? A 360° azt is világosan megmutatja ugyanis, hogy Szálinger merre indult el: jól látható, hogy nem az alanyi költészet felé vette az irányt, nem a lírai személyességnek még-újabb-érzékenységgé váló közvetlen szövegbeíródása révén alakítja versbeszédét, hanem – látszólag – éppen ezzel ellentétesen: verseinek költői éneje mintha még inkább a személytelenségbe húzódná vissza, pusztán az életrajzi referencialitás rejtett nyomait hagyná hátra maga után, és a költői kifejezés lehetőségeinek határait keresi. Ha így értem a „líra halálát”,

akkor ennek az útnak egyik végpontja alighanem a *Térképjelölések* szóhalmaza, melyben az értelemkereső befogadás legfeljebb az egymás után sorakozó szavak jelentésbeli rokonságának felismeréséig, a szócsoportok relatív elhatárolásáig tud eljutni.

Aztán mintha megnőttek volna a betűk, elkezdett működni a kötet is. Mint a korábbi Szálinger-kötetek, vagy még jobban.

De hogyan is működik, pláne, ha jobban? Először is: csakúgy, mint az *M1/M7* és a *Köztársaság* Szálinger legújabb kötete is egy cím nélküli verssel indít. Különösen az *M1/M7*-hez köthető az a költői megoldás, ahogy a kötetnyitány nagyszabású kronotopikus viszonyrendszer megalkotására, tér és idő sajátos egymásra vonatkoztatására törekszik. Ott a címben jelölt autópálya-szakasz, itt az óramutató állását irányjelzőként használó katonai zsargon megszólaltatása jelöli ki azokat a tér-idő koordinátákat, melyek a nyitóvers világát meghatározzák, s míg az *M1/M7*-ben a körbeérő útjelölés teszi az említett pályaszakaszt szinechdochikusan egész Magyarország szimbólumává, itt a többszörösen körbefutó idő- és térjelölés, valamint a versbeszédben kibomló látvány horizontváltásai sejtetnek valamifajta megragadhatatlan végtelenség- és teljességigényt. A kötet nyitó verse arra is jó példa, ahogy a szövegek fiktív terében a versbeszélő pozíciója meg-, illetve versről versre újraalkotódik. Ebben az esetben az irányjelzés által jelölt „objektumok” viszonylatában határozódik meg a lírai én hol-léte, más esetben – mint például az *Obszervatórium* című versben – konkrét topográfiai tájékozódás kell ahhoz, hogy kijelöljük, hol is van az a valaki, akinek nézőpontjából a versvilág műben megjelenített aspektusa láthatóvá válik: „Pedig / Mennyi álmom, szerelem és kívánás húzódik össze // Bánatos semmivé egyetlen perc alatt, amint valahol / Messze, keleten, Bucsonyban, amiről másnap / Már mindenki tudja, hol van, / Fogja magát, és eltörlik a kő.” Persze pontos helymegjelölést ebben az esetben sem tudunk adni: talán valahol itt, Magyarországon.

Más esetekben viszont egészen pontos, tudományos egzaktsággal menő helyrajzot kapunk. Különösen az első ciklus versei mutatják be számunkra Szálinger kedves tájegységét, Zalát és a Balaton vidékét. Földrajzi nevek (Szévíz völgye, Foglár völgye, Principális-völgy) jelzik mindezt. A Principális-völgy bemutatását a *Szakvélemény* című versben kapjuk, mely – címéhez híven – a hagyományos költői szövegtől idegen, geográfiai szaknyelven írja le a választott tájegységet. Ha valami első olvasásra is világos lehet: itt a tájköltészet radikális megújításával van dolgunk, miközben – később – a *Tájvers* című epigramma olvasható akár a tájköltészet hagyományos kódjai szerint is. Vagy más oldalról közelítve: talán ez is a *Zalai passió*ból megismert „kolonizmus”, a nevezetes „zalai öntudat” sajátos megnyilvánulása, a vígeposz folytatása más nyelven. A kötet szövegeiből kirajzolódó világ térbeli koordinátái ugyan tágabbak, végső soron az Øresund-összeköttetéstől (*Optikai csalódás*) a Vaskapuig tart, jórészt mégis majdnem egybeesnek Kolon István hajdani vándorútja során érintett vidékekkel.

Az utazás motívuma ugyanis több versben visszatér, de a 360°-ban – többé-kevésbé – a Duna köti össze a távoli tájegységeket, melynek mentén egészen a Vaskapuig hajózhatunk Szálinger költészetének masszív kis papírhajóján, s közben nemcsak a tér, de az idő dimenziója is kitágul: *A Duna rajzoló*i című darab önmagát 1758-ra datálja, a *Zuhatag*ban említett al-dunai vízesések (Sztenka, a Dankó vára után következő Kozla-Dojke, Izlás, Tachtália) pedig a XIX. század végi folyamszabályozásig jelentettek veszélyt a dunai hajósokra, a vers kissé groteszk története nyilván ez előtt játszódik.

Mindezt azért említem, mert van valami végtelen pontosságra törekvés Szálinger legújabb kötetében. Olyannyira, hogy az olvasónak – miután gyanú ébred benne, hogy esetleg versszerűen sorokba tördelt tudományos szakszöveget olvas – kedve támad utánanézni az egyes versek nem irodalmi forrásszövegeinek, s van, amikor sikerrel is jár. Így például pár kattintással meg lehet találni a Magyar Madártani és

Természetvédelmi Egyesület honlapján a Kittenberger nevű parlagi sas elengedéséről szóló beszámolót, mely a *Kittenberger* című vers „valóság alapja”. Így már a versben említett miniszterelnök-helyettest sem nehéz beazonosítani, aki – hangsúlyozom: a vers szerint – „Annyi madarat lőtt azóta, hogy / Nem is emlékszik Kittenberger nevére, / Csak arra, hogy van ilyen egyetem, / Meg hogy hatalmas volt, és csapkodott, / Alig tudta megtartani, amíg / Lefényképezték a tájmagazinnak.” Ezzel a verssel kapcsolatban érdemes felidézni azt a kritikát, mely az *M1/M7* egyik versében (*Költő & hadvezér*) vélte felismerni az akkori miniszterelnök alakját. Ezt ugyan ma is a vers igen erős túlínterpretálásának gondolom, a *Kittenberger* esetében viszont a személyazonosság megállapítása kétségtelen. Az ily módon „leleplezett” szerző alkotómódjának megismerésénél sokkal izgalmasabb lehetőségeket nyújt azonban az olvasó számára a vers fiktív világának valóságához való ironikus viszonyulása. Túl a politikai költészet jó pár éve elsimult hullámverésein a nagy Afrika-kutató és vadász nevével folytatott nyelvjáték viszont mintha még a maga mögött hagyni kívánt posztmodern lírát idézné.

Szálinger költészetének s adott esetben a 360° című kötetének vannak ennél fontosabb poétikai specifikumai is. Az egyik az irodalmi szöveghagyomány „használata”. Miközben a versekben megszólaló beszélő műről műre a nyelvváltozatok sokféleségében alkotódik újra, s ezzel is jelzi önmaga nyelvben-létét, Szálinger költészete saját költői tradícióját a korábbiánál is mélyebben átsajátítva teszi olvashatóvá. A cím nélküli nyitó vers például megidézi Juhász Gyula nevezetes versét: „négy óránál nagyszabású hálót / szöveget egy tétova, ronda pók”, a *Nagyjőuram* dikciója mintha Ady *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című háborús költeményét írná újra egy forradalom szcenikájában, a *Merre zörög* ekhós szekere pedig talán Petőfire utal, s nyilván lehetne még további áthallásokra és allúziókra vadászni. Szálinger köteté már műfaji és hangnemi sokféleségével is gazdag líratörténeti hagyományhoz kapcsolódik, a kétsoros, csattanóra végződő, időnként

groteszk epigrammáktól a félhosszú verseken át a tanító célzatú nagyversekig. Utóbbiak közé tartozik a korábban már említett *Zuhatag*, melynek epikus kerete egy képtelen utazást jelenít meg: egy vak kisfiú egy papírcsónakban hajózik lefelé az Al-Dunán. Ebbe ékelődik bele a kisfiút (és más fiúkat) megszólító és oktató monológ, de miközben a vers létező térbe helyeződik, önellentmondásai („Főleg ne szórakozz, hogy vak vagy” ⇔ „Ez a fiú vak”) és egységesként megragadható valóságvonatkozások híján sem ez a magánbeszéd nem válik hagyományos értelmében vett prédikációvá, sem a történet nem allegorizálódik. Mindezekkel együtt vagy éppen ezért figyelemre méltó költői kísérletről van szó, csakúgy, mint a *Hat sor* esetén, mely a tanmese műfaját írja újra anélkül, hogy a történetnek értelmes tanulsága lenne.

Szálinger versmondadatai grammatikailag hibátlanok, a mondatrészek a helyükön vannak, viszont a szavak szintaktikai kombinációi a jelentésmezők inkompatibilitása miatt szokatlanok, ezért rendre kizökkentik az olvasót a versolvadás komfortterzetéből. Mert milyenek például a „barokk bombázóosztagok”? Mikorra is tehetjük a „későnefelcsfázis”-t vagy a „középmogyóridőszak”-ot? Mennyire lehet megbízni egy „fatüzelésű barát”-ban? Mit jelent, ha valakinek nincs „zellerlelkű bátyja”? Mennyire negatív a kilátása a jövőre nézve annak, aki „hangyavégre”, „dögbogárvégre”, esetleg „billenőbogárvégre” jut? S érdemes-e jelentkezni egy „világvégi történészkonferenciá”-ra, „Hol tények fölött az egyik gondolat / Héjaként öli a másikat”? Folytathatnám még, de a lényeg, hogy Szálinger váratlan szóalkotásait olvasva a metaforikus költői nyelv szó- és jelentésteremtő erejének működésével szembesülhetünk, noha – és éppen ez az igazán izgalmas Szálinger költészetében – az olvasásban mindig megmarad valami zavaró bizonytalanság, a jelentés instabilitásának, a nyelv kisiklott valóságvonatkozásainak idegesítő tapasztalata.

Miközben a kötetet olvassuk, tágas térben mozgunk, évszázadokat ugrunk át, de a múlt megidézése sem valami fel-

hőtlen nosztalgia keretében történik: „Amint feszültség fenyeget, valaki szóba hozza a Balatont, és / Régen kihült lassú levelek gőzei csapnak fel diadalmasan / Elmúlt, elhagyott, könnyűnek talált ezüst asztalokról.” (*A skandináviai kirázás*) Mintha minden Szálinger-versben csak az érzékelt valóság felszínét súrolnánk, de érezzük, hogy kicsit mélyebben működik valami titokzatos erő, de talán soha nem tudjuk meg, mi is az. Ennek a költészetnek ez a legnagyobb erőssége, s éppen ebben érezhető, hogy Szálinger költészete legutóbbi kötetével jelentős fordulatot vett. S hogy mekkorát? Pontosan 360°-osat.

(Új Forrás, 2017)

Az emlékezés stációi

(BENDE TAMÁS: *Horzsolás*)

Mai szemmel igazán vicces, hogy Babits, a Nyugat szerkesztője és kritikusa 1933-ban Radnóti *Lábadózó szél* kötetét olvasva a fiatal költőt paraszti származásúnak gondolta, és Sértő Kálmánnal együtt az új népiesség irányzatához sorolta. (Mellesleg: Radnóti még mindig jobban járt, mint Sértő, akinek líráját mint a „szotyogó szotty» és »rottyogó rotty» poézisét” méltatta Babits.) Mi okozhatta Babits tévedését? Azon túl, hogy nyilvánvalón nem sokat tudott az akkor már harmadik köteténél járó Radnóti személyéről, az akkori fiatal költészetben (mint látjuk, származástól függetlenül) lehetett valami közös hang, valami nyelvhasználatbeli rokonság, a szövegben megformálódó költői magatartásformáknak olyan hasonlósága, mely a nagytekintélyű irodalmárt félrevezette.

Ez a felütés ez esetben persze nyilvánvalóan sántít, abból a szempontból biztosan, hogy míg Bende Tamásból – ennyit első kötetének kritikáját felvezetve is megelőlegezhetünk neki – akár még egy új Radnóti is lehet, a kritikusból, jelen sorok írójából – s ezt higgyék el neki – nem lesz új Babits, hacsak a tévedéseiben nem. De nem is ez a fontos, hanem sokkal inkább az: úgy tűnik számomra, a mindenkor fiatal költészetben mindig van valami közös (hang, nyelv, magatartás), mely miközben összetéveszthetetlen generációs jegynek tűnik, az összetéveszthetőségig hasonló lírát tud produkálni. Ma alighanem a depoetizált nyelv, az élőbeszédszerűség a legjellemzőbb a pályájuk elején járó költőknél. Az a líratradíció, melybe belépni kívánnak, s az a kortárs szöveguniverzum, mellyel párbeszédet kezdenek, sokkal kevésbé transzparensen jelenik meg verseikben, legfeljebb egy szintagma, a dikció, a hangulat megidézésének vagy éppen egy mottónak az erejéig, mint az idősebb generációk költészetében.

Verseik hangulatát pedig átlengi valami finom elégia, mely talán abból az átmenetiségből fakad, amelyben a fiatal szerzők élethelyzetüket tekintve vannak: maguk mögött hagyva a gyermekkort éppen a felnőttek világát szokják, tanulják. Ez utóbbi leginkább a versek tematikájában ragadható meg, tipikusan első kötetes téma a szerelem (bár ez, mondjuk, inkább örök) és a családhoz való viszony megverselése: Ayhan Gökhan, Lázár Bence András, Áfra János, Fehér Renátó köteteit említem a számomra emlékezetesebbek közül. Ezek sorába lépett be 2016-ban a *Parnasszus könyvek Új vizeken* sorozatában megjelent *Horzsolás* című kötetével Bende Tamás is.

Bende ugyanis tudja azt, amit mai fiatal költőnek a mai fiatal költészetről tudnia kell. Vagy általában a költészetről, s itt idézhetjük a kötet ajánlóját író Kemény István szavait: „A költészet csak egy pár érzés: gyerekkor, szerelem, félelem az elmúlástól. Pár boldog pillanat és néhány horzsolás. Ennyit variál a költészet évezredek óta. Más szóval csak a fontos dolgokkal foglalkozik. Ahogy ezek a versek is. [...] Igen, ezek a versek képesek megadni és felemelni az olvasót, képesek átadni szenvedélyt és bánatot, horzsolást és sebeket. És az örömet is.” A dolog tehát végül is azon dől el, hogy – miközben a kötet pontosan kirajzolja a kortárs generációs arccéleket – milyen sajátos vonásokat tud felmutatni, miben üt el a többi hasonló költői indulástól? Az első válasz erre alighanem a jól átgondolt kötetkompozíció, mely egyszerre dicséri a könyv szerkesztőjét és a ciklusrendet kialakító szerzőt.

A kompozíciót az idő, jövő és múlt, az álom és a valóság, vágy és valóság kettősei strukturálják. Miközben a kötetnyitó vers (*A ház*) egy idilli jövő képzetét vetíti az olvasó elé („Bizonyára ebben a kékségben fogok élni, / és egy pontosan ilyen házban ébredek majd reggelente, / mosollyal és szoritással.”), a kötet egészében mintegy ellentmondva a felütés reménytelen várakozásának a versbeszélő teljességgel a múlt és a jelen felé fordul. Az első, *Merülünk* című ciklus egy szerelem emlékeit dolgozza fel, az együtt töltött idő életképei, hétköznapi szituációi idéződnek meg, a versbeszélő alapszituációja ezek-

ben a darabokban a szemlélődés: madarak repülését nézi, lesoványodott lovakat, egy vonatról leszálló barna szempárt, vagy annak a másíknak tekintetét, akihez beszédét intézi. Ez a páros kapcsolat azonban, ami ezekben a szövegben körvonalazódik nem az együtt töltött idő boldogságáról tanúskodik, sokszor inkább a társas magány életélményei ábrázolódnak a versekben: „A magányra berendezkedni nem lehet. / Ezt mondtad és kinevetted magadból a füstöt. / A szederfa ágain túl hullámos volt az ég. // Azt akartam válaszolni, hogy nincs igazad, / mert nézz körül, mennyire egyedül vagyunk.” (*Hanyatt*) A ciklus jellemző versmodelljének nyitó sorai egy élethelyzetet írnak le, innen indul az asszociációknak az a sora, mely egyre mélyebbre visz, befelé a lélek legbensőbb tájaira. A *Vonzás* című vers például az égre néző másik említésével indul, majd galaktikus horizontot nyitva fényvéveket ugrunk a térben, hogy aztán kontinensnyi meteorként zuhanjunk vissza. Mert közben éppen ez történik: a hideg űr az emberi létezés metaforájává alakul:

Amíg a bolyongást fel nem váltja
az elrendelt megérkezés,
mindketten ugyanarról álmodunk.
Súlytalan habok közt zuhanunk,
karnyújtásnyira mindattól, amit el kellene felejteni.

Egyre görcsösebben vágyjuk
a beláthatatlan szirteket,
mégis szűk hasadékokba bukunk alá,
és *parttalan óceánok* fölött repülünk,
anélkül, hogy a földet érés ígéretéből
bármit is értenénk.

Ezt az elmélyedést jelzi a ciklus utolsó s egyben cikluscímadó versének (*Mélyülés*) utolsó sora is, mely egyben jelzi a rákövetkező verscsoport fő tematikáját is: „Távol egymástól merülünk.”

A következő ciklus (*Csipkézett partok*) bizonyos értelemben ugyanis az előző folytatása, de az a másik, akihez az előző egységben a beszélő szólhatott már nincs itt, csak távollétében szólítható meg, csak a versben tehető jelenvalóvá, s a lírai alany helyzetét ez a hiány-lét határozza meg, illetve a hiányzó másikhoz fűződő viszonytal való állandó küzdelem. A beszédhelyzet ebben a ciklusban egy alapvető paradoxonra épül: a versbeszélő felejtetni akar, de éppen a másik emlékének ez a tudatos eltörlése hozza állandóan felszínre a régi emlékképeket: „Bárhogy is igyekszem, nem tudlak végképp elfelejtetni. / Időnként eszembe jutnak jelenetek azokból az évekből.” (*Babgulyás*) A *Csipkézett partok* versei egy másféle szubjektivitást építenek fel, a versbeszélő a hiány-léteből a vágy, a fantázia és az álom alkotta alternatív valóságába menekül. Őn és realitás viszonya időről időre megbomlik, az öntudatlanul teremtett másik világokban az én végső soron önmagába záródik. Ennek lesz önszemléleti szimbóluma a kötet nyitányában is említett zárt tér, a ház, a lakás. Vagy éppen az éjszakára nyitva felejtett ajtó az előbb már idézett *Babgulyás* című versben, mely egy másik lírai paradoxon: az én önkéntelen feltárulkozásának trópusa, s ezzel együtt a hozzá kapcsolódó szorongás a lírai én világba-létének alapszituációját írja le: „Szégyelltem magam, dühös voltam, és csak magyaráztam, / hogy gondoldj bele, bárki bejöhetett volna, megölhetett volna / minket, átvághatta volna a torkunkat. Apám talált volna ránk.”

Szervesen kapcsolódik ehhez a ciklushoz a következő, az *Elindulsz akkor* is. Az első vers (*Gyomlálás*) nyitósora még az előző egység alapszituációját ismétli („Széthulló napjaidban még felejtetni kényszerülsz”), de a megszólított itt már a versbeszélő önmaga lesz, a lírai én figyelme a másik feldolgozhatatlan hiányának tapasztalata után önmagára irányul, s ezáltal lényegében a versvilágot megalkotó nyelvben is önmagába zárul. Egyrészt tehát más nyelvi közegben, de az előző részek szituációi ismétlődnek, másrészt viszont a korábban bezáródó tér ki is tágul, városi terek, Budapest és Párizs utca- és tér-

részletei idéződnek meg, a Tűzoltó utca, a Luxemburg-kert, a Tuileriák. Ez a nyitás folytatódik lényegében más szinten a következő ciklus családot megidéző verseiben. A korábbi részek poétikai invencióihoz s a hasonló kortársi kísérletekhez képest ezek a szövegek talán kevesebb érdekességet tudnak felmutatni, habár a ciklust záró három sor az apa betegségével, kimondatlanul, de a versek kontextusából kiolvasható halálával, s a régi ház, a tárgyi emlékek kiselejtezésével valóban olyan lírai teljesítmény, melyekre igazak Kemény István fentebb idézett szavai: „képesek meghatni és felemelni az olvasót.” A cikluszáró *Felszámolás* című darab pedig méltó párja a címében is rokon Takács Zsuzsa-versnek az *Egy lakás felszámolásának* és Kántor Péter *Levél anyámnak* című versének.

Ha a kötet negyedik ciklusa a korábbi önmagába záródás után a lírai én legszűkebb közössége, a család felé nyitotta meg a szubjektum világban-létének emberi viszonyrendszerét, akkor az utolsó szövegegység, az *Ökölbe szorított* már címével is egy szélesebb, immár társadalmi horizont kirajzolását sejteti. Nevezhetnénk ezeket a verseket akár közéletinek is, hisz olyan témák kerülnek elő, melyek a mai magyar valóság szerves részei és egyben megoldatlan problémái, s melyekkel akár az utcán, akár a médiában nap mint nap találkozhatunk: megvert, megalázott, utcán fekvő hajléktalanok vagy a „menjek vagy maradjak?” nehéz szívvel feltett kérdése. Ez utóbbi megrendítő ábrázolása az apa szájába adott szavak: „Mégis, ha élni akarok, / menjek máshová, mert itt / már tényleg minden veszve van. // Hogy mondhat ilyet egy apa / a fiának, ezt kérdezi. / Könnyes a szeme.” (*Beszélgetés apámmal*) A ciklus versei azonban kikerülnek az olcsó aktualizálás csapdáját, még a Kemény István nevezetes *Búcsúlevél* című verséből vett mottóval induló *Király beszédének* referenciáját sem tudnám teljes bizonyossággal meghatározni. Ezek a versek ugyanis sokkal inkább egy hangulatot, egy generáció életérzését közvetítenek, a társadalmi problémák feloldatlansága miatti büntudatot, elbizonytalanodást, cselekvésképte-

lenséget: „Ökölbe szorított kézzel állok a tehetetlenségben.” – olvashatjuk a cikluszáró és -címadó versben.

Ahogy egy ciklusba nem sorolt vers nyitja a kötetet, ugyanúgy egy önálló darab zárja. A *Sejtés* összegez és lezár, de ez a lezárás közel sem megnyugtató, sokkal inkább a vágyak szertefoszlásáról, a tehetetlenség konstatálásáról szól:

Élénkzöld völgyekbe vágytál,
látni akartad a szunnyadó vulkánokat,
a lassú gleccsereket, a lazactól hemzsegő gázlókat.

Mégis maradtál itt, ahol minden veszve van.
Ahol úgy vagyunk, akár a Duna-deltában a leprások,
nyugtalanul,
kivetetten.

[...]

Miért sírsz? Ne sírj!
Nincs ebben semmi tragikus

Ritkán fordul elő, hogy egy fiatal költő első komoly jelentkezésekor olyan kötetet adjon ki, amely azután egész életművének meghatározó mércéje lesz. Ilyen volt a bevezetőben említett Babbitstól a *Levelek Iris koszorújából*. Bende Tamás tavaly megjelent kötete talán nem tartozik ezek közé, talán éppen a maga *Újmódi pásztorok énekét* írta meg a *Horzsolás* című kötetével. Hogy így van-e, majd a jövő dönti el. Ez mindenesetre biztató, s ebben tényleg *nincs semmi tragikus*.

(Műhely, 2017)

EGYPERCES
VIRRASZTÁSOK

„sárból kevert puritán létezés”

(BASA VIKTOR: *Engedelmes szavak*)

2007 karácsonyára jelent meg Basa Viktor *Engedelmes szavak* című verseskötete a Napkút Kiadó gondozásában. A Napkút tudatosan alakított kiadói politikáját jellemzi, hogy nemcsak ismert művészek kiadására vállalkozik, hanem igyekszik felfedezni fiatal tehetségeket is. Basa Viktor is a Cédrus Művészeti Alapítvány pályázatán győztes kötetével került be a kiadó fiatal tehetségei közé, s kapott lehetőséget az első önálló megjelenésre, ami annál is inkább fokozott olvasói figyelemre tarthat igényt, mivel a kötetbe gyűjtött versek döntő többsége itt olvasható először.

Annak ellenére azonban, hogy az *Engedelmes szavak* negyvenhét rövid költeménye Basa Viktor költői pályakezdésének nyitányát jelentik, a kötetet egységes költői világ és kiérlelt nyelvezet jellemzi. A versek háttérében ugyanaz a világtapasztalat ismerhető fel: a létezés igenlése és a teremtett világ jóságába vetett hit. A kötet számtalan versében visszatérő központi metafora a tenger. Az egyre inkább önmagába záruló versvilág a külső valóság helyett a lélek végtelenje felé terjeszkedik, s ott talál rá a másik végtelenre, Istenre, akinek a hagyományos misztika nyelvén egyik szóképe a tenger. Basa Viktor verseiben a „tenger” és a „víz” emellett (s talán sokkal inkább) transzcendens jelentéstartalmakkal is bír, az éltető elem, a születés és az újjászületés közege is: „az Új Balatonban / végleg megfürödnék / és ahogy születtem / a víztől lucskosan // egy aszfaltos úton / sétálnék tehozzád / júliusi délben / mindig magányosan” (*júliusi délben*)

Basa lírája azonban mégsem a beteljesedett idill naiv költészete, költő és világ harmonikus viszonyának versbeli kifejeződését ugyanis rendre negatív részletek szövik át, az idilli kép például az első ciklusnak címet adó versben, a *tengerben* végül teljesen megsemmisül: „a fény / lassan vakít // merül-

ve ring / a víztükör // zománc a / földek felszíne // kavics-fehér / a part // játékos árnyam / imbolyog // hullamba / vág a törmelék // mólókon itt-ott / tört fodor // sirályos, bűzös / üledék”. A lírai én és a világ harmonikus egységét leginkább megbontó, traumatikus élmény a kedves, a szeretett lány elvesztése. Az emiatt érzett fájdalom több versben közvetlenül is kifejeződik (például: *Jákob harca; a nők is; vőlegény; Vigasztalás; júliusi délbén; még vagy*), de a megidézett történelmi és mitológiai alakok kiválasztásának logikáját is a férfi és nő szerelmének tragikus végkifejlete (*Sylvia Plath, Iasón aranya*), vagy a halál tematikája (*Jeanne D’Arc*) határozza meg.

A vers nyelvezetét a beteljesíthetetlen idill utáni vágy és a megbomlott harmónia kifejezésének képtelensége, a hermetikus költői világ, az érzések, a fájdalom közvetíthetlensége alakítja. Ennek a megnyilvánulása a versek epigrammatikus tömörsége, a költő szűkszavúsága mögötti *beszédes csend*. Az *Engedelmes szavak* líranyelve tehát – túl az egyértelmű parafrázisokon (például a *bárány* című versben) – líratörténeti távlatban Pilinszky kései költészetének hatását is mutatja. S egyben ki is jelöli Basa költészetének helyét: egyrészt a költőelőd igen gazdag hatástörténeti folyamában, másrészt tágabb kontextusban a bibliai hagyomány és lírai modernség találkozásának metszéspontjában íródo spirituális költészet történetében.

A lírai alany világának közvetíthetlensége nemcsak a nyelvezet tömörségében, a meditáció csendjének szóhoz jutásában fejeződik ki, hanem a versnyelv sajátos alakzataiban: az örület szintaktikai és szemantikai egységeket megbontó beszédében (*félkegyelmű*), a gondolatok kifejezésének és a másik megértésének a képtelenségét sugalló beszédzavarban (*afázia*). A szubjektum egységének fenyegetettségét kifejező nyelvi alakzatok mellett, pontosabban ezekkel szemben – feszültséget teremtő módon – a versek többségének metaforikus nyelve a megnevezhetetlen megnevezését állítja a költői törekvés centrumába (*definíció; költészet*). Mindez persze szintén nem áll távol a kései Pilinszky poétikájától, a kötet

egészében azonban ezt a közvetlen hatást oldja a több versben is megfigyelhető fokozott formaigény, az ütemhangsúlyos és időmértékes verselés alkalmazása, s a rövid verseknek sajátos kötött formát adó haikuk.

Basa Viktor első kötetének költésztörténeti helyi értékét ma meghatározni még igen nehéz feladat lenne, valójában a folytatás maga jelöli majd ki saját pozícióját a kortárs líra folyamában. Annyi azonban már most is világosan látszik, hogy Basa költészetében a létezés szakralitása, s általában a létértelmezés transzcendens távlatainak lírai kifejezése nem annyira a posztmodern ironikus nyelvjátékainak regiszterében történik, hanem sokkal inkább a késő modernség lírai tapasztalatainak az újragondolása és újraírása révén.

(Vigilia, 2008)

„akár a síksági indiánok”

(JÁSZ ATTILA: *XANTUSiana*)

Jász Attila 2007-ben megjelent kötete számtalan olyan utalást tartalmaz, melyek segítségével az olvasó kísérletet tehet a szöveg saját irodalmi kontextusának a meghatározására, s ezáltal a mű megértésére. A cím, az alcím (*egy regényes élet kalandjai*), a két, versformát tekintve is elkülönülő rész címe (*LEVÉLfogalmazványok* és *NAPLÓtöredékek*) s az „elbeszél” történet a *XANTUSianát* elsősorban az európai irodalom epikus hagyománya felől mutatják megközelíthetőnek. Mindez már előzetesen olyan befogadói elvárást kelt, mely a szöveget az eposz, illetve a különféle regénytípusok (életrajzi vagy történelmi regény, kalandregény, levélregény, naplóregény, valamint a formaválasztásnál fogva a verses regény) műfaji ismérvei felől teszik olvashatóvá. A *XANTUSiana* részben vissza is igazolja ezeket az olvasói várakozásokat, hiszen az epikára jellemző narratív elemek egyértelműen rekonstruálhatóak az olvasás során. Az elbeszél történet s a történet tere a hazától való elválás és hazatérés dialektikája szerint íródo életútként alkotódik meg, az ezt elbeszélő (pontosabban megíró) egyes szám első személyű narrátor pedig Xantus János maszkja mögül szólal meg. Az elbeszélésciklus ideje az epikus hős, Xantus Amerikába való emigrációjától a megőrléséig terjedő életszakaszt fogja át, s ami legalább ennyire fontos: a történet során időről időre megidéztek az epikus hős élethelyzetét és személyes identitását meghatározó, pontosabban válságba hozó közelmúlt történelmi traumája, a bukott szabadságharc.

A könyv fülszövegének (ön)jellemezése szerint Jász Attilát a „valóság és a mítosz találkozási lehetőségei, pontjai izgatják.” A mítosz, azaz *müthosz* irodalmi közegben mindenek előtt cselekményt, elbeszélést jelent, s a *XANTUSiana* egyik központi kérdése, hogy az elbeszélés, az életrajzokból ismert

élettörténet költői újramondása révén megalkotható-e egy mitikus-eposzi hős. Tágabb értelemben: a mai mítosz nélküli korban működtethetők-e, s ha igen, hogyan a korábbi korok, évszázadok, kultúrák mítoszai? Az én olvasatom szerint a mű válasza: nem. Azaz: Xantus János Jász Attila könyvében megelevenedő alakja nem párosítható az eposzok mitikus hőseivel, de még azok paródiájaként sem értelmezhető, hisz sorsa tragikus magyar sors (csakúgy, mint a könyvben szintén megidézett Pomutz Györgyé). Xantus élettörténete persze – s ebből a szempontból a mű mégis rokonítható lenne az eposzok müthoszaival – nemcsak hogy összekapcsolódik a nemzet történelmével, hanem bizonyos fokig le is képezi, meg is jeleníti azt. A „nagy magyar büszkeség és bánat” elmondása végül azonban mindig közhelyekbe fullad, mint ahogy a személyes sors is végül szinte szükségszerűen az örületben teljesedik be („a végén mindenki megőrül / állítólag én is a szabadság / mámorának keresésében / miként a döblingi remete” – *XLVIII. [A SZABADSÁG MÁMORA]*).

A mű végére, a személyes sors tragikus végkifejlete felől nézve tehát mintha a szabadság iránti vágy morális és egzisztenciális önértéke is megkérdőjeleződne, noha a könyv elején épp ez az a momentum, ami lehetővé teszi az amerikai indiánokkal való sorsközösség felismerését. Az indián-történet bevonása amellet, hogy kihagyhatatlan szólama kell, hogy legyen egy Xantusról (Old Shatterhandról) szóló könyvnek, egyben lehetőséget is teremt a nemzeti történelem horizontjából való kitekintésre. Az üldözött, szabadságuktól és földjüktől megfosztott, végül csaknem fizikailag is gemmisített indiánok sorsa azonban vissza is hat a kötetben formálódó nemzettudatra, alig rejtetten a romantika korabeli nemzethalál vízióját sugallja. A fent említett, önértelmezést és nemzeti sorstudatot meghatározó párhuzamok csak részben működnek, mivel a mögöttük álló mítoszok érvényessége épp ebben a bonyolult interakcióban oltódik ki. Hasonló olvasói tapasztalatot konstatálhatunk azokban a darabokban, ahol a mítosz irodalmi és vallási jelentése együtt

érvényesül, ahol a „Nagy Szellem” mítosza és a kereszténység nagy elbeszélése vetül egymásra. A kötet számomra legmegrázóbb részlete a világ Istentől való elhagyatottságának elementáris élményét megfogalmazó *XLV. [HOL AZ ISTEN]* című vers. A *XANTUSiana* egyik tanulsága így végül a mítoszok (műthoszok) újramondhatóságának a kudarca lesz, s a mű ezáltal – visszatérve az eredeti kérdésfeltevésünkhöz – az epikus nagyszerkezet ily módon történő megalkothatatlan-ságáról (is) szól.

A mű kizárólagos epikus olvasata ellen szól az egyes darabok líraisága is, mely amellett, hogy oldja az egyébként is töredékes történetívet, a könyv egyes részleteit Jász Attila lírai életművének legszebb verseivé emeli. A Xantus maszkja mögül sokszor kipillantó lírai hős nemcsak az öreg indián pejotos látomásainak jövővíziójában szólal meg, hanem a finom részleteket láttató, s a természetközelség elvesztésének következményeit reflektáló nézőpont is vele azonosítható. A Xantus személyes sorsából fakadó honvagy lírai kifejezése, mely leginkább a mű első részében kap hangot, nemcsak epikai hitellel bír, de napjaink emberének otthontalanságát is megszólaltatja. Épp így az egész *XANTUSiana* is a régi mítoszok újramondhatatlanságának az üzenetén keresztül a jelenkor szubjektumválságát is kifejezi. Az olvasmányos, látzólag könnyen érthető ciklus mélyebb jelentésrétegeiben tehát a mai ember létezésének, világban-létének egyre sürgetőbb kérdésre keresi a választ.

(Vigilia, 2008)

(a ránk tetovált idő)

(SCHEIN GÁBOR: *Bolondok tornya*)

A 2008. évi könyvhétre a Jelenkor Kiadónál jelent meg Schein Gábor *Bolondok tornya* című kötete, amely az alig másfél évtizede íródo életműben a költői-írói formakeresésnek egy újabb stádiumát jelenti. A *Bolondok tornyát* műfajilag verses elbeszélésként határozhatnánk meg, melynek irodalmi mintái a mottóként is szereplő Dante-mű, Goethe *Faustja* és Madách *Tragédiájának* történelmi színei lehettek. A *Bolondok tornya* ugyanis egy utazás történetét beszéli el, egy utazását az időlabirintusban az 1750-es évektől 2006-ig. Amennyire kötődik azonban Schein műve az irodalmi hagyományhoz, annyiban el is tér attól. Maga a történet változó helyszíneken játszódva a XVIII. századi festő, Bernardo Bellotto (ifjabb Canaletto) és egy magyar származású ausztráliai, művészetkedvelő ideggyógyász, a műben Bobként szólított Robert Nador dialógusából bomlik ki. Ebbe a párbeszédbe időnként más hangok is beleszólnak: a második zürichi színben a CNN News tudósítójaként megszólaló Johann David Michaelis, eredetileg (talán) XVIII. századi orientalista, a második pirnai színben „a hetvenkettedik angyal személyi asszisztense”, és a második bécsi színben Frau Skalpell, a Narrenturm, a címadó Bolondok tornyának idegenvezetője. Az időutazás eszközei is mindig mások (postakocsi, léghajószerű időgép, körhinta, a klasszikus eposzok deus ex machinájának paródijaként megjelenő fentebb említett angyali lény, a bécsi 43-as villamos és egy velencei csodakalap). Az *Isteni színjáték* vagy a *Faust* párosaira jellemző szerepmegosztás sem érvényesül egyértelműen a műben. Legtöbbször ugyan Bob a vezető s Bernardo az, aki vele utazva különféle szörnyűségeket kénytelen elszenvedni, de például az 1940-ben játszódó második pirnai színben a vezető szerepét az angyallány veszi át, míg a második bécsi színben Frau Skalpell, az idegenve-

zető. Ebből a rövid összefoglalásból is sejthető, hogy Schein Gábor ironikus játékot folytat az öröklött műfaji konvenciók keverésével, a szabadjára engedett képzelet történetalakító mozgásával.

Külön figyelmet érdemel a narráció. Nemcsak arról van ugyanis szó, hogy a cselekmény drámai dialógusokból bontakozik ki, de az elbeszélői szerep is megkettőződik. A főszöveg ugyanis Robert Nador írása, aki feleségével tett európai körútja során Pírnában a Krumpliszákhhoz címzett fogadó 27-es szobájában 2006. augusztus 10-én délután öt óraker kezdni írni a művet. Erről a rényről a szöveget kommentáló lábjegyzetből értesülünk. A Nador művét magyarázó, kiegészítő, időnként helyesbítő másik elbeszélő (nevezhetjük akár Schein Gábornak is), a saját szövegbeli pozícióját „semleges elbeszélő szerepként” határozza meg, melyből azonban időnként kilép, s ironikus megjegyzést fűz Nador szövegéhez. A kommentátor kiegészítései egyrészt azokat a lexikális ismereteket közlik, melyek az adott történelmi kor vagy helyszín megértéséhez szükségesek, másrészt viszont a narrátor időnként túl is beszél saját szerepét, olyan információkat közöl, melyek a történet megértése szempontjából lényegtelenek. Egyszerre könnyíti meg tehát az olvasó dolgát a mű mögötti művelődéstörténeti anyag közlésével, és viszi zsákutcába az olvasást.

Azok az összetartó és széteső mozgások, melyek a lábjegyzetek kommentátorának szerepét jellemzik, megfigyelhetők a mű egészében is. Az időben előrehaladó mozgás mellett, ahogy azt a helyszínek változása, a hasonló szituációk (fenyegetettség, bezártság, Bernardo megpróbáltatásai) is mutatják, egyfajta ciklikusság figyelhető meg a cselekményalakításban. A sokszor homályosnak tűnő utalások a történet metonimikus előrehaladása helyett az ismétlődő motívumok metaforikus egymásra vonatkoztatása révén válnak megérthetővé. A mű központi alakzata tehát a kör, központi motívuma pedig a (kör alaprajzú) torony, mely összekapcsolja a verses elbeszélés két fő helyszínét, Pírnát a Sonnenstein-

nel, amely egy 1811 óta működött elmeegógyintézet, s ahol 1940 és 1941 között a náciak betegeket megsemmisítő T4 akciója lezajlott, valamint Bécset a Narrenturmmal, a II. József által alapított, ma múzeumként működő elmeegógyintézetel. A torony-motívum gyökerei visszanyúlnak a bibliai Bábel tornyáig, melyről Schein Gábor egy alkalommal így nyilatkozott: „[A] verses elbeszélés Bábel tornyának helyén születik, és így, hisz mást nem is tehetne, maga is tornyokat épít. Hét tornyot, játéktornyokat, az európai történelem szörnyűségeinek helyszíneit. A szörnyűségbe azonban mindig belevegyül a beszéd öröme. Mert Bábel tornya pedig nemcsak a zavar helye, hanem a nyelvteremtése is.” A torony nemcsak a bezártság, az elkülönítés helye, ahová a társadalom perifériájára szorultakat, a normális többséggel szemben a nem normálisnak mondott kisebbséget, a bolondokat zárják, hanem a város fölé magasodva a többet látás, a szélesebb horizont lehetőségét is kínálja.

Végezetül Vörös István kritikájának címét idézve feltehetjük a kérdést: „Mi kerül a bolondok helyére?” Lehet, hogy mi kerülünk. De ha nem feledjük, hogy a camera obscura a valóságot mindig fordítva tükrözi vissza, akkor talán túl is élhetjük ezt az utazást.

(Vigilia, 2008)

Az értelmezés kiszolgáltatottsága és szabadsága

(HALMAI TAMÁS: *Közelítések, távlatok*)

Halmai Tamás 2005-ben megjelent *Amsterdam blue* című, verseket és prózai írásokat tartalmazó kötete után a 2008-as könyvhétre kiadott könyvében főként kritikai és irodalomtörténeti tárgyú írásait gyűjtötte össze. A *Közelítések, távlatok* tömör, de a szövegekhez való viszonyulás módjáról vagy – más szóval – az értelmezések „hermeneutikai igényéről” már önmagában is sokat sejtető címet viselő könyv 4+1 nagyfejezetbe csoportosítva közli az írásokat. Az első csoport a szintén tömör és szerény (*esszék*) címet viseli. Talán túl szerény, s ezért némileg félrevezető is ez a címadás, mivel az itt olvasható szövegek nagy többsége nyelvezeténél, hivatkozási apparátusánál és általában alaposságánál fogva inkább a tanulmány műfajába tartozik. Az írások megközelítési módja, irodalomelméleti igénye, kérdésiránya is inkább a mai irodalomtudományi diskurzusba illeszkedik. A dolgozatok problémafelvetése egyébként minden esetben roppant izgalmas, a Kosztolányi-életmű versnyelvet és világképet elemző újraolvasásától kezdve az öko-hermeneutikai kísérleten és Illyés költészetének korszerűségén át Kavafisz magyar hatástörténetének vizsgálatáig Halmai írásai minden esetben a mai irodalomtudomány szempontjából fontos és érdekes kérdéseket feszegetnek. Emellett két dolgozat is foglalkozik az irodalomtanítás szintén égető problémáival: Babits *Jónás* könyvének szakmódszertani elemzésével és az új típusú érettségi „*Az irodalom határterületei*” tételkövetelménye kapcsán kortárs magyar könnyűzenei dalok szövegének elemzésével. A (*líra-kritikák*) és (*próza-kritikák*) címmel ellátott nagyfejezetek az utóbbi tíz év lírai és prózai műveiről, köteteiről tartalmaznak kritikákat, ezt követi (*előadás-kritikák*) címen két színpadi produkcióról, Pilinszky megzenésített verseinek komlói elő-

adásáról, illetve Vallai Péter és Darvas Ferenc Petri-estjéről írt értékelő beszámoló. A könyvet az (*epilógus*) zárja, mely egyetlen szöveget tartalmaz, a Prae című folyóirat körkérdésére („...volt-e bármiféle forradalom a magyar irodalomban 1989 óta”) adott rövid nemleges választ, mely retrospektíve új kontextusba helyezi a korábban elemzett műveket, szövegeket is.

Halmai Tamás szövegelemzéseiből, kritikáiból világos és alapos irodalomelméleti képzettség és érdeklődés olvasható ki, melynek köszönhetően az egyes művekben – szemben a hagyományos életrajzi szerző elvére épülő műalkotás eszményével – a szubjektum szövegekben való megképződését és a nyelvhez való viszonyt vizsgálja. Nem véletlen tehát, hogy a könyv legtöbbet hivatkozott szerzője a *Névmutató* szerint (Kosztolányit megelőzve) Kulcsár Szabó Ernő. Azzal együtt, hogy nehéz lenne vitatni Kulcsár Szabó hermeneutikai és recepcióesztétikai alapokra épülő, újabban a hazai irodalomtudomány horizontját a medialitás és a kultúratudományok felé szélesítő irodalomtudósi tevékenységének iskolateremtő jelentőségét, annyit mégis érdemes megjegyezni, hogy Halmai kötetének írásaira, különösen az első rész tanulmányaira nemcsak a jelzett irodalomelméleti iskola szemlélete tett nagy hatást, de a nyelvezete is. S itt nemcsak az idegen szak kifejezések tudományos munkában többé-kevésbé nélkülözhetetlen sokaságát értem, mely a kevésbé képzett olvasó számára a szövegek megértése szempontjából komoly kihívást jelent, hanem a mondatszerkesztés sokszor felesleges túlbonyolítására, a helyenként 13–14 soros, többszörösen összetett mondatokra is. A líra- és prózakritikák nyelvezete viszont – megtartva a fentebb röviden leírt irodalomelméleti nézőpontot – sokkal letisztultabb, világosabb. Számomra a kritikus Halmai Tamás alaposságával és széles körű figyelmével, mely a vizsgált művek esztétikai értékének a mérlegelésétől, irodalomtörténeti hagyományokba való beágyazottságától a könyvborítók kivitelezéséig terjed, sokkal meggyőzőbb.

Egy-egy tanulmány esetében ennek (s talán általában minden) értelmezői nyelvnek a korlátaira is fény (vagy in-

kább árnyék) vetül. Mert amíg a *Vakfoltok a horizonton* című írás igen szellemesen kísérli meg a kialakult kánonokkal, értelmezői normákkal szemben egy Kosztolányi-vers (*Őszi reggeli*) és Szittyá Attila Bendegúz nagyjából a Kosztolányi-művel egy időben keletkező versének elemzésén keresztül bemutatni az esztétikai tapasztalat összetettségét, addig a kortárs dalszövegek elemzése mintha elfeledkezne a korábbi elemzések lehetséges konklúziójáról. Így amennyire érdekes is a kiválasztott szövegek poétikai igényű elemzése, a legtöbbször épp az irodalmiság szempontjából nézve gyenge „költői” megoldások, s – különösen a Tankcsapda-dal esetén – az elhasznált toposzok megértésére fordított túlzott elemzői energia, inkább annak a tanulságnak a levonására készítetnek, hogy ezeket a szövegeket jobb hallgatni, mint elemezgetni.

Ha ebben az esetben tehát nem is a hermeneutikai igénynek arról az „örvendetes esendőségéről” van szó, melyről a hátsó borító ajánlása szól, Halmai Tamás könyve mégis figyelemre méltó kísérlet, s remélhetően minden olvasójában újabb várakozásokat kelt a szerző hamarosan megjelenő verses kötete, esszéket és kritikákat tartalmazó könyve iránt is.

(Vigilia, 2008)

„a gondolattól a papírig megtett út”

(JÁSZ ATTILA: *Fürdőkádból a tenger*)

Több, zömében verses kötet után 2009-ben a Tiszatáj Könyvek sorozatában jelent meg Jász Attila esszéket tartalmazó gyűjteménye. A húsz év prózai terméséből való válogatást közreadó könyv a hasonló köteteken edzett olvasó számára váratlan és kellemes meglepetéssel szolgál. Több okból is. Egyrészt a műfaji sokféleség miatt, melyet a könyv fülszövege jobb híján, de találóan nevez „esszéisztikus”-nak, azaz „kísérletinek”. A könyvben olvasható írások valóban kísérletek a megértésre, s a megértett közvetítésére, legyen szó kritikákról, könyvismerttetésekről, az életművet áttekintő pályaképekről, naplóbejegyzésekről vagy útleírásokról. A kötet írásai jóval többet adnak, mint azt a bevezetőnek szánt *Két majom, rosszabb esetben 1* című szöveg (szerényen) sejtetni enged, sőt maga a bevezető esszé is része annak a kísérletsorozatnak, melyet a többi írás újra és újra vizsgál: hogyan alakul, hogyan is alakítható az „irodalmi alapviszony” szereplőinek, Írónak, Műnek és Befogadónak a kapcsolata ma? Világosan kirajzolódik a szövegekből egy olyan értelmezői attitűd, mely szerint a megértés soha sem a véglegesség jegyében zajlik, hanem maga is kísérlet, mely vagy sikerrel jár, vagy az Olvasó/Kritikus kénytelen beismerni saját kudarcát. Érdekes játék, ha akarom, a kritika műfaji remeklése az a levélformában megírt szöveg, mely arról szól, hogy a Szerző miért nem tudta megírni Tolnai Ottó *Költő disznósírból* című könyvről a vállalt kritikát. A „nem tudás” okainak számbavételéből végül mégiscsak kibomlik a kritika.

A *Fürdőkádból a tenger* című kötet első fele tehát jó részt kritikákat tartalmaz tematikus csoportokban. Az első rész *Böleányvadászat* címe még Jász Attila korábbi kötetének a *XANTUSianának* a világát is megidézi, de a levadászott „böleányek” helyütt a magyar irodalom közelmúltjának

és jelenének fontos alakjai (Weöres Sándor, Mészöly Miklós, Vasadi Péter és Tolnai Ottó). A következő ciklusokat a mai magyar lírában megjelenő erotika (*Erosz játéka*) és a halál motívuma tematizálja (*Pontot tenni*), míg a *Rész helyett az egész* című csoportban kortárs magyar költők pályáját áttekintő írásokat olvashatunk. Ez a rész zárja a kötet első felét (*I. könyv: A fürdőkád*). A könyv második fele a címek metaforikus utalásaiból is sejthetően szélesebbre nyitja a horizontot. A második rész (*II. könyv: A tenger*) első ciklusa kelet-európai vagy onnan származó (például Cioran) írók műveivel foglalkozik. Ezeknek az írásoknak a váratlan hozadéka számomra, hogy megértem a Szerzőnek azt a nemrég interjújában adott nyilatkozatát, melyben a „vidéki íróság”-ról vall. Akkor ezt valamiféle kisebbségi érzés megnyilvánulásának gondoltam. Az ukrán és lengyel írók műveinek bemutatása során azonban megértettem, hogy másról, többről van szó, egy olyan nézőpontra a vállalásáról és kiválasztásáról, mely kívül esik ugyan a centrumtól, de egyben fel is kínálja a másként látás lehetőségét, s ebben a másságban felismeri azokat az értékeket és lehetőségeket, melyeket írói, költői megnyilatkozásaiban termékeny módon szóvá tehet.

T. S. Eliot írja egy helyen, hogy a kritika az önkritika folyamatos gyakorlását is jelenti. Ez a tétel Jász Attila kötetét olvasva nyilvánvalóan olyan formában is működik, hogy a Kritikus saját kritikáit, mások műveivel szembeni elvárásait szembesítjük költői alkotásaival. A *Fürdőkádból a tenger* kötet azonban Eliot tézisének egy másfajta értelmezését is felkínálja. A könyv második részének második ciklusától (*Odüsszeusz a fürdőkádban*) ugyanis a kritikák, könyvismertetések hangjában is felismerhető személyesség egy másfajta, közvetlenebb személyességbe vált át. A második ciklusban az utazást konkrétan és metaforikusan is tematizáló szövegeket, élménybeszámolókat, naplójegyzeteket, útleírásokat olvashatunk, s ezek közé ékelve találjuk a kötetnek címet adó esszét, mely a személyes emlékek interakciójában értelmezi Márai, Pilinszky és Petri tenger-élményét. A könyv második

felének írásait olvasva az Olvasó észrevétlenül maga is Utazóvá válik a felé a belső tenger felé, melybe maga a Szerző vezeti be. Az élmények elmesélése, a saját élettér (a kisváros, Tata), a családi élet megjelenítése már a személyességnek egy olyan területe, ahová nem mindig és nem mindenkinek nyílik lehetősége betekinteni. A könyvnek mégis (vagy épp ezért) ezek a legizgalmasabb fejezetei. S hogy több szempontból is önreflexív szövegekről van szó, azt az is bizonyítja, hogy ebben a részben, külön ciklusba rendezve kapnak helyet azok az esszék, melyek az írásról szólnak. Megint csak érdekes játék vagy műfaji remeklás az a „fiatal, ismeretlen barát”-nak szóló szabadvers, mely a címzettet arról akarja meggyőzni, hogy ne írjon verset. A vers utolsó része (*X. HIT*) viszont így szól: „Ne higgy el mindent, / ne hidd el mindezt, // lépj túl / e vázlatpontokon is, // magadnak higgy, / az érzéseidnek, gondolataidnak, bővülő tapasztalataidnak, // és legfőképp magadnak higgy, / anélkül nem megy, // se írás, se hallgatás.”

Talán nem tévedek nagyot, ha azt gondolom, ezeknek a Költőt „bővülő tapasztalatoknak” a könyve a *Fürdőkádból a tenger* is. Csak éppen másként.

(Vigilia, 2009)

Olvasáspróba

(VARGA MÁTYÁS: *Hallásgyakorlatok*)

Különös feladat elé állítja olvasóját Varga Mátyás *Hallásgyakorlatok* című kötete. Az már a negyven számozott szöveg első darabjai után is nyilvánvalóvá válik, hogy a versolvasás hagyományos mechanizmusai alig-alig vagy egyáltalán nem működtethetők a szövegek befogadása során. A versszubjektum kilétére vonatkozó – s a posztmodern irodalom által sem (teljesen) érvénytelenített – „ki beszél?” kérdésének feltétele Varga Mátyás szövegei kapcsán több okból is problematikus. Egyrészt azért, mert a művek beszéd- és párbeszédrészek, elhangzó mondatok, mondattöredékek sokaságából épülnek fel, melyek beszélője mindig más és más. Időnként nevek bukannak fel a szövegekben, nagy vonalakban azonosíthatók a beszélők társadalmi szerepei (apa, anya, férj, feleség, kamasz fiú stb.), az azonban hogy éppen kinek a szövege hangzik fel egy-egy szövegtömbön belül, esetlegesnek és véletlenszerűnek tűnik. Csakúgy, mint ahogy nehéz eldönteni, hogy az azonos szerepekben megszólaló személyek a szövegek sorozatában ugyanazok-e, vagy mindig más valaki hangjaként kell azonosítanunk a hasonló szövegeket. Legtöbbször szintén csak sejthető a beszédrészek elhangzásának szituációja, a helyszín, a megszólított kiléte.

Egyetlen biztos olvasási tapasztalat talán csak a „szerző” szerepének mibenléte: ő a lejegyzője (mondhatjuk azt is, hogy írnoka) a valahol, valamilyen nagyvárosi környezetben, valamikor napjainkban elhangzó mondatoknak. A lejegyzett szövegek azonban gyakran befejezetlenek, töredékesek, többször értelmetlenségig torzult, roncsolódott szavakból épülnek fel. Ezek a meghallott vagy kihallgatott, véletlenül az utcán hallott s megjegyzett töredékek az írnoki munkával együtt végzett szerkesztői tevékenységnek köszönhetően szerveződnek versszerű, a lap közepén hosszabb-rövidebb

tömbben elrendezett formába, s a tömbön belül – a verssorokra és strófákra emlékeztető vagy az összeillesztett szövegrészek határait jelölő – egy- vagy kétvonalas tagolással kisebb szövegegységekbe. Az szintén első olvasásra is nyilvánvaló, hogy a kötet töredékes, különféle beszélőkhöz kötődő szövegrészelei olyan világról vagy világokról adnak hírt, melyeket a létezés pátosza helyett a hétköznapi élet gondjai, tragédiái töltenek ki.

Jogosan teszi fel tehát a kérdést az ÉS-ben közölt kritikájában Krusovszky Dénes: „Vajon létrejöhet-e érvényes költészet a hallgatásból, az »utcán felszedett« mondatokból, a líra klasszikus eszköztárának kizárásával, sőt, a költői szubjektum totális visszavonásával?” A kérdésre akkor tudunk válaszolni, ha Varga Mátyás költői kísérletét a maga művészettörténeti kontextusában próbáljuk megérteni. Művészettörténeti s nem kizárólag irodalomtörténeti, mivel az a minimalista költészet, melyre a könyv fülszövege is utal, újító szándékának motívumait főleg a képzőművészetből meríti. Olyan törekvésekről van szó, melyek előzményeit és inspirációit a Duchamp-i „ready made”-ben vagy a szürrealista kollázs-technikában találja meg, s mintha a Varga Mátyás-szövegek építkezése is az automatikus írást idézné a szövegfoszlányok véletlenszerű egymás mellé szerkesztésével. Túl azon tehát, hogy a magyar lírai tradíciónak az a megszakítása vagy provokációja, mely a *Hallásgyakorlatok* kötetben történik, maga is egy majd’ egy évszázados, de mára egyetemes művészeti hagyomány része, újra felveti művészet és valóság viszonyának, a művészet mibenlétének a kérdését. Varga *Nyitott rítusok* címmel a Vigilia által kiadott esszéi is bizonyítják, hogy a szerzőt teoretikusan is foglalkoztatják ezek a kérdések: „Azzal pedig, hogy végérvényesen átlépi a művészet és nem művészet közötti határvonalat” – olvashatjuk a minimal artról szóló írásában – „nemcsak a művészet számára teremti meg a lehetőséget, hogy kikerüljön a nem művészet terrénumába, hanem [...] szívesen fedezi fel a nem művészet egyszerű anyag- és formavilágában is a művészetet.” (*Ami*

Képek a családi albumból

(LÁZÁR BENCE ANDRÁS: *A teraszról nézni végig*)

sok, az: kevés) Varga Mátyás legújabb kötete részben a hagyományos költőszerep destrukciójával, részben pedig a valóság műalkotásba emelésével valósítja meg ezt a művészi programot, s ennek a nem csekély téttel bíró kísérletnek az eredménye a fentebb jellemzett szöveg univerzum, érvényessége is ezeknek a (neo)avantgárd művészi törekvéseknek a kontextusában értelmezhető. Az olvasónak nemcsak a versről mint műalkotásról való hagyományos elképzeléseit kell kockára tennie a szöveg befogadása során, hanem olyan értelmezői műveleteknek a sorát is végre kell hajtania, melyek – valamilyen módon mégiscsak a hagyományos líraértési mechanizmusokra jellemzően a versben megképződő szubjektummal, jelen esetben az írnok-szerzővel való azonosulás révén – a másik emberre való odafigyelés etikai konzekvenciáinak a levonását írják elő a számára.

„*A hallásgyakorlatok* lírája kísérleti líra, és éppen kísérlet-jellegénél fogva egyszeri és megismételhetetlen, így Varga Mátyás költői pályáján is az eddigi eredmények betetőzésének, végpontjának tekinthető.” – írja már idézett kritikájában Krusovszky. Ezek után már az olvasóra vár a feladat, hogy eldöntse egy háromkötetes költő esetében ez az értékelés dicseret-e avagy ironia.

(Vigilia, 2010)

2008-ban a véletlen vetett Sárvára a nevezetes diákíró, -költő táborba. Itt volt alkalmam testközelből megtapasztalni a tehetségét azoknak a fiatal – akkor még középiskolás – költőpalántáknak, akik a tábor feloszlása után részben a sárvári hagyományokat folytatva, részben pedig néhány évvel idősebb nemzedék- és pályatársaik (Telep, Előszegon) példáját követve létrehozták a Körhinta Kört, s a folyamatos, a térbeli távolságokat feloldó műhelymunkát biztosító *Körhinta* versblogot. Egy ideig magam is rendszeresen figyeltem azt a közös munkát, amit itt folytattak, de – bevallom őszintén – a más összefüggésben már épp elég sokat emlegetett és értelmezett „belterj” egy idő után kissé unalmassá tette a versbejegyzések és a hozzájuk fűzött kommentárok rendszeres követését. A csoport legtehetségesebb és legambiciózusabb tagjainak írásait persze hamarosan a különböző irodalmi lapok is közölni kezdték. Néhány név: a nemrég Petri-díjjal jutalmazott Kemény Lili, az ELTÉ-n szerkesztett Apokrif folyóirat köréhez is tartozó Fehér Renátó, a kisprózai munkáiban is figyelemre méltó Zilahy Anna, és persze a mérföldkövet jelentő első kötethez elsőként eljutó Lázár Bence András.

A Parnasszus Könyvek *Új vizeken* sorozatában jelent meg 2010-ben *A teraszról nézni végig* című kötet, melynek szerzője valóban új vizeken jár. Abban az értelemben biztos, hogy azt az élőbeszéd kontextusait megidéző, pátosztalan költői nyelvet beszéli, ami a legfiatalabb költőnemzedék lírájának talán legjellemzőbb, bár nem kizárólagos poétikai sajátja. Lázár Bence András kötetének központi témája, a szülőkhöz, a nagyszülőkhöz való viszony, a tőlük való elszakadás, de a felnőtté válás határhelyzete is több elsőkötetes költő jellemző tematikája. A szülőkhöz fűződő kapcsolat Lázár Bencénél kevésbé traumatizált vagy tragikus, mint például Ayhan

Gökhan, Simon Márton, Toroczky András vagy Kele Fodor Ákos hasonló témájú verseiben. Nála nem a szülők hiánya, elvesztése lesz lírájának alapélménye, a szülők itt legtöbbször mindig ugyanabban a szituációban jelenítetnek meg: anya reggelit vagy uzsonnát készít, cipőt pucol, apa nincs otthon, dolgozik vagy éppen a kertet rendez. A hozzájuk fűződő viszony, majd a barátokhoz és lányokhoz kötődő kapcsolat – mintegy a versbeszélő jelenbeli léthelyzetét meghatározó múlt emlékeként – mindig valaki máshoz intézett beszédből tárul fel, s mindig ugyanahhoz a lírai énhez köthető személyes hangon szólalnak meg. A versek gyakori mottói, szituációi (*Keletnek menni*) sok esetben a mózesi hagyományhoz való relációban történő olvasásra szólítanak fel, a zsidó tradíció azonban nem közvetlenül szólal meg, a szövegek esetenként éppen a folytathatóság problematikusságát, a múlt relikviáinak mai elhelyezhetetlenségét tematizálják (például a *Rozsdás kések* című versben).

A mottók így legtöbbször szerves részei a verseknek, ciklusoknak, néhány esetben azonban kissé túl direkt utalással válnak. Leginkább igaz ez a harmadik, *Elképzeltelek* című ciklus Mózes I. könyvéből vett mottójára („Annakokáért elhagyja a férfiú az ő atyját és anyját, és ragaszkodik a feleségéhez: és lesznek egy testté.”). A ciklus versei éppen arról a leválásról szólnak, amire a mózesi könyv idézett részletei vonatkoznak, még ha a versekben megidézett négy és ötbetűs névvel jelzett, időnként meg is nevezett lányokhoz inkább csak az egy testté válás élménye kapcsolódik. Az egész kötet kontextusában viszont igazán sikerült mottónak tekinthető az első ciklus *Rozsdás kések* című darabjához választott Bartis-idézet. Bartis Attila *A nyugalom* című regényében olvasható traumatikus anya-fiú viszonyoknak egyik alapélménye az, amikor a kislány az anya testét mint női testet tapasztalja meg. Az említett Lázár Bence András-vers a következő sorokkal indul: „Anyám hajcsavaróban, majdhogynem meztelen, / szelte a konyhában az uborkát, az ecetest.” Az anya-fiú viszony Lázár Bence verseinek világában nem olyan terhelt,

mint a Bartis-regényben, viszont az utolsó ciklus lányokról szóló verseiben a lány és az anya alakja (és persze ennek komplementere: az apáé és a fiúé) esetenként finoman egymásba játszik: „Kértem a salátádból egy falatot, / és te úgy néztél rám, ahogy anyám szokott, / ahogy az anyák szoktak, büszkén.” (*Alvászavar*) Vagy: „Azt mondtad, bízom az egészset, / ahogy anyámra szoktam a dolgaimat, / rád, hogy majd te megoldasz mindent.” (*Adél*)

Bevallom őszintén, bármennyire is vártam Lázár Bence András bemutatkozó verseskötetét, első olvasásra csalódottságot éreztem. A versszöveg strukturális felépítettségét meghatározó szervezőelveként kezelt (s minden bizonnyal Kemény István költészete inspirálta) ismétléseket sokszor funkciótlanok éreztem, noha a kötet legjobb darabjait éppen az teszi izgalmassá, hogy a gyakran több oldalas szabadverset záró rész nem pusztán megismétli, összefoglalja a korábban elmondottakat, hanem átlényegíti, más dimenzióba helyezi az egész vers világát. Ugyanígy nem tudtam mit kezdeni a versnyelvnek az olyan üresjárataival, mint például: „Cipőt húzott / nyárit, a lábaira.” Vagy: „az a bizonyos székesegyház, / amit bazilikának is hívnak.” Hetekkel, hónapokkal később újra kézbe vettem, s az ismételt olvasás során a kötet elkezdett „működni”, s már nemcsak elviseltem, hanem – mint egy jó barátot, aki mandulabort hoz – hibáival együtt meg is szerettem.

(Vigilia, 2011)

„folytatás valami ugyanolyan másban”

(AYHAN GÖKHAN: *Fotelapa*)

Ayhan Gökhan nem bíz semmit a véletlenre. Rendszeres publikációival, versekkel, esszéikkel és kritikákkal évek óta jelen van az irodalmi életben. Neve, ez a török apától örökölt név idegen hangzása ellenére is ismerősen cseng a verset olvasó és szerető közönség számára. 2010-ben a JAK-füzetek sorozatban megjelent első verseskötetének képillusztrációja Nádas Pétertől, a kötetet útjára bocsátó fülszöveg pedig Borbély Szilárdtól származik. Mondhatnánk: két meghatározó irodalmi apafigura indítja útjára a fiatal költőt, ha ez a kijelentés a kötet verseit olvasva nem lenne több szempontból is problematikus.

Már a kötet címadása is jelzi, hogy jellegzetesen elsőkötetes tematika, a család, a szülőkhöz való viszony áll a versek középpontjában. A szokatlan összetétel (*Fotelapa*) egyben sejteti azt is, hogy ennek a sokszor és sokféleképpen elmondott történetnek egy másfajta újramondásával szembesül a versek olvasója. Erre is utalhat a kötet háttérében igen erőteljesen jelen lévő, szintén egyfajta irodalmi (nagy)apaként megszólított és megszólaltatott Kosztolányitól vett mottó: „– Nem olyan, ahogy képzeltem – mondta. – Más. Egészen más.” A kötet első ciklusa, a *Lakás* egy családi archívumból származó fotóval kezdődik, melyen –minden bizonnyal – az apa és néhány éves fia látható. A ciklus versei világossá teszik, hogy a kép igazi funkciója nem valamilyen családi idill előlegezése, hanem a versekben kibomló élettörténet (s ha már Nádas, akkor: *egy családregény vége* után kezdődő történet) személyes hitelének a jelzése. A fiatal költő saját életének legbensőbb köreibe vonja be verseinek olvasóját akkor, amikor a családját elhagyó apa, a rákban elhunyt anya, s egy-egy versben a szintén halott nagybácsi hiányáról vall. Ez persze önmagában egy szép gesztus, igazi költészetté azonban

által válik, ahogy Ayhan Gökhan ezt az életélményt verseiben feldolgozza. Szinte lehetetlen vállalkozás abból a tragikus hiányból, amit a szülők elvesztése jelent a gyermek számára, megalkotni, újraalkotni önmagát, s azt a szótárat, Borbély Szilárd kifejezésével élve „apanyelvet”, mellyel a világ újra megszólíthatóvá s a versek metaforikus világában az anya halála után öröklött üres lakás otthonná válhat. A kötet egyik nagy értéke az a helyenként hiányos mondatokból építkező nyelvezet, melyben a szavak – csakúgy, mint a valóságban az apa – „emigrálnak” szótári jelentésüktől, váratlan, de mégsem kimódolt szóösszetételeket hozva létre. A szülők hiánya a rájuk emlékeztető tárgyakhoz tapadó szavak által válik elbeszélhetővé, bár a kötet címadó metaforája, a „fotelapa” többszörösen is inkább a hiányt jeleníti meg, hisz „a fo-telt pár éve kidobták ismerős kezek”.

S ahogy – helyenként szinte elidegenítve önmagától – Ayhan Gökhan dialógust folytat saját múltjával, gyermekkorával, emlékfoszlányából összerakott rokonaival, úgy hívja párbeszédre azt az irodalmi hagyományt, amelyből mint költő önmagát eredezteti. Mottók és ajánlások jelzik azokat az életműveket, melyekhez képzeletbeli köldökzsinórával Ayhan Gökhan költészete kapcsolódni kíván. Persze ezen a téren nem annyira a hiány tapasztalata kerül előtérbe, hanem a tradíció hangjának átsajátítása, ennek az idegen hangnak sajátta formálása. Legérdekesebb (bár nem a legsikerültebb) példa erre a *Most 24 éves vagyok*, mely Kosztolányi *Most harminckét éves vagyok* című versének szinte szó szerinti átirata. Noha az egyes szám második személyű birtokos személyjelek beszúrása a versbe eleve megváltoztatja a versbeszéd kontextusát azáltal, hogy ami Kosztolányi versében egy élethelyzet leírása, az Ayhan Gökhanál egy megszólítotthoz (Istenhez) intézett beszéddé változik, a jellegzetesen kosztolányis szóképek (például: „Részeg-virágok és darázs-szavad”) pedig olyannyira különböznek a kötet nyelvhasználatától, hogy a költőelődhöz való kötődés gesztusán túl a vers legalább annyira az idegen nyelv átsajátíthatatlanságának a tapasztalatát is olvashatóvá teszi.

„zöldesszürke nemlét”

(JÁSZ ATTILA: *Alvó szalmakutyák*)

A kötet második ciklusának (*Fehér ruhában*) Pilinszkytől vett mottója („Kimondhatatlan jól van, ami van. / Minden tetőről látni a napot.”) szintén előre jelzi a versek finom áthangolódását, a létre, a létezésre adott igenlő válasz lehetőségét. Az anya(hiány)versek lassan átváltanak a szeretett nőhöz, a feleséghez írt versekre, ahogy a ciklus egyik önreflexív darabja mondja: „a halállíra elmozdítására tett kísérletek / előkészítik a szerelmi versek középpontba állítását.” (*Thomas Bernhard Kávéház*) Ebben a részben kapnak helyet az Istenel, Isten létével és a bele vetett hittel küzdő, kételkedő versek is. A *Fotelapa* második része tehát az idill képeinek felvillantásával ellenpontozza az első rész tragikus tematikáját. A kötet egészét tekintve az is megállapítható, hogy a szülők hiányával való számvetés, az arról való költői beszéd sikere is nagyban az idill megteremtésének, tehát végső soron a világ otthonossá tételének a lehetőségén múlott. A kötet számtalan szép részlete mellett ezt bizonyítja az utolsó vers zárzata is: „Anyá, rám hagytad a lakást, utak / hosszú sorát rajzolom / a szőnyeg mintáiba, lefekvés / előtt nyitva hagyom neked az ajtót, / drága rokon, ha véletlenül / vissza tudnál esetleg jönni.” (*Megyek*)

Nemrég egy fiatal költővel az irodalomról beszélgettem, aki széles gesztikulációval lelkesen arról áradozott, hogy most valami új, valami igazán nagyszerű kezdődik a magyar költészetben. Hogy tényleg így van-e, nem tudom. Annyi azonban bizonyos, hogy Ayhan Gökhan első kötetével egy roppant ígéretes és figyelemre méltó költői pálya vette kezdetét.

(Vigilia, 2011)

„Alakváltozási kísérletek, a névvel azonosnak látszó személy elrejtése” – olvashatjuk Jász Attila 2004-ben megjelent *A szökés gyakorlása* című kötetének hátsó borítóján. A lírai én elrejtésének ezt a poétikai programját vitte tovább egy élettörténet epikus keretébe foglalva a 2007-es *XANTUSiana* is. A Xantus János maszkja mögött megszólaló elbeszélő már ekkor sem csak a Xantus leveleinek és naplójának átírása vagy újramondása révén megképződő énként vált olvashatóvá, a szövegrészletek rejtett intertextuális játékaival és a szövegtesteknek az „írásba menekített élet” határait is kijelölő versei önmagukban is az elbeszélő nyelvi létét, s a különböző világok közötti kulturális közvetítés nyelvi előfeltételezettségét hangsúlyozták. Ez a nyelvi, költői magatartás az utóbbi kötet esetében olyan nézőpont érvényesítésével járt együtt, mely az indián és a távol-keleti civilizációkhoz való vonzódást nem az európai ember egzotikum iránti érdeklődésének s – ami egyet jelent – kíváncsiságának és felsőbbrendűségi érzésének igazolására használja. Éppen ellenkezőleg: tudatos kívül helyezkedést jelent, a győztes hatalmi pozíciójának feladását, a veszteséssel, a legyőzöttel való azonosulást, a centrum helyett a periféria választását és vállalását. Ez a kívül helyezkedés azonban vissza is hat: a feladott pozíció üresen maradt helyei éppen általa töltődnek új jelentésekkel, hogy az öröklött és tanult megértési stratégiák által megválaszolatlan és megválaszolhatatlan kérdésekre az időben és térben távoli kultúrák világ- és léttapasztalatát is átsajátító költői beszédmód találja meg a maga adekvát válaszait.

A 2010-es könyvhétre megjelent *Alvó szalmakutyák* versei lényegében ugyanezt a korábbi kötetekben kidolgozott poétikát viszik tovább, pontosabban mélyítik el. A kötet alcíme (*avagy áldozati ének*) szójáték. Az „ének” ez esetben

ugyanis nem a költészet szinonimájaként szerepel, hanem az „én” többes számaként. Ha tehát Jász Attila korábbi költésze-
te az én elrejtésére tett kísérletet, akkor legújabb kötetével az én megsokszorozását hajtja végre, ami bizonyos értelemben persze ugyanaz, hisz legújabb kötetének verseiben a költői megszólalás által állandóan újraalkotott versszubjektum éppúgy elrejtik az én-variációk sokféleségében, mint a korábbi kötetek „szökési kísérleteiben”. A főként valamilyen képzőművészeti élmény ihlette versek épp ezért akár kapcsolatba hozhatók lennének az impresszionizmussal is, Jász Attila finoman hangolt lírája azonban mindezekkel együtt sem valamifajta ontológiai relativizmus jegyében született. A versek gyakori dedikációi, művészi vagy irodalmi utalásai sem többé-kevésbé üres gesztusok, a minden egyes versben újrate-remtett fikatív világ határait jelölik. S bár Jász Attila költészetének egyik eredője – miként több nemzedéktársának is – a nyelviség posztmodern tapasztalata, költői világának (világainak) meghatározó élménye a létezés szakralitása, mely a létező pillanatnyi léténél, mulandóságánál, a hozzánk közel álló, szeretett másik elpusztíthatóságánál fogva eleve tragikus létezés is, melynek elbeszélhetősége esetenként csak keserű, groteszk hangon történhet: „Az őszi avarban talált elhalt éneket mindig a legidősebb én viszi / eltemetni, aki leginkább látja el az apafunkciókat, az anyásabb természetű énekek tilos a szertartáson részt venni”. (*afolyófelé*) Másrészt viszont Jász Attila számára „minden elengedett szó ima”, s költészet-felfogása szerint a művészet nemcsak valóságteremtő erővel bír, hanem a létezés szentségére is perspektívát képes nyitni. Ezért tudja költői világába integrálni a távol-keleti bölcséletet és Pilinszky líráját, s talán ezért képes költőileg is termékeny dialógust folytatni a kortárs képzőművészettel is.

„Mielőtt a szalmakutyákat a halotti áldozatnál felállítják, elhelyezik őket egy szekrénykében és hímzett ruhákkal burkolják be testüket, míg a halott képviselője és az áldozópap böjttel tisztítják meg magukat, hogy felajánlhassák őket. Az áldozat után azonban eldobják őket, a járókelők lábbal tipor-

ják fejüket és hátukat, míg aztán valaki összeszedi és elégeti maradványaikat.” – olvashatjuk Csuang Ce bölcsességét. Jász Attila olyan címet s a versek gondolati mélyszerkezetében megragadható kohéziót kifejező metaforát talált a távol-keleti irodalom bölcsességi szövegeiben, mely nemcsak fentebb a *XANTUSisana* kapcsán már említett kultúrák közötti közvetítés jelzésére szolgál, de a versek lírai énjének saját fikatív létéhez és világához való viszonyát is kifejezi. Benne van ebben a metaforában a gyász liturgiája, a feldíszített létezés pillanatnyiségének és hiábavalóságának élménye. A kötet alvó szalmakutyái számára a funkció betöltése, a gyászszertartásban mintegy eszközként való részvétel, egyben létezésük végét is jelenti. Így teremődnek meg és múlnak el a kötet én-variációi a versek születése és az olvasás újraalkotása révén. Az *Alvó szalmakutyák* mégsem esik szét versatomokra, s nemcsak a lírai hang hasonló, bár közel sem egyszólamú modulációja teremt kapcsolatot az egyes darabok között, hanem a kötet talán legfontosabb poétikai szervezőelvé, a különböző szinteken érvényesülő, s a művészet liturgikus értelmezése felé is ismételten utat nyitó ismétlés is. Egy részletesebb elemzés be tudná mutatni például, hogy milyen összefüggés van a ciklusok mottójaként választott, négy külön fordításban közölt *Tao te King* szövegrészlet között. Adott keretek között pusztán arra a tagolt költői beszédre hívom fel végezetül a figyelmet, mely az egyes versek közötti formai, motivikus és hangnembeli variációk révén teremt kapcsolatot, s hoz létre ezáltal egy olyan nagyszerkezetet, mely a ciklus- és kötetkompozíció egészét a versek világára metaforikusan vonatkoztatható egységként teszi értelmezhetővé. A versek énjének pillanatnyi létezése ugyanis – mint egy festmény színeinek sokfélesége – a Létben oldódik egységgé.

(Vigilia, 2011)

HELYI ÉRDEKŰ
VÉLEKEDÉSEK

Vakegér olvas

(JÁSZ ATTILA: *Csendes Toll élete*)

MOST OLVASOM

Csendes Toll életét. Nincs igazán időm, mint rendszeren, most is mást kellene olvasnom, más *ódákat és más tagadásokat*, de a vasárnap délutáni kábaságomban belelapoztam, majd elkezdtem mazsolázni a szövegekből, s végül egészen beszippantott a könyv. Pedig bevallom őszintén, nekem ez az indiánosdi elég idegen. Én az ovis jelmezbálban vagy betyárnak vagy cowboynak öltöztem. Bár volt nyílaim és műanyag tolldíszem, mégis jobban szerettem a sápadtarcúak fegyverét, a dugópuskát. Gyerekkorom nyarait – CsT azt írta most: ifjú indiánként – a természetben töltöttem, a közeli Zagyva partján s a falu környéki erdőkben. Mégsem jutott eszembe indiánozni. Megvolt a *Nagy Indián Könyv*, de – talán mert rettenetesen nagy volt egy kis indiánnak – soha nem olvastam belőle. Emlékszem, félvak dédapám olvasta ki. A halála előtt.

Meg a másik dolog: CsT. Bevallottan Cseh Tamás nevét (is) rejti, s nekem kamaszkori zenei ficamáimból kimaradt ennek az indiánvezérnek a zenéje. Később meg már nem volt esélyem közel kerülni hozzá.

Miért araszolok mégis konokul szócikkról szócikkre ebben a furcsa életrajzban? Történetesen ismerem Csendes Tollat. A törzs főnökét itt a Vértes- és a Gerecsealji Rezervátumban, melyhez ő, tudom, odaszámít engem is, és én – persze – oda magamat. A könyv néhány szövege, története máshonnan is ismerős, régebben olvastam vagy hallottam már. Ismerem CsT asszonyát, gyerekei nyaranta legalább egy napot az én gyerekeimmel játszanak, míg a felnőttek a törzs ügyeiről és az indiánsors nehézségeiről beszélgetnek, először halk szomorúsággal, aztán egyre vidámabban. Ismerem a Kutyát is, már nem az öreg szettert, hanem a fiatal vizslát, aki

azóta már nem is olyan fiatal. Lehet, hogy ez az a plusz, ami miatt szinte le se teszem a könyvet, holott egészen mást kellene csinálnom?

S miért vagyok egyre szomorúbb a könyvet olvasva? Az elmúlt hónapok nagyon nehezek voltak itt a rezervációban, s ennek nyomai lassacskán harci díszként lettek arcunkra vésve. Ez a történet már nincs megírva néhai *Csendes Toll életében*, ezek valahol a lelkünkben formálódnak, még csak valahol mélyen keresik a szavakat. Hogy majd egyszer. Mégis, mindabban a szomorúságban, amit a könyvet olvasva érzek, benne van ez is. A mai levélváltásunk alkalmával ezt írtam Csendes Tollnak: „Bár nincs időm, de mégis elkezdtem olvasni CsT-t. Egészen megrendít. Nem hiszem, hogy pontosan és értelmesen meg tudnám fogalmazni azt, ahogyan és amiért így hat rám. Nyilván az utóbbi hónapok tükrében olvasom, s most ez leginkább amolyan pokoljárásként hat rám. De persze úgy, hogy *akidudásakarlenni*. Nem szeretném, hogy félreértsd, amit írok, nagyon jó a könyv, nagyon mélyen hat rám. Talán ez kell a gyógyuláshoz.” Remélem, ő érti mire gondoltam.

(2012. június 3–4.)

MOST OLVASTAM

el *Csendes Toll életét*. Hogy mi változott azóta kívül, belül? Hogy változott-e valami? Nem tudom.

(2012. június 9.)

Tényleg nem tudom, változott-e valami. Megakadtam, elakadtam az írással. Az első jegyzet a könyvről nagyon, talán túlzottan is személyesre sikeredett. Nyilvánvalóan indulatlevezetés volt, s ez talán sikerült is. Valami tehát mégiscsak változott, ha más nem, hát az, hogy közben megérkezett a nyár.

Amit még írni szeretnék: hogy miről is szól *Csendes Toll* élete? Hogy mi ez az indiánosdi itt a Gerecse alján, vagy inkább itt a Kárpátok gyűrűjében? Ezt már jóval azelőtt tudtam, hogy a könyvet olvastam volna. Szomorú tapasztalat, saját idegenségünk tapasztalata abban a világban, ahol év-

századok óta élünk, amit saját szellemi arcunkra formáltunk, amit hagytunk, hogy formáljon minket, s ami most végleg eltűnni látszik. Annak felismerése ez, hogy mi, akik az irodalommal, kultúrával foglalkozunk, mindannyian indiánok vagyunk, akik elvesztettük hajdani területeinket, a széles vadászmezőket, a halakban gazdag tavakat, folyókat, és szűk rezervátumokba szorultunk. A sápadtarcúak nem értik a nyelvünket, nem értik a kultúránkat, nem értenek meg minket. Számukra nem a mi létezésünk, hanem a rezerváció fenntartása a fontos. Hogy azt mondhassák, hogy azzal nyugtathassák magukat: ők mindent megtettek... értünk. Valójában azonban nincs szükségük ránk, kincseinket rég elrabolták, bőrünket lenyúzták, kitömték, múzeumba rakták. Mi Nagy Szellemről beszélünk, ők Istenről, de csak mi tudjuk, hogy Ugyanarról van szó. Arról, aki a mező vadjait, az ég madarait élte, s aki nem hagy elpusztulni... na jó, értelmetlenül elpusztulni minket sem. Ők, a sápadtarcúak viszont lenyúzták az istenük bőrét is, kitömték, díszletként politikai parádék pódiumára helyezték vagy hideg templomok falai mögé zárták.

Azt gondoltam, mindezt le tudom írni érzélem nélkül. Nem sikerült. Pusztán értelemszerűen szerettem volna összefoglalni a könyv lényegét. De persze ez nem megy, nem mehet. *Csendes Toll* élete, bármennyire áttűnnek az álarcon JA egyedi vonásai, rólunk szól. S ez most nem csak egyszerű retorikai fogás. CsT problémái nem nagy, mondjuk így, világmegváltó problémák. Egy vidéki indián elmúlt másfél évtizede elevenedik meg a könyvben. Egy indián élet mindennapjai, ábécérendben címszavakra bontva.

Egy Életé.

Uff! Én beszéltem, Vakegér.

(2012. június 22.)

(Kultúra és Kritika: A PPKE BTK Esztétika Tanszék kritikai portálja, 2012)

Naplójegyzetek a szentről

(VASADI PÉTER: *Opál beszéd*)

El kell kezdenem olvasni az *Opál beszédet*. Már nyár elején megvolt a kötet, s akkor majdnem el is vállaltam egy kritikát róla egy majdnem megszűnő lapnak (majdnem minden lap ilyen), de aztán ez mégsem jött össze.

Toltam magam előtt. Csak azok a helyzetek hoznak megoldást, amelyekben nem adok magamnak egéruat, nincs esély megúszni. Meg kell csinálni.

(2011. okt. 12.)

A fülszöveg miniesszé. Kicsit József Attila ellenében is indít: „A költészetéről többet tudok, mint a költészetemről.” Nem „mindent”, „többet”. Fontos és pontos indítás. Kicsit később viszont: „Nem én kellek magamnak. S magamról. Az egész kell.” Igen, ez már más. Rész-egész. „Az egész kell. A lét (Lét), a létezés, a létezők, a mai nap, ez a perc, s mindenben, mindenkor a másik.” Az én (aki énként mondja ki önmagát) és akinek mondja, akiről beszél, akinek szól: a másik vagy a Másik. Ez létköltészet, mert *van* költészet, ami a Létről beszél. Ez az, de nem minden költészet az. Ez azonban, hogy ugorjunk egy nagyot, csak a kötet végén lesz egyértelmű: „Csak / ezt a Lét-metszette / sebet ezt az ezüst- / ajkú kiáltást akarom.” (*Opál beszéd*) És: „határtalan járunk-kelünk / a folyton új, s újonnan föl- / tárul – szent – Létezésben.” (*Annyira*) Eddig azonban el kell jutni.

Persze nem azért lehet ebben az esetben létköltészetéről beszélni, mert leírja, s nagybetűvel írja le, hogy Lét és Létezés. Attól még lehetne bármi, vacak, ócskaság, mint ahogy egy vers nem azért istenes vers, mert akárhányszor leírja Isten nevét. Ez egyébként is csak az egyik regisztere nála a létről és a létezőről való költői beszédnek. Vagy pontosabban: végpont. A létezőnek a Léthez való viszonya, azaz amikor a

létező saját létehez mint létezését végtelenül meghaladóhoz viszonyul, ez a szenthez való viszony. Nem minden létről való beszéd viszonyul szentként a léthez, de ez a költészet igen. Egy korai esszéjében olvastam ezt a Gadamert idéző részletet: „Mi a szó? A kijelentett lét.”

Erről van szó.

(2011. okt. 13.)

A fülszövegben szíven üt egy mondatba közbeszúrt megjegyzés: „A közelmúlt nagy magyar (s néhány nem magyar) íróival hozott össze a sorsom, ami – egy kirekesztettnek – áldásszámba megy.” Persze a kirekesztettség-érzés az, ami fáj. Nyolcvanötödik születésnapja alkalmából a litera.hu-n Jánossy Lajos vele készült beszélgetése volt olvasható. A kérdező: „A nyolcvanas évek kortárs irodalmában, a jelenlétről vallott közkeletű vélekedések szerint, sokkal erősebb fényben voltál. Nem utolsó sorban azért, mert Esterházy Péter, az ún. új magyar irodalmat megalapozó munkáiban, többször idéz Téged. Ugyanakkor felmerülhet, hogy Te nem változol, makacsul tartod magad valamihez, a figyelmed iránya kitartóan egy pontra fókuszál.” A válaszoló: „Így van. Engem egyedül az érdekel, hogy mi akar bennem megszületni. Ez érdekelt a gyerekeimnél és az unokámnál is. A lényeg szerelmese vagyok, ezt nyugodtan mondhatom.” Így már nem is olyan tragikus, nem is olyan fájdalmas. A centrumból visszahúzódni a perifériára, a túl erős, vakító fényből kilépni oda, ahonnan minden, vagy csak ez: a lényeg jobban látható.

(2011. okt. 14.)

Ma olvasom: Józsa Mártával, Pályi Andrással és Beck Andrással együtt ő is Déry Tibor-díjat kapott.

Mégis. Mégse.

Mára ennyi elég is.

Deo gratias!

(2011. okt. 15.)

Még mindig a fülszövegből: „Írónak lenni közösségi magányosság...” Korábban is többször írta már versbe közvetlen környezetét, családjának vagy külvárosi világának szereplőit. A fentebb idézett mondat persze sokféleképpen érthető, de nála nagyon primer, nagyon kézzelfogható jelentése van ennek. Két verse a legújabb kötetben groteszk, keserű hangon beszél el két találkozást, az egyik (*Inter-mezzo [szoprán]*) egy hajléktalannal, aki Hans Urs von Balthasarról („Haúsz Úr s Balta-zár” sic!) beszél, s a maga szociolektusában szembesíti az íróat saját hivatásával. (Mellesleg megjegyzem: képtelen helyzet, egy, a versben megidézett beszéde alapján műveletlen alak beszél a nagy svájci teológusról... Könnyen kiagyalt dolognak gondolhatnánk, de jó pár évvel ezelőtt nekem is volt hasonló élményem, amikor a tatabányai helyi járaton beszélgetésbe keveredtem a kórház hullamosójával. Ő Umberto Ecóról és a *Rózsa nevé*ről beszélt, s folyton arról faggattott, hogy ugye én vagyok az új felsőgallai plébános. Nem én voltam.) A másik versben (*Micsoda szerda*) az egyik szomszéd kérdezi: „Té’leg maga író? / Ki mondta? ... Postás Laci-ka. Húsz / éve lakok itt, oszt csak most / tudtam meg...” Ez a fülszövegből idézett „közösségi magányosság” legegységibb tapasztalata.

(2011. okt. 17.)

Az ő költészete, s ezzel persze semmi újat nem mondok, erősen kötődik a keresztény vagy mondhatjuk azt is: katolikus keresztény hagyományokhoz. Viszont éppen ezért lehet meglepő a Nietzsche-nek ajánlott verse. Nagy kérdés, hogy mit tud kezdeni a XX–XXI. század kereszténye Nietzsche-vel. Prohászka még „sötét és káromkodó prófétának”, „öntudatlan szolgának”, „migrénes, beteg szobatudósának” gúnyolta. Pilinszky viszont megrendülten idézte egyik esszéjében azt a történetet, melyet a vers is megjelenít, s mely arról szól, amikor Nietzsche Torinóban zokogva borult a részeg kocsis által majdnem agyonvert ló nyakába. „Ez az ölelés a század legmegrázóbb ölelése.” – írja Pilinszky. Ég és föld, két külön világ. „Megren-

dült tőled a század” – olvashatjuk a versben. Nem kell (nem lehet) Nietzsche-t megkeresztelni, de a mai keresztény embernek is tudatosítania kell, hogy abban a világban él, melyre a német filozófus végül örületbe futó gondolatai rányomták bélyegét, nem lehet eltekinteni tőle, olvasni kell, hogy megértsük a világot, hogy megértsük saját helyzetünket benne. Azt hiszem, így olvassa és idézi meg ez a vers Nietzsche-t.

(2011. okt. 18.)

Rengeteg dolgom van, időre leadandó munkák, családi rendezvény. Nem haladok, pedig szerdán egy konferencián találkozom vele. Még tavasszal megígértem Cseke Ákosnak, hogy készítek egy interjút vele, VP-vel az esztétika szak kritikai portálja számára, s jó lenne szerdáig összeszedni a kérdéseket, s megbeszélni vele az interjú időpontját.

(2011. okt. 22.)

Nemzeti ünnep. Én ugyan kevésbé vagyok ünnepi hangulatban. Erre is rá lehetne kérdezni, hogy hogyan élte meg ’56-ot. Csak ne legyenek túl sablonosak a kérdések!

A kötetben van egy vers, *Baleset* a címe s 1956 emlékének van ajánlva, s ahogy a cím mondja: egy balesetről szól, s jóval többről. Ideírom a zárlatát:

Életedet tűzben kiforgatta,
ha szét is esett; én látom,
ahogy távolodol, úgy növekedsz;
csillan levegőben a lábnyom.

Minden idő elmállik az
időtlennek üvegfoga közt,
de a szívmagból kiözönlő test
új húsa, csontja s a bőre: örök.

Történelem: ahogy a konkrét esemény, tárgy, személy elmállik az „időtlen üvegfoga közt”. Az időből átlép az időtlenbe.

A vers zárása szürreális kép: ahogy a konkrét elmúlásával megszületik az örök.

(2011. okt. 23.)

Nagyjából a kötet közepén van ez a tegnap idézett vers, mondhatjuk: a szívében. Mint ahogy az, ami ott végső soron leíratik: ennek a költészetnek a szíve.

De lapozzunk vissza! A kötet első verse: *Kontraszt*. Azt hiszem, nem tévedek, ha azt feltételezem, az *Opál beszéd*nek, sőt talán az ő lírájának lényege az a kontrasztosság, ami a versekből mint költői látás- és beszédmód kiolvasható. Ellentétek, melyek több szinten, többféle értelemben tételődnek, szembesítik a boldogot a szenvedővel, a bölcsét az ostobával, az élőt a halottal, a *lentet* a *fenttel*, a realistát a szürreálisal, a szentöt a testet az öt golyónyommal, a testet a lélekkel, az anyagot a szellemmel. S végül: a roncsolt, hibás, elégtelen hétköznapi nyelvet az *opál beszéddel*. Dualizmus, metafizika. Ettől egy ideje félni kell, le kell tagadni, mint valami szégyellt rokont. Az ő költészete éppen abban a gesztusban lesz (marad) modern, ahogy – szemben a közvélekedéssel, a korhangulattal, közmorállal – vállalja, s vallja, hogy vannak értékek, amelyek túl vannak rajtunk, s hogy a tényektől el kell jutnunk a valóságig, a létezőktől a Létig, az itt-léttől a Nála-létig.

Ez a kontraszt határozza meg a kötet nagyszerkezetét is.
(2011. okt. 24.)

A tegnapi konferencia kitűnő volt. Egyet leszámítva: nem tudott kijönni az egyetemre, mivel előző éjszaka betörték házuk, s ő nem merte otthon hagyni a feleségét. A várt találkozó hát elmaradt, de ez a legkevesebb.

Dona nobis pacem!

(2011. okt. 27.)

A piliscsabai konferencia, ami a szenvedésről szólt, rendkívül gondolatébresztő volt. Persze egy csomó fontos részlete a témának csak éppen felmerült. Például: a Szenttel szemben az

embert (miként Rudolf Otto írja) a tremendum, a rettenet érzése fogja el. Van rá példa az Ószövetségben, s talán erre épül a misztika Istentapasztalata is.

Efelől értelmezhető-e az *Opál beszéd*? Van-e ilyen olvasata a verseknek? Abban az értelemben, ahogyan az ószövetségi könyvekben megjelenik Jahve a választott népnek, vagy, ahogy a misztika közvetítette Istenélményben a találkozást átélő, elszenvedő ember a numinózzsal szemben önnön kicsiségét, elesettségét, gyengeségét, saját teremtményi létét tapasztalja meg, nem. Vagy legalábbis nem ezekben a szélsőségekben. Nem így. A Szent élménye sokkal inkább abban a léttapasztalatban ragadható meg nála, ahogy a reális átlép az szürreálisba, a szuperreálisba. Ebben persze benne lehet (mint olvasási tapasztalat) a rettenet élménye is, de sokkal inkább arról van szó – ahogy egy korábbi versében oly szépen megfogalmazta –, hogy „az ember bőrig ázik benne”. A kegyelem, a Szent kiáradása elől kitérni nem lehet, mert „a Szent az túlerő.”

Ez utóbbi idézet a *Túlerő* című versből van, s mikor olvasom, véletlen felfedezésre teszek szert. (Véletlenül! Inkább kegyelemből.) A *Tűzjel* című, első esszékötetében olvasható: „A költészet »túlerő«: az élőt élőbbnek ábrázolja, az esett embert éppen esettségének ábrázolásával teszi emberivé, a gyengét azzal magasztalja föl, hogy meghagyja gyengének, a brutalitást azzal bélyegzi meg, hogy olyannak mutatja, amilyen, a fogyatékos »csökkent létében« mutatja teljesnek. Ha a költészet ezt műveli, vagyis minden látható mögött a teljességre utal, akkor az emberi szférában Isten mintájára cselekszik.”

Miközben idemácsolom, döbbenek rá, hogy a több évtizeddel ezelőtt leírt sorok a költészetről alighanem az ő költészetének (akkor is és ma is) kulcsa. S ha van katolikus vagy keresztény irodalom és irodalomszemlélet (szerintem van), akkor ez az. S ugyanez a poétika működik az *Opál beszédben* is, ahogy a részben felragyogtatja az egésztestet, a jelenben láthatóvá lesz a jövő, vagy különben „a Jelen sincs jelen”, a létezés alsóbb szintjeiről fokozatosan emelkedik, fokozatosan emel fel a Létig.

(2011. okt. 28.)

„nyilak láthatatlan lánggal”

Szubjektív jegyzetek egy könyvhöz
(VASADI PÉTER: *Sokan vagyok*)

Még egy kérdés. A Szent tapasztalata a transzcendencia tapasztalata? Bizonyos értelemben igen, feltétlenül. De a transzcendencia a létezővel szemben nem a Létteljesség, hanem az a végtelenül keskeny határ, ahol a Lét átlép a létező immanenciáján. Pontosabban a transzcendencia ezen a határon való átlépés. A transzcendens: ami átlép, az átlépő. A transzcendenciata-pasztalat létező és lét végtelen különbségének és azonosságának ellentéteket szintézisbe hozó tapasztalata. Tehát végül is a kettőt elválasztó és egyben összekötő határ tapasztalata is. Erről szól az ő költészete, ennek a határnak a tapasztalatáról, megmutatásáról. Végtelenül pontos kép, ahogy az önmagában a Lét számára elégtelen embernek a létezők képében feltárul a Lét végtelenségének látványa. Kimondani a kimondhatatlant.
(2011. okt. 29.)

A hónap közepén kezdtem el írni ezeket a jegyzeteket, azóta legalább kétszer elolvastam a kötetet, cikáztam benne ide-oda, egyik versről a másikra. Lenyűgöz az a szellemi frissesség, ami a szövegekből kiárad. Az ironia: „Műszikrát szór egy isten, / bederridázták itten.” Kicsit lentebb: „Újként riszál az ósdi / posztm.-poszt kirakósdí.” (*Azértis*) És az önironia: „Nézd! / mondtam neki, leírtam / tegnap este, amit most / kimondtál, jambikus sorok: »Barátaim, belátom, / egy vén majom vagyok.«”

Jó lett volna szabályos kritikát írni a kötetről, mint ahogy tettem annyiszor az utóbbi években, s ahogy nyilván teszem a jövőben még jó párszor. De inkább azt szerettem volna most megírni, hogy hogyan járja át a mindennapjaim

Vasadi Péter.

(2011. okt. 31.)

SDG

(Új Forrás, 2011)

(1) Nemrég igen intenzív évet töltöttem Vasadi Péterrel. Persze nem személyesen vele, hanem a könyveivel – a huszonegy verses, három szépprózai kötetet, tizenkét esszévalogatást, egy regényfordítást és egy dialóguskötetet tartalmazó életművel. Intenzív megmerítkezés volt, mely nem hagyja érintetlenül az embert. Úgy értem, az értelmezői professzió (tfh. van ilyen) túl mozgásba jön az emberi is. S ez a VP-olvasásnak – legyen szó versekről, esszékről vagy prózáról – kikerülhetetlen következménye, feltéve persze, hogy az olvasó átadja magát a szövegnek, hagyja szabadon működni önmagában.

(2) Emlékszem, amikor első kritikáimat írtam a könyveiről a Vigiliába, mennyire idegen volt számomra VP esszéiben az a szilárd bizonyosság és megingathatatlan istenhit, amivel a vallásról, hitről, Istenről, de általában a világ dolgairól írt. Saját bizonytalanságomnak, gyengeségemnek a tökéletes ellentétét éreztem benne, de végül valahogy úgy lett ezzel is, mint a személyes kapcsolatunkkal: a második találkozásunkkor (az első az Új Forrás negyvenéves jubileumi estjén volt) már mint régi ismerőst köszöntöttük egymást, s a beszélgetés úgy folyt, mintha több évtizede tartana köztünk.

Ma már mindaz, ami régen idegenül hatott, ismerőssé vált. Pontosan tudom, új könyvében milyen tematikákat jár majd körül, hogy lesz szó benne a művészetről, hangsúlyosan az irodalomról, a hit aktuális kérdéseiről, a kereszténység és a mai világ viszonyáról, kapunk finom kor- és egyházkritikát s egy kis nyelvhelyességi útmutatást. Az esszéíró Vasadi olyan, mint mikor valaki állandóan szétszed egy hatalmas épületet (legyen stílszerűen ez most egy katedrális), aztán ugyanazokból az építőelemekből újraalkotja, s a téglák, ha-

talmas kötőmbök minden esetben új, de legbensőbb lényegét tekintve a régivel tökéletesen azonos építményt hoznak létre. VP esszéiben éppen az az érdekes, ahogy az Ugyanaz mindig másként fejeződik ki. Vagy tovább fokozva a képekben való tobzódást (képzarvat?): VP írásai mint – Petrarca^{*} (pontatlanul) címbe emelt versrészletével – „nyilak röppentek láthatatlan lánggal”. Valami megmagyarázhatatlan delejesség hat át minden mondatot.

Előbbinek némileg ellentmondva: az a gondolkodói magatartás, mely VP-t jellemzi, mindig az egyetemes egész megragadására törekszik, de legalábbis annak igényével tesz mérlegre mindent, akkor is, amikor jegyzetlapjait írja. S ez a jegyzetelés legalábbis kétértelmű: megjegyzést fűz és kijegyzetel. Megjegyzést fűz a világ dolgaihoz, szellemi jelenségeihez, de úgy, hogy közben kiszűri az öröklött és újonnan születő szellemi munkák legjavát. (Erről bővebben lásd: következő jegyzet.)

(3) Ha létezik ma keresztény (ihletettséggű) irodalom, akkor VP annak mindenképpen egyik meghatározó alakja. Számtalan példát találunk arra, hogy a kortárs irodalom a keresztény hagyományhoz (mint motívumkincshez, műfaji tradícióhoz, beszéd- vagy gondolkodásmódhoz) fordul, de még azoknál a szerzőknél is, akiknél pedig az írásnak, olvasásnak irodalmon túli tétje mutatkozik, mintha elkerülhetetlen lenne a dogmatikai határsértés. Pilinszky mondta egy interjúban, amikor katolikus költő voltára kérdeztek rá: „Sokat gondolok Jézusra, bár mint minden igaz hívő, eretnek is vagyok. Mert aki nem hisz, csak az nem eretnek.” VP-nél nem érzek ilyen kockázatot, sem az esszéiben, sem a verseiben. Nála a kifejezés ereje, a nyelv megtalálásának vágya mozgatja a szöveget, s az állandó szellemi gyarapodás igénye.

Ez utóbbi a mostani kötet címadásának is a magyarázata: „A kötet címét ugyanúgy nem kell megfejteni – olvashatjuk a

* VP idézi Szedő Dénesről szóló írásában.

fülszövegben –, mint egy tömör verssort. Sokan vagyok, mert sokan, igen sokan vannak bennem, szinte másodpercenként érkezik, bukkan föl valaki (bent, belül), akár szerves egységben, az életével, vagy csak egy hosszan (örökké) tartó villanásával, szavával, művével, énekével, érintésével; számolhatatlan szemű ember-hálóban, szó-hálóban – s ez az életem.” Ez a kötet – talán nem tévedek – egy újabb fontos gyarapodást is dokumentál: Tomaš Halík neve és gondolatai válnak kiemelkedően fontossá a kötet záró esszéiben. Nem tudom megúszni ezt a közhelyes fordulatot, de amit VP ír Halíkról, az maximálisan vonatkoztatható órá magára is: „Tudom, hogy Tomaš Halík mondatai, mondatainak kritikai tartalma, a szókimondás kíméletlensége, tényleges tapasztalatokra épülő és utaló egyenessége, néhol iróniája meghökkenti az olvasót. Akit egyházhűsége, egyházszeretete kötelez, az nem fél a valóságtól – az eljövendőtől sem –, annak az evangéliumi »kemény beszédet« tisztelnie kell, elmélkednie rajta, sőt, hitének szüksége szerint változtatnia, s magának változnia kell.” (*Halík-iáda*)

(4) A 2011-es *Opál beszéd* fülszövegében olvastam egy részt, ami akkor nagyon megragadott: „A közelmúlt nagy magyar (s néhány nem magyar) íróival hozott össze a sorsom, ami – egy kirekesztettnek – áldásszámba megy.” A „kirekesztettséget” itt úgy értettem, hogy VP mintha elégedetlenül reagálna hajdani s mostani helyzetére (hol van VP helye a kortárs magyar irodalom kánonjában?), s ezt meg is kérdeztem tőle. A válasz: „Nem. Amikor én szólok, akkor a kirekesztettek nevében szólok, de nekem a számra nem jön ilyen irányítás. Vagy a kirekesztettek kirekesztését átveszem és érzem. Az életem során – finoman fogalmazva – gyakran megváltak tőlem, de észre kellett vennem, hogy minden egyes esetben nyertem velem. Ismeretben, helyzetben, érzésben, növekedésben. Nem valami külső kirekesztésről van tehát szó, hanem éppen ellenkezőleg, ha ezt a belső folyamatot nem engedik bennem, akkor ideges leszek. Nem

tudok a törvényemtől megszabadulni, de hogy a törvényem maga milyen, az nincs az orromra kötve. [...] A kirekesztésről azt tudom mondani, hogy annak nem lehet örülni, hogy az embernek hirtelen egzisztenciális gondjai támadnak, de azt tapasztaltam, hogy ahogy dobtak, vagy kényszerítettek egyik helyről a másikra, mindig én jöttem ki belőle valamilyen módon győztesen.” Így végül is helyére került, a dolog legalábbis. S most a legújabb esszékötetet olvasva újra találkozom ezzel a szövegrészlettel. Ez is az ismerősség, az otthonosság tapasztalata. Úgy érzem, ebben a szövegben már én is benne vagyok.

(5) Ugyanide tartozik a konzervativizmus kérdése, amit VP esetében is többféleképpen fel lehet tenni. Például úgy, hogy a posztmodernnel szemben kritikus költői, gondolkodói szembenállás szükségszerűen konzervatív-e? Azt hiszem, ha a posztmodern alatt sommásan értékrelativizmust értünk, akkor VP írói-költői szemléletének értékrendje vitathatatlanul konzervatívnak tekinthető. De hogy maga valóban konzervatív lenne, azt nem hiszem. A következők miatt. Egyik esszéjében nem szó, hanem értelem szerint idézi Pilinszky egy naplójegyzetét: „A legmélyebb már csak a konzervatívok veszélye. Ők egy transzcendens világ kiüresedett romjait lakják, élőknek hazudva egy múzeum hideg oltárát. Sokszor úgy” – látszik – „hogy az ő szívüket már csak egy súlyos bűn mozdíthatja meg, mivel az éj elől oltárokkal bástyázták el magukat.” (*Bepillantás*)

Pilinszky az idézett szöveghelyen a konzervatívok mellett a diabolikus és a realista művészekről is ír, előbbiről ezt: „A diabolikus művészen a továbbjutás láza a vonzó. Hogy kilép és továbblép. Hogy elindítja a metafizikai láncreakciót. Lehetősége a jobb latoré és Mária Magdolnáé.” VP egészen bizonyosan nem diabolikus művész (PJ sem volt az szerintem), de mindketten szembenéztek a Rosszal, megtapasztalták az emberi gonoszság legmélyebb poklait, s ez a tapasztalás lett (bár másként) művészetük alapja.

(6) Még mindig a Pilinszky-naplóknál s a konzervativizmusnál maradván, máshol ezt írja: „A kereszténység mint a legalapvetőbb ugrás a bizonytalanságba. Antikonzervatív. Nyitottság. Feltétel nélküli. Egyetemességében elsősorban kozmikus érvényű és időtlen. Kereszténynek lenni annyi, mint gyökértelessé válni.” Emellé odateszem VP egyik esszéjének egy részletét, minden különösebb magyarázó kommentár nélkül: „Azt hiszem, a világ globalitása (nem globalizmusa) nemcsak elkerülhetetlen, hanem az emberiség vitathatatlan, mind jobban terjedő s már nem is nélkülözhető technizáltsága okán nemhogy nem rossz, hanem kifejezetten az emberiség konvergálódását, egymás felé hajló egyesülését, s éppen ezért egymás specifikumainak összeadódását, az »összeg« megtartását és növekedését szolgálva is – jó. Két történelmi folyamat, folytonosság egyszerre érvényesül: egyrészt teljesülni akar a mozaikos emberiség familiáris, lehetséges evilági egysége, amelynek sem túlhatalmi, sem igazságtalan, sem önző faji akadálya nem lehet, másrészt a hagyományból fölmerülő s elfeledettnek gondolt népi, nemzeti, lélektani különbözősége mind jobban karakterizálódva, *de* beilleszkedve akar megjelenni az Emberiség egészében. Teljesen világos, hogy ennek az egymást kiegészítő kettősségnek az elfogadására, megértésére, sőt elősegítésére új nyelvre, új reflexivitásra, egyetemességérzetre, azaz eleven, mintegy forradalmi testvérségre van szükségünk.” (*Jegyzet-lapok evilági föltámadásunkról*)

(7) Nem állítanám, hogy mindent ugyanúgy látok, ugyanúgy érzékelek és értelmezek a világból, mint VP, de éppen ez az a különbözőség, ami – legyen szó tényleges párbeszédéről vagy az olvasás néma dialógusáról – a beszélgetéseink során a közös alap megtalálásának a lehetőségével kecsegtet. Amikor a fenti idézetet olvastam, őszintén örültem, mert ez például számomra egy nem várt egyetértés VP-vel. S a kötetnek van legalább két nagyon fontos esszéje (a két részletben közölt *Szabásminta: Egy keresztény egzisztencia látásmódjáról* és

a *Nem materializmus, hanem metarealizmus* címűek), melyek – bár egyértelműen VP keresztény hitére, műveltségére, kultúrájára alapozódnak – mindenkinek szólnak, mindenkit párbeszédre szólítanak. S azt hiszem, éppen ezért rendkívül fontos VP esszéírói életműve: szelíden, szeretettel, hitelesen, de megingathatatlan határozottsággal folyamatosan hírt ad egy (a) keresztény egzisztencia létéről, jelenlétéről.

(Új Forrás, 2014)

Lapszéli firkiálások a 90 éves Vasadi Péternek

(VASADI PÉTER: *Tetőzés*)

Van egy rossz szokásom. Több is van persze, nem csak egy, de most csak erről az egyről szeretnék beszélni. Vagy (stílszerűen) gyónni, bár – mint alább látható lesz – ki is fogom magyarázni magam, amit – a plébános előtt – nem szokás, mert úgy nincs őszinte bűnbánat, s így bűnbocsánat sem. Ott csak vallomás, aztán hallgatás van, és penitencia. De ez, mármint amiről beszélni szeretnék, egyébként is – miként fentebb írtam – csak egy rossz szokás, nem bűn, halálos vagy bocsánatos, ez így mindegy is.

Szóval, van egy rossz szokásom: ha olvasok egy könyvet, akkor azt rendszeresen összefirkálom. Pontosabban: bekarikázok, aláhúzok, megjegyzéseket írok a szöveghez. Azért, hogy rögzítsem a gondolatot (feltéve, hogy van), azt, ami a szöveg olvasása során bennem megfog, hogy később, ha esetleg írok arról a könyvről, vagy egy dolgozathoz felhasználom, újra fel tudjam idézni. (mit is? ja, persze, a néhai gondolatot.) Rossz szokás ez, s igen kevésbé él bennem a remény, hogy az így születő írás kárpótolhat (kit is?) a könyvrongálásért. Nehéz is ez ellen bármit felhozni, főleg hogy magam is úgy gondolom – digitális világ ide vagy oda –, a könyv önmagában véve is műtárgy, s mint ilyet a szentség aurája veszi körül, összefirkálása kvázi szentségtörés. Tehát vétkeztem, atyám, ellened és az Ég ellen. Pont.

Két gyenge érvem van csupán magam, illetve a rossz szokásom mellett. Az egyik: amennyire emlékszem az egyetemi nyelvtörténeti kurzusokra, úgy rémlik, az ómagyar kori nyelvemlékek egy jelentős része hasonló, kódexek margójára írt, az írást vagy az egyes szavakat magyarázó szövegdarabok voltak. S majd ha egyszer, ezer év múlva... nem folytatom, de kiemelném: hagyománytisztelő ember vagyok. A másik ér-

vem még régebbi (nem nyelv)emléken alapul: a gimnáziumi hittanórákról őrzök egy mondást, miszerint a Biblia megbecsülése, ha rongyosra olvassuk. A Könyv és a könyv szelleme tovább él, megtermékenyít, üdvözít, míg az anyaga elhasználdódik, tehát így vagy úgy, nem bír a szentség múlhatatlanságával, akkor meg...

Vasadi Péter 2014-ben megjelent *Tetőzését* is így olvastam. Azaz úgy, hogy helyenként összefirkáltam.

5. o.

Kezdjük, miként az olvasást kezdtem, a mottókkal. Vasadi általában nagy kedvel választ könyvei, versei élére mottót, ír ajánlást néhai és kortárs személyeknek, művészeknek főként. Ezzel jelöli ki azt a szellemi kontextust, amelyben önmagát, szövegeit elhelyezi. A *Tetőzést* egyből négy idézet nyitja Ottliktól, Joseph Joubert-től, Végh Attilától és a titokzatosan csak monogrammal jelölt VP-től. Nem másolom ide ezeket, a lényeg, hogy két kulcsszó (talán két szinonima) köré szerveződnek – csakúgy, mint a Vasadi-líra –: a csend és a semmi.

Ehhez ezt firkáltam: **Kevesen beszéltek ennyit (költőien) a csendről, s kevesen mondtak valamit is rajta kívül (költőien) a Semmiről.** Persze erre a két szóra felfűzhető a modern költészet és bölcelet jó része, mégis azt gondolom (valahol írtam is erről), hogy például a csendhez való viszony különbözteti meg Vasadi költészetét a Pilinszkyétől. Megkerestem, szó szerint ezt írtam: „Vasadi lírája ugyanis lényegesen eltér a mindvégig a csend, a végleges elhallgatás határán születő Pilinszky-lírától”. VP-nél ugyanis bőségesen árad ki a nyelv, de ennek az áradásnak mégis mintha a csend szabna medret, s adna folyást. Az elcsendesülés, az elmélyedés, a meditáció, az elmélkedés. A csend ölt testet verseiben. De az is lehet, hogy pontosabb lenne éppen fordítva: a nyelv ölt csendtestet.

7. o.

A kötet első verse: *Isméltés*, S. Kierkegaard-nak ajánlva, a vers zárlatában Pilinszky *Aranykori töredékének* sokat hi-

vatkozott mondatát („Kimondhatatlan jól van, ami van.”) is idézi, de itt most a kimondhatatlanságon van a hangsúly. Ehhez a vershez nem írtam semmit. Pedig lényeges, kötetnyitő darab, ami Vasadinál mindig hangsúlyos. Csak aláhúztam ezeket a sorokat.

Elölről kéne mindent
kezdenünk. A múltat
tényleg végképp eltörölni.
Nyugalmasan, mert azt,
ami belőle szívünkbe
költözött, úgysem lehet.

[...]

Érte s vele a múltat szentül,
üdvösségesen végképp eltörölni.

Hadd csillogjon a tengerlő jövő,
s mi, aranyfölköztű

óriászvízén sétálgató mamutok
időtlenége résein talpalni

kezdenénk – végre – egymás felé.

Íme, ős-emberek:

[...]

A másik: Vasadi humora. Itt nyilván az, ahogy az *Internacionálé* jól ismert sorait beemeli a versbe. Szinte már blaszfémia, gondolhatnánk, de nem. A vele készített interjúnk alakalmával mondta: „Az egyik egyetemen arra ítélték, hogy Marx-szemináriumra járjak. Fölfedeztem, hogy a marxizmusban profetikus elemek vannak, csak erről senki se tud vagy akar beszélni. Hidegen szívták mellre.” Irónia? Valahogy így.

9. o.

az isteni unoka című vers megszólítottja József Attila, aki VP lírájában a költőség és a költőiség szimbóluma s egyben krisztusi figura. Miként Pilinszky alakja, József Attilaé is

rendre visszatér a Vasadi-versekben. (Később, a *Tavaszi-nyári köszöntő* WS-nak ajánlva, ő a megszólított is. Szintén költői genealógia, de más-ági rokonság 45–46. o.) A vers (*az isteni unoka*) utolsó két sorát bekarikáztam:

Végre, ismét úri a
rend Magyarországon.

Firkálás: **De még milyen!** Hozzátenném, hogy félreértés ne essék: a záró sor ironikus, az én sóhajom nem.

13. o.

Szintén ironikus címében a *Halotti beszédet* imitáló *Szerényen, feleim* című vers. Már a szerkezete is: a tíz, rövid sorból álló verset huszonhét soros, három szakaszra tagolt *Utóhang* követ. S így tovább a vers... szójáték „tökéletes” > „tök-életes”. Stb. (Ugyanígy később a *Gyógyszer-vers* 43–44. o.)

15. o.

A *Hogy vagy édesanyám?* anya-vers, de szerintem nem első-sorban ezért érdekes. A külön versegységet alkotó záró sorok:

Jól vagyok, kisfiam.
Téged is idevárnak.

A hozzá írt firkálás: **Hová? Túlvilágra? A másik, az anya halála.** Vasadinál nem találunk olyan verset, ahol saját halálával vetne számot, viszont több vers jeleníti meg a másik ember szenvedését, halálát. Ez a vers talán az első, amelyben minimális áttétellel, de a saját elmúlásról van szó, ha jól értem.

19. o.

Az igazságról című vers négy sora:

nem fontos, hogy az
igazat épp én defini-

-áljam, csak legyen,
legyen – érted?

Firka: **metafizika.** Ennyi.

21. o.

A másik fontos dolog Vasadi számára a zene. S nem csak a komolyzene. Emlékszem, mikor először találkoztam vele személyesen az Új Forrás negyvenéves jubileumi estjén, egy verset olvasott fel, melyet Rod Stewart zenéje inspirált. Vissza-kereshetném, valamelyik azután következő kötetében benne is van.

A Zene, vég nélkül című vers két sora aláhúzva:

mert minden, ami nem
rossz, zeneien van.

Firka: **zeneien lakozik az ember** (Heidegger nyomán nem túl eredeti szójáték).

A cím alá-főle firkálva még ez: **szóval, zenével körülvenni a csendet, úgy, mint hússal betakarni a szájbán lapító csöndet** 18. o. (Ez éppen fordítottja annak a csend–beszéd viszonynak, amit fentebb írtam, de ennyi lazaság talán most belefér. A megjegyzés második fele visszautalás egy korábbi versrészletre, erre vonatkozik az oldalszám. [Később veszem csak észre, VP 'csönd'-et ír, én 'csend'-et. Más dialektust beszélünk.]

25. o.

A *Szürke zóna* című vers harmadik lapja fölé firkáltam: **su-gárfertőzött vers.**

Újraolvastam, de nem tudom, miért írtam ezt. Aztán (amúgy a katasztrófa harmincadik évfordulója után egy nappal) észreveszem a dedikációt: *In mem. Csernobil.* Ez a vers csupa tagadás, tagadása a létezőnek. Semmi-vers. Talán ezért?

26. o.

Ezt az egész költeményt ide másolom:

Egyszavas

Tiltakozom.

Firka: **Én is!**

Később következnek a két- és háromszavas darabok, végül a kötet utolsó előtti verse, az *Egyszótagos*, ami már csak ennyi: „Tilt...” Önmagában is beszédes.

27. o.

A *Megtérés* című versből másfél sor aláhúzza:

Én-sötétben
kell fölvilágolnia.

Firka: **ellentétek**. A vers valóban ellentétekre, a testi vak-ság és a lelki látás ellentétére épül, s – ha jól értem – egy megtéréstörténet. Szép vers, költészet napján egy fiatal költő rakta ki a Facebookra. Örültem.

A vers utolsó sora:

...Édes és izzik a forrás.

Firkálás: **Új Forrás**. Ha-ha! Na, de ne vicceskedjük el a dolgot, kérem.

29–30. o.

A *Só* című versben aláhúzások.

Megszöknek a részek.

Kérdés: **Hová lesz akkor az egész?**

Válasz két sorral lentebb a következő lap tetején:

Mindenki egész. Ha szövik,
részekre szakad.

A vers utolsó sora ceruzával bekeretezve.

Nincs egyedüllet. Nincs.

Konklúzió: **Keresztény evidencia.**

32. o.

Az *Egy hosszú perc* című vers Beney Zsuzsának ajánlva. Kb. a közepén két és fél sor aláhúzza.

Mi még úszkál
a fölszínen, csupán a
hermeneutika foszlányai.

Beney, aki eredetileg gyermekorvos volt, élete végén irodalomtörténészként egyetemen oktatott. Talán ezért a hermeneutika.

36. o.

A *vér ihletése* utolsó négy sora mellé függőleges vonalat húztam.

Issza ma is. Test a Testet eszi.
Szörnyű étvágyunkra, szomjunkra
föltámad szakadatlan.
Ihlet a vére.

Mellé: **Szentáldozás**. S most hozzáteszem még: költészet.

48. o.

A *szabadságról* szintén egy rövid, egysoros vers. Az ajánlása: (1956-nak). Ez is érdekes, de a vers a következő:

Ha értenék, nem irtanák.

Kérdésem: **Kiknek szólhat ez? Ma?** Én valahogy értem ezt, de nem tudom, VP is úgy érti-e, mint én. Néha szóba kerülnek ilyen kérdések, de ő alapvetően másként gondolkodik, mint én. És ez alapvetően megnyugtató, persze. Ebben viszont tökéletesen egyetértünk: „Keresztény Magyarországot akarni a nagy, nem keresztény magyar tömegek ismeretében annyit tesz, hogy – legalábbis lélekben – vagy mellőzöm őket a hazájukban, vagy bízom a(z erőszakos) térítés hatásában. Egyik út sem járható. Sőt, keresztényként mindkettőnek ellene mondok, s éppen az ő szabad lelkiismeretük védelmében. Nem keresztény Magyarországot akarok, hanem szabad, független és korszerű Magyarországot, melyben (mint kereszténynek) hirdetnem kell, s hirdetem is Isten ígéit, ha alkalmas a mindenkori Magyarországon, ha alkalmatlan.” Még a 90-es évek elején írta ezt egyik esszéjében, de ma talán még aktuálisabb. Nemrég Halmai Tamás választotta egy esszéjének mottójául (Vigilia 2016/3). VP örült neki. Mondta.

De nem akarok aktualizálni, hagyjuk is. Inkább: érdekes szójáték ez is: érteni-irtani. Önmagában tanulságos.

67. o.

Babits szeme – korábban (*Metszéspon*t – 54. o.) Babitstól vett mottó, később pedig (*A sötét fénye* – 73. o.) egy rájátszás *Az elbocsátott vadra*: „Mint csapdába szorult / vad, voltam.” Ezt is érdemes lenne egyszer alaposabban megnézni: Babits és Vasadi.

74. o-tól

több versben is éles irónia, önirónia szólal meg. Nem újdonság VP lírájában, talán csak a koncentrációja szokatlan. Az állandó témák újrhangolása például a (*H)epigramm-ciklus*-ban a József Attila-toposz („Köszöntetek, fehérek / közt egy magyar fekete”) és a vele, JA-val szinonim alak: Szent Ferenc. Az *Elmélkedés*ben pedig Pilinszky figurája tűnik föl talán kissé groteszk módon: „...Most elviselhető. / Most elviselhetetlen, / motyogta Pilinszky.”

Varangyének: **Kit/ mit jelöl [a cím]? A beszélőt vagy a vers tárgyát? Játék ez is.**

91. o.

Csönd-beszéd: a cím értelmezésével kapcsolatos irányt lásd fentebb.

Aláhúzott sorok:

Se csönd, se szó a csönd-
beszéd. Áttetsző, parttalan.
Nincs teste, mégis súlya van.
Hallgat.

Firka: **Halmi [Tamás] versei? Mélység és játékoság.** S derű – teszem hozzá utólag.

97. és 99. o.

Párversek: *Egy konzervatív*nak és a *Neológ*.

Kérdés az elsőnél: **VP konzervatív-e?** Erre tulajdonképpen már válaszoltam korábban a *Neve* című kismonográfiában: „Noha költői szemléletének értékrendje miatt Vasadi vitathatatlanul konzervatívnak tekinthető, líranyelve megőrizte kezdeti dinamizmusát, esszéi és versei pedig pontosan mutatják szellemi tájékozódásának frissességét.” Ezt tartom most is, s talán éppen azért az előbb említett két vers között egy harmadik *A méltóságról* címmel.

101. o.-tól

A kötet vége felé van néhány egészen megrázó vers (*Triviális, Pannasz, Az ember áll*), amit nem tudok másként érteni, mint a nála tett látogatásaim, levelei és telefonbeszélgetéseink tükrében. Éppen ezért itt erről nem is tudok írni. „Kimondhatatlan, ami van.”

109. o.

Az Emlékezés az áldozatokra VP kisregényének, a *Ha az áldozat elszabadul*nak a lírai átírata. Ehhez személyes vonat-

kozások fűznek. Úgy emlékszem (tehát meglehet, hogy tévedek), de ez a vers az után keletkezett, hogy a kisregényről tartottam előadást, s a szövegét elküldtem neki. Szóban és levélben reagált is a tanulmányra, s volt egy ilyen nem mellékes terméke is kettőnk párbeszédének. De – mondom – lehet, hogy tévedek, mindenesetre ugyanabban az Alföld-számban jelent meg mindkét szöveg (2014/7). Ezt most ellenőriztem, szóval, ez biztos így van.

113. o.

Rachmaninovról szóló vers, zenevers, mint korábban is, de most több ilyen születik.

Tavaly június 1-én felhívtam, hogy felköszöntsem 89. születésnapján. Nem készültem neki születésnap ajándékkal, de egy aznapi felfedezésemet megosztottam vele, nevezetesen, hogy ő, VP, 1926. június 1-én egy napon született Marilyn Monroe-val. Nem tudom, tudta-e, de úgy tűnt nekem: örül a hírnek, de legalábbis viccesnek találja. A néhai Norma Jeane Mortenson ma már csak az emlékezetünkben él, leginkább mint a szélfújta szoknyájához kapó szóke nőideál.

VP most töltötte be 90. életévét. Kor- és nemzedéktársam.

(Új Forrás, 2016)

Tartalom

Előszó	5
------------------	---

NAGYLEVEGŐ

Esszészemantikák	9
(HALMAI TAMÁS: <i>Versnyelvtanok</i>)	
„szakadások szakadatlan sora”	16
(FERENCZ GYŐZŐ: <i>Szakadás</i>)	
„minden lehető értelemben”	23
(GÁL FERENC: <i>Ódák és más tagadások</i>)	
A megértett idegen	29
(SCHEIN GÁBOR: <i>Éjszaka, utazás</i>)	
Variációk ismert és ismeretlen dallamokra	36
(VÖRÖS ISTVÁN: <i>A Kant utca végén</i>)	
Háború és háború – avagy tájkép csata után	42
(DANYI ZOLTÁN: <i>Több fehér</i>)	
Világok és virágok nyelvén	49
(URI ASAF: <i>A jeruzsálemi erdő</i>)	
Mű- és létformák mámora	54
(BÁTHORI CSABA: <i>Elemi szonettek</i>)	
Nyelvet öltő hagyományok	61
(VÖRÖS ISTVÁN: <i>Százötven zsoltár</i>)	
Szerelem, írás, olvasás	68
(CSEKE ÁKOS: <i>Mennyi boldogságot bír el az ember?</i>)	
Viszonyok tükre	75
(KOMÁLOVICS ZOLTÁN: <i>A harmadik</i>)	

Otthonos otthontalanság	81
(FEHÉR RENÁTÓ: <i>Garázsmenet</i>)	
Fényérzékeny életek	89
(BARTIS ATTILA: <i>A vége</i>)	
Sehol, semmikor vagy bárhol és bármikor?	98
(SCHEIN GÁBOR: <i>Svéd</i>)	
Thészeusz az emléklabirintusban	104
(ÁFRA JÁNOS: <i>Két akarat</i>)	
Testbe zárt szavak	110
(EGRESSY ZOLTÁN: <i>Szarvas a ködben</i>)	
Versek a tér-idő diszkontinuumban	118
(SZÁLINGER BALÁZS: <i>360°</i>)	
Az emlékezés stációi	124
(BENDE TAMÁS: <i>Horzsolás</i>)	

EGYPERCES VIRRASZTÁSOK

„sárból kevert puritán létezés”	133
(BASA VIKTOR: <i>Engedelmes szavak</i>)	
„akár a síksági indiánok”	136
(JÁSZ ATTILA: <i>XANTUSiana</i>)	
(a ránk tetovált idő)	139
(SCHEIN GÁBOR: <i>Bolondok tornya</i>)	
Az értelmezés kiszolgáltatottsága és szabadsága	142
(HALMAI TAMÁS: <i>Közelítések, távlatok</i>)	
„a gondolattól a papírig megtett út”	145
(JÁSZ ATTILA: <i>Fürdőkádból a tenger</i>)	
Olvásáspróba	148
(VARGA MÁTYÁS: <i>Hallásgyakorlatok</i>)	

Képek a családi albumból	151
(LÁZÁR BENCE ANDRÁS: <i>A teraszról nézni végig</i>)	
„folytatás valami ugyanolyan másban”	154
(AYHAN GÖKHAN: <i>Fotelapa</i>)	
„zöldesszürke nemlét”	157
(JÁSZ ATTILA: <i>Alvó szalmakutyák</i>)	

HELYI ÉRDEKŰ VÉLEKEDÉSEK

Vakegér olvas	163
(JÁSZ ATTILA: <i>Csendes Toll élete</i>)	
Naplójegyzetek a szentről	166
(VASADI PÉTER: <i>Opál beszéd</i>)	
„nyilak láthatatlan lánggal”	173
Szubjektív jegyzetek egy könyvhöz (VASADI PÉTER: <i>Sokan vagyok</i>)	
Lapszéli firkálások a 90 éves Vasadi Péternek	179
(VASADI PÉTER: <i>Tetőzés</i>)	

Napkút Kiadó Kft.
1027 Budapest, Fazekas u. 10–14.
Telefon: (1) 787-5889
Mobil: (70) 617-8231
E-mail: napkut@gmail.com
Honlap: www.napkut.hu

Szerkesztő
HLAVACSKA ANDRÁS

Szöveggondozó
BOGNÁR ANTAL

Tördelőszerkesztő
SZONDI BENCE

Borítófotó és szerzői portré
HEGEDŰS GYÖNGYI

Nyomdai kivitelezés
ÉRDI RÓZSA NYOMDA

ISBN 978 963 263 788 4