

SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
3

HELYBEN
OLVASHATÓ

Sághy Miklós – Tóth Ákos

Az újmagyar dal

(kortárs lírakritika)





SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
3

**HELYBEN
OLVASHATÓ**

SÁGHY MIKLÓS – TÓTH ÁKOS

AZ ÚJMAGYAR DAL

(KORTÁRS LÍRAKRITIKA)

Szeged, 2004.



A 178794

SZÖVEGEK KÖZÖTT VIII.

SÁGHY MIKLÓS – TÓTH ÁKOS

AZ ÚJMAGYAR DAL

(KORTÁRS LÍRAKRITIKA)

Szeged, 2004.

Szerkesztette: Fried István

Szövegeket gondozta: Huba Márk

Borító: Bálint Ferenc



© A szerzők és a SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke

Minden jogot fenntartunk!

ISSN-szám 1418-0480

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000283256

A 178794

Készült a SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén,
2004-ben.

Előszó

Mondják, hogy a kritikus – szemben a költővel – nem születik, hanem lesz. Arany János pedig úgy vélte, hogy a kivénhedt operadalárból lesz az énektanár. Annyi bizonyos, hogy a tudományegyetemek magyar szakán a XX. század eleje óta többen kísérleteztek „alkotói” szemináriumokkal, amelyekben nem a szűkebb értelemben vett tananyagot kiegészítendő, olykor attól teljesen független „művek” hangzottak el, szépirodalmi jellegűek és azok kritikái; de tudunk úgynevezett műfordítói szemináriumokról is, amelyek egyike-másika a bölcsész-legendák közé költözött. Az Összehasonlító Irodalomtudomány „B” szak óráin, nem kevésbé az Irodalomelmélet „speciális képzés” egyik-másik szemeszterén, különféle „hívószavak”-hoz kapcsolódva, nem egyszer rejtetten, „kritikus” előtanulmányok adják az oktatás tartalmát: kortárs szerzők, művek helyeztetnek szűkebb és/vagy tágabb kontextusba, az intermedialitás eljárásaira igyekeznek szakirodalmi anyagra lelni a hallgatók, egy, a közeli múltból vagy a jelenből származó művet szembeesít kritikai visszhangjával, befogadástörténetével a referens. A posztgraduális kurzusok hallgatóival már emeltebb szintű követelmények támasztanak. A tudományos diákköri munkára, a szakdolgozatra, az első (kritikus) munkákra építve meg kell kezdeni a majdan létrehozandó értekezés tervrajzának elkészítését, részint a választott témához kisebb terjedelmű, majd tervtanulmány-igényű publikációkkal kell közeledni, részben el kell sajátítani a recenzio készítésének „fortélyait”.

Sághy Miklós és Tóth Ákos különböző irányokból érkeztek el a kortárs szerzők, művek szemlészéséhez. Sághy Miklós eleinte az elméleti nyelvészet iránt mutatott érdeklődést, szegedi egyetemi pályafutására a metafora-elméletek tanulmányozása és továbbgondolási kísérlete az egyik fontos jellemző; Tóth Ákost irodalom és képzőművészet egybegondolása, egymásra értése foglalkoztatja, kiváltképpen a képleírás elmélete

és megannyi elemzési lehetősége. A *Szövegek között* sorozat több darabja tanúsítja, hogy mindkét posztgraduális hallgató jellemzésére találó az a megjegyzés: alkalmas a tudományos kutatásra. A följebb említett érdeklődés már korán párosult a kortárs művek rendszeres tanulmányozásának igényével, és bekapcsolódván a tanszéki oktató munkába kortárs szerzők, művek, irányok komparatistikai jellegű megközelítése lett az általuk vezetett szeminárium tárgya.

Ebből a több irányú tevékenységből eredeztethető a szerzők szándéka: olyan recenziók készítése, amely egyfelől természete szerint alkalmi (és kevésbé „történeti”), másfelől mindannak az elméleti és történeti anyagnak a felhasználása egy recenzió keretén belül, amelyre a kiválasztott költő kiválasztott kötete lehetőséget nyújt. Ezek a recenziók, miként az igényes recenziók általában, részint közvetítenek, egy elolvasott könyvet igyekeznek közelebb hozni az elképzelt, ám nem bizonyosan, nem feltétlenül „ideális” olvasóhoz, ráadásul e kötet szerzői is olvasóknak tartják magukat, de korántsem ideálisnak (van ilyen?); részint megkísérelnek értékszempontokat érvényesíteni anélkül, hogy osztályoznának, direkt módon minősítenének, kijelölnék a költő, a kötet helyét a szövegvilágban. Mivel jól tudják, hogy az egyik lehetséges véleményt fogalmazzák meg, amelyet egy, a bemutatott költőtől származó következő kötet módosíthat, átírhat.

Kritikát írni kockázatos vállalkozás. Ha valaki beáll a kórusba, nemcsak a hangja nem hallik, reménye sem marad, hogy kiválják a kórusból; ha viszont „szélsőségesen egyéni” nézeteket ír le egy ifjú kritikus, többféle vád érheti. Újraolvasva a kötetet, amelynek egyes darabjait már korábban olvastam, meglepődtem: talán nemcsak azért rajzolódnak ki előttem kritikusi arcélek, mert több éve ismerem a szerzőket. Formálódó kritikusi magatartásokat szemrevételezhet az, aki vállalkozik a végigolvasásra. S éppen ez az, amiért elmondhatom, hogy ez a kötet több, mint a bennelévő kritikák összessége. Két szemlélet alakul előttünk, érdemes figyelni erre az alakulásra.

Fried István

**„A TÖBB TÍZEZER ÍRÁSJEL ÉS A VILÁG TÍZEZERSZER /
TÍZEZER MÁS JELE”
(Borbély Szilárd *Ami helyet* című kötetének jelhasználatáról)**

A nyelv

Borbély Szilárd verseinek nyelve nem csupán közvetíti a különböző lét-tereket és a rájuk vonatkozó gondolatokat, hanem maga válik a közvetített dolgok, mentális állapotok egyedüli létmódjává. A nyelv ugyanis nem csupán mint üzenet vagy értelemhordozó anyag funkcionál, hanem mint minden gondolható és képzelhető egyetlen és kizárólagos terét jelenti Borbély Szilárd verseiben. Vagy azért, mert olyanról beszél, ami a nyelv szövetén túl (legalábbis a normális érzékelés számára) nem létezik (pl. angyalok), vagy azért, mert a mindennapok tapasztalatát olyan értelmezési folyamatként ábrázolja, melynek tárgya a világ mint egy hatalmas jelrendszer. Ez a megközelítés a nyelvet tehát nem áttetsző közvetítő anyagként értelmezi, hanem a tapasztalaton inneni és túli megközelítésének elégtelen, mégis egyetlen lehetőségét látja benne.

A nyelvi lét-térnek két régiója, vagy talán helyesebben: létező adó funkciója körvonalazódik legmarkánsabban a szövegekben: a lélekhez köthető („a nyelv mint a lélek követe”) költői, illetve a mindennapok teréről szolgáló ismerős szavakkal és ismerős kérdésekkel teli (pl. „Ma mit fogok csinálni?”) hétköznapi nyelvhasználat.

A hétköznapi nyelvhasználatot a „korlátozások zárt rendszere” vezérli. A használható, pontosabban a mindennapok során leggyakrabban használt nyelvi alakzatok véges rendszere. Hiszen e nyelvhasználat, akár az általa ábrázolt világ, nem aknázza ki a nyelv alapvetően kreatív (véges elemkészletből végtelen kombináció) jellegét. A visszatérések, az ismétlések jellemzik e nyelvhasználatot, a leírt cselekvések rituálészerű ismétlődése: „a kávé elkészítése, például, ami nem jelent semmit”,

majd a „kávé után egy fél pohár víz”. A hétköznapi nyelv világának rutincselekvések általi lezártsága, illetőleg a nyelv határain belüli alakzatok unalomig ismertsége („szavak) azon a nyelven, amit a legjobban ismerek”) leginkább a reménytelenség és elviselhetetlenség beszédaktusát engedi hozzárendelni a nyelvbe zárt lírai szubjektumhoz. Vagyis a „külső és belső tényezők”-nek magát létéért cserébe megadó szubjektumnak azt a túlélési szándékát, melyet elviselni, mellyel szembenézni „reggel a legnehezebb. Visszatalálni a dolgokhoz, / a dolgok közé (...) összeszorul a gyomrom. A buszon, / az emberek közt, majd elfog a hányinger, / előre tudom”.

Ugyanakkor a hétköznapi világ és az azt hordozó nyelv bármily levegőtlen és a kiszámítható fordulatok unalmával van terhelve néha, mégiscsak a megszokások és a ráismerések biztonságát képes nyújtani (legalábbis a *test* számára):

*Mert nem akartam semmi mást,
csak amit mindenki. Lemenni egy lépcsőn,
benyitni egy ajtón, felkapcsolni a villanyt,
egy futó pillantást vetni egy falitükörbe,
elmozdítani dolgokat az asztalon, a polcon.*

Ez a remény azonban nem jelent többet pusztá feledékenységnél. Vagyis elfelejtkezést arról, hogy sem a hétköznapi nyelvhasználat, sem az ismétlések, visszatérések strukturáltságát hordozó világ nem vezet túl önmagán. Nem vezet a mondatok mögé, „ahol nincsenek [hétköz] napok, csak a levegő terei”. E nyelvhasználat tehát leszígeteli önmagát, és ily módon látszatbiztonságot kínál használójának.

Borbély Szilárd költészete bár ismeri, s ahol szükséges alkalmazza is a mindennapi nyelv fordulatait, valódi célja azonban éppen e nyelvi cselekvésmód hajszálrepedéseinek feltérképezése és szétfeszítése, illetve az „ismerős szavakban rejlő kérdések”-re válaszként megfogalmazott, megkonstruált világ tízezser tízezer jelének *nem mindennapi* értelmét keresni, azaz: „kinyitni a

jelek zárait”. És ennek legalkalmasabb eszköze a költői nyelvhasználat, melynek szándéka „valami beszéd, amely túl van a nyelven (...) vagy valahogy így, ehhez közel <ha lehet> (...) szóval valami, ami több, mint <én vagyok>”. Annak, hogy a nyelv a nyelven túli felé megnyílhasson, csupán egyetlen lehetősége és egyben akadálya van, és ez nem más, mint maga a nyelv. A költői nyelvnek tehát magát a (hétköznapi?) nyelvet kellene meghaladnia, hogy céljának megfelelően beszélni tudjon arról, ami túl van a nyelven. Ezt az ellentmondást Borbély Szilárd nem az ironia elidegenítő gesztusával közelíti meg – mint több kortársa –, hanem egy akár hagyományosnak is nevezhető poétikai megoldással megszólítja a nyelven túlit, pontosabban: egy nyelven túli világ nyomait keresi a nyelvben:

A halott angyal a visszatérés. Vajon miféle határon át vezet az út ott, ahol már nincs más, csak az angyal vonulásának nyomai. Egy elpusztult nyelv romjain át. Érthetetlen jelek, amelyeket egy angyal maga után hagy. Valamikori napok maradványai. Versek, amelyek megpróbálják összerakni Ezeket a nyomokat a napok közti jeleket kutatva.

E nyelven túli azonban a hagyományos – nyelvészeti – értelemben vett lehetséges világoaktól eltér oly módon, hogy e világ nem szolgálhat a rá vonatkozó nyelvi kifejezések referenciális alapjául. Azaz: róla beszélni *nem lehetséges*. Akkor hogyan teheti ezt mégis Borbély Szilárd? Egyáltalán: ezt teszi Borbély Szilárd?

Meglátásom szerint, versei éppen ennek a beszédmódnak a lehetetlenségéről szólnak, miközben e beszédmód kudarca mégis *előfeltételezi*, amit folyton elvét, vagyis azt, ami a nyelvben ahelyett van, ami nincs. Pontosabban: nincsen rá szó („Az angyal / mögött a szél, az ismeretlen / üresség, amelyre nincs szó”), vagy ha mégis akadna, akkor az önnön értelmét sosem érhetné el, hiszen az már a nyelven túli elgondolhatatlan tartományát érintené: „A nyelv mögé visszahátráló / angyal az elfüggönyözött

üzenet (...) Az értelem a jel mögötti szél”.

Nem ironiával illeti Borbély Szilárd a tökéletes nyelv elérhetőségének lehetetlenségét, hanem végérvényesen kívül helyezi azt minden emberi szándékon és gondolaton, saját költői nyelvét pedig e két világ (nyelvi és nyelven túli) határán hozza létre, de természetesen még az „innenső”, vagyis a nyelvi oldalon. Költői alakzatai azonban mégiscsak egy ismeretlen világ felé nyitják meg szövegeit: „A nyelv napjainak / visszatartatlan horizontja a távolban, / hajók, amelyek átbuknak rajta. / A metaforák fölél hajoló szomjas nyájak, / emberek, állatok, parti fák, füvek”. Azaz: a „szóképek összesimuló rendje” mégis megbomlani látszik a máshogy láttatás retorikai formái által, melynek talán legfontosabb következménye a beszélő (lírai) szubjektumnak a hétköznapi nyelv zártságából történő kizökkentése, hiszen erre a nyelven kívül - mivel maga a beszélő is a nyelv konstruktumá (vö. „A nyelv mint a lélek követe”) – nincsen módja. És ezért önmagán túllendülni is csak a nyelvben, a nyelv által képes: „látom most magam: (...) egy férfit, akit nem tart semmi, csak egy / szó léte”.

Borbély Szilárd nem hiába kockáztat, amikor a távolságtartás ironikus alakzata nélkül próbálja meg „egy elpusztult nyelv romjain át” megragadni a megragadhatatlant, vagyis a szavak, mondatok azon ösvényeit, amelyek ismeretlen jelentések felé mutatnak. A nyelvbe szűrődő idegen (nyelven túli) anyag megjelenését jelölhetik a szövegek írásképeiben a csúcsos zárójeles részek, melyek, mint zárványok, repedések funkcionálnak a versek szövegében. A *„Lárnak itt angyalok?”* Az *aszfaltjárdán elmosódik* kezdetű szakaszban például az *angyal* szó mindig csúcsos zárójelek közt jelenik meg, és ez talán annak a másik létformának a nyomait jelölheti az írásképeben, amelyről a tartalmi oldal beszél. A versek minden szinten kinyílni látszanak a nyelven túli felé, bár a kötetet behálózó emblematikus ismétlődések (pl. a Coca-cola logója), motivikus visszatérések mintha mégsem ezt sugallnák. Az itt már jártunk érzése, melyet nem ritkán a szó szerint újra megjelenő szövegrészek idéznek elő.

inkább egy kijáró nélküli labirintushoz teszik hasonlatossá a szövegeket, melyekben a mondatok csupán „újabb mondatok felé vezetnek” vég nélkül. Ám ez már újra a mindennapi nyelv reménytelensége, melynek <repedéseit, szakadásait> a költői nyelv hivatott a nyelven túli felé megnyitni.

A város

Az *Ami helyet* című kötet verseinek gyakori tere egy város, mely, akár a hétköznapi cselekvések, akár a vágyak képzeletbeli helyszíne, mindig az idegenség és a kívülállás pozíciójára ítéli a versek beszélőjét.

A város legtöbbször, mint a jelek fura és idegen rendszere jelenik meg Borbély Szilárd szövegeiben: „És én, egy idegen városban, amelynek jeleit / alig értem, mihez kezdek majd a koldusokkal, / az utcákkal, a méreggel a szemben, a kanálisokban / úszó kacsákkal, a gyorsvasúton olvasott szavakkal”. A város jelrendszere, akár egy nyelv, értelmezésre szorul, illetve fordítva: az ő idegensége, vágyai szerint, egy más városban érthetővé válna, vagyis „megértenék és megszeretnék az ő másságát”. A város struktúrája tehát a nyelv szerveződését követi. Valamit jelöl, egy olyan valamit, ami mintha a város élet-*jeleinek* értelmét adná. A város jeleinek értelme azonban csakis történetek, narratív struktúrák kontextusában képzelhető el, vagyis egy olyan közegben, melynek anyaga megint csak a nyelv. És újra fordítva: a városról beszélő nyelv jelei is értelmezésre szoruló jelekre, a város jeleire referálnak, azaz: a jelek jelöltjei szintén jelek, s így minden a jelek, (tágabb értelemben használva a szót:) a nyelv birodalmában marad. Tehát: a „jelképek a jelképek felé” vezetnek vég nélkül. Vagy Wittgenstein szavaival: „Nyelvünket olybá tekinthetjük mint egy régi várost: mint zezugos térséget utcácskákkal és terekkel, régi és új házakkal, meg olyan házakkal, amelyekhez különböző korokban építettek hozzá; s az egészet egy csomó új előváros öleli körül, egyenes és szabályos utcákkal és

egyforma házakkal”¹. Illetve egy város olyanná lehet, mint egy nyelv, ha a hétköznapok megszokásainak jelentésnélküliségéből kikölkentve olyanná válik, mint egy önmaga értelmét elhallgató jelrendszer: „Egy ismeretlen város / a maga közvetlenségével, távolságtartásával, / és a szavakat helyettesítő jelekkel”. A város tehát a jelek helyettesítésének játékkervéé válik, és így a város történéseinek, látványainak értelme is önmaga jel mivoltán túl keresendő. Például egy halk neszezésben, „ahogy, ilyenkor, összel valami beletúr az avarba”, vagy egy halk suhogásban, „ahogy magától leválik / valami, finoman elválik egy hajszál”. Mindenesetre még azelőtt, mielőtt összeáll a dolgok hétköznapi rendje, amit újra felszakítani sokkal nehezebb, mint „Felszakítani a sajton / a vákuumfóliát. Elolvasni a reggeli újságot”.

A város jeleit a hétköznapiságból Borbély Szilárd verseiben gyakran az eső <nyári zápor> mosdatja ki:

*Van időnként az a tiszta átmenet, amikor
kinyílik az ég a zápor <a nyári zápor>
után. Nagy levegőt vesz. Könnyű ilyenkor
úgy érezni, hogy minden olyan tágas:
az idő, az ég, a lassan bezáruló
horizont. (...)*

Mintha az eső mosta dolgok másfajta csillogása és a belőlük kipárolgó eső utáni illatok, szagok a város jelrendszerét egy más nézőpontba helyeznék, azaz mintha másfajta értelmezését kiáltanának feltárva, értelmezésre kínálva további információtartalmait:

*A nedves föld szaga ilyenkor kiárad az utcákra, és
figyelmessé tesz a virágágyásokra, amelyek az utca
mellett vannak, a járda és az út között, vagy közvetlenül*

¹ Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest, Atlantisz, 1998. 25. (Fordította: Neumer Katalin)

a kerítés tövében. Aztán észreveszi, hogy <mint ilyenkor lenni szokott> hirtelen hajoltak meg a virágok, a lezúduló eső <ápor> miatt. Csillag rajtuk a víz. <Ilyenkor> minden fűszál jelentőséget kap. (...)

Az eső <nyári zápor> áztatta város jeleinek megértéséhez azonban „mindenképpen kell valamennyi / lelki nyugalom. Egyfajta tiszta átmenet / közelébe kell kerülni”. Hogy a SÁRGACSÁSZÁR érzelmi távolságtartásához hasonló („ha megkérdéznéd, mit érzett / szívében, már nem tudna válaszolni rá”), félelmeiktől és reményvesztettségtől mentes nézőpontból tudja szemlélni a várost, mint egy nyitott könyv jelrendszerét, és hogy meg is értse, „az utcák és a terek nyelvét, hogy mit akartak / vele közölni a régiek, akik előtte éltek ebben a városban”.

A test

Borbély Szilárd *Ami helyet* című kötetének szövegvilágában nagy érzelmi kifejezőerővel bírnak a test gesztusai, mozdulatai, melyek mintha önálló életet élnének a nyelvben lakó lélekhez képest. A testnek „hangjai”, „magánya” és „finom remegése”-i vannak. E gyakran bábszerű reszketések, elmozdulások, mintha jelölnének valamit, valamit, „ami a test mélye”.

A mindent jelrendszerként olvasó lírai szubjektum számára a test olyan kiemelt jelölő, vagy talán helyesebben: a mozdulatok olyan jelölőrendszereként értelmeződik, mely a nyelv és a város jelrendszeréhez képest nem vezet túl önmagán. Határait megnyitni csakis önmaga lerombolása árán képes: „Ha meghalok, / szavaim túljutnak rajtam. Addig test vagyok, csak hús vagyok, / a világ formája vagyok.>”.

A kötet szövegvilágában csupán egyetlen lázadó testet találhatunk, mégpedig *A csillagos ligetben* <amott> kezdetűben, melyben azonban nem egy normális, hétköznapi testről, hanem



egy hímnős, azaz egy hermafrodita testről van szó („könnyáztatta arccal / mélyen alszik a hermafrodita”). E test jelölő szerepe tehát kettős. Egyfelől magán hordja a maszkulin vonásokat, másfelől pedig feminim tulajdonságokkal rendelkezik. Röviden: nem illik a bináris oppozíciót (nő, férfi) hordozó testek világába. És talán ezen tulajdonságánál fogva válik kitüntetett jelölővé a kötet szövegvilágában, hiszen, ahogy a nyelv és a város látszólag mindent lefedő rendszerében a repedéseket keresi Borbély Szilárd, úgy talál rá a sehová sem besorolható lázadó testre is egy alapvetően kétpólusú rendszerben: „végre egy test. Egy lázadó / test, amelyhez <a halál> beszél”. Az egynemű, tehát jelölő funkcióját maradéktalanul kielégítő testnek azonban – mint erre fentebb már utaltam – csupán egyetlen lehetősége van arra, hogy megszabaduljon önnön korlátaitól, nevezetesen, ha kitörlődik a jelek világából: „testem kioltásra váró jele, / a szakadék elmorzsolódott pereme, amely fölött át- / hajlok”.

Megjelenítő és megjelenített jelek

Borbély Szilárd *Ami helyet* című kötetének *tényleges* jelrendszere, azaz maguknak a szövegeknek a nyelve, egy másik jelrendszert jelenít meg, mely jelrendszernek kiemelt jelölői a test és a város, illetve maga a hétköznapi nyelv, továbbá jelölői az illatok, szagok, látványok, egyszóval minden, amit úgy hívunk, hogy világ. E világot létrehozó jelrendszer azonban egyfelől zártságából adódóan reménytelen, másfelől minduntalan felfeslő és átrendeződő (vagy legalábbis képzeletben átrendezhető) jelstruktúrájából következően a remény birodalmát is jelenti. Az előbbit a város jelrendszerében a „homlokzatok összesimuló rendje”, a nyelvben pedig a „szóképek összesimuló rendje” jelöli. Azaz a látványok felszíneinek, illetve a jelentések mezőinek maradék nélküli, hermetikus összezáródása, melynek eredménye, hogy a világ az éles kontúrok mozdulatlan birodalmává lesz. Amikor így olvassa a világ jeleit a lírai szubjektum, akkor az utcák elviselhetetlenné („az utcák néha mint a méreg”), az emberek kibírhatatlanná, a nyelv pedig alkalmatlanná válik a

mindennapokon túli megfogalmazására: „Nem / tudom, hogy miért van ez minden reggel, / de összeszorul a gyomrom. A buszon, az emberek közt, majd elfog a hányinger, / előre tudom. A szaguktól, meg ahogy a szemükbe nézek (...) Azt se tudom mondani, amit / kellene, szavakat, amelyek ahelyett / vannak, ami nincs”.

A világ jelrendszerének egy másik olvasata – meglátásom szerint, ez a hangsúlyosabb Borbély Szilárd költészetében – behatol a jelek zárt rendszerébe, és megnyitja azokat egy másik tér, egy másik világ felé. A város felbontott utcaképe, a váratlan forgalomkorlátozás, az elmozdíthatatlan mégis elmozdítása („Mert ilyenkor / hirtelen megmozdul minden”), egy eső utáni séta, a befejezetlenül maradt mondatok, mikor egy hang kiárad, egy bimbó felhasad, mind a megvesztegethetetlennek tűnő jelek rendszerét tárja fel egy jelvésetek nélküli világ felé. A (szigorú értelemben vett) nyelv rendszerére lefordítva: e jelvésetek nélküli világra a költői nyelv nyithatja rá az összesimuló szóképek zárt rendjét:

*A beszéd kiterjesztése, hogy ami
körülfog, amibe beleolvad, ami rajtam
<keresztül, mögülem> szól, mindaz,
ami több, mint amit el lehet hallgatni.*

A világot megteremtő jelrendszerek (város, test) mindegyike mintha a nyelv mintájára szerveződne Borbély Szilárd szövegvilágában. És hogy ez nem egy olyan *üzenet*, melynek csupán közvetítő elszenvédője a nyelv, ezt demonstrálja saját szövegterének előtérbe helyezésével a kötet szerkesztésmódja, mely nélkülözi a címeket, azaz az előzetes értelemkiemeléseket. A cím általi előrevetítések nélkül ugyanis maguknak a szövegeknek kell létrehozniuk saját információik hangsúlyrendszerét, és ezáltal sokkal koncentráltabb értelmezői figyelmet követelnek a befogadás során; továbbá a címek strukturáló szerepe nélkül a kötetben olyan értelmi hálózat jöhet (dominánsabban) létre,

melyet a mondatok „<melyek újabb mondatok felé vezetnek>” elve alapján a motívikus és tematikus ismétlődések vezérelnek.

A világ hatalmas jelrendszerének leginkább <repedései, szakadásai> fordítódnak le Borbély Szilárd költői nyelvébe, a mindennapi nyelvhasználat alakzatainak megszokott jelentésükből történő minduntalan kimozdításával. Ehhez a „fordítói” munkához azonban a lírai szubjektumnak először olvasnia kell a világ jelei közt, s így már eleve „Minden versben van valaki, aki olvas (...) Mielőtt kinyitnád / a könyvet, már ott van ez a hang”. Ez az irodalomelméleti téziseket megcáfolni látszó gondolat azonban nem a szerző, mű, olvasó hármasának viszonyára, hanem egy fiktív viszonyra, mégpedig a lírai szubjektum és a nyitott könyv jelrendszeréhez hasonlóan feltárulkozó világ viszonyára vonatkozik. Hogy e hatalmas és végtelen könyvből képes-e kiolvasni a lírai szubjektum a jelrendszerek nyilvánvaló korlátai ellenére is a jeleken túli értelem reményét, véleményem szerint, ez a Borbély Szilárd versek igazi tétje. Ez a szándék azonban korántsem jelenti egy végső jelölt visszahelyezését a szövegek jelentés-láncolatába. Inkább csak „a mondatok mögé visszavezető utak” labirintusának bejárását, hogy megtapasztalva a nyelv átléphetetlen határait, lehetőséggé válhasson, hogy van más is, mint „a több tízezer írásjel és a világ tízezerszer / tízezer más jele”.

(2000)

„RIVALL A RÁDIÓBÓL AZ ÚJMAGYAR DAL”
(Orbán János Dénes: *Hivatalnok-líra*)

Orbán János Dénes harmadik – nehezen beszerezhető, de ez évben az első kettővel együtt újra kiadott – kötete két ciklusra oszta, mindössze huszonegy verset tartalmaz. E vékonyka (tartalmával együtt ötvenöt oldalas) kötetet jellemző szám azonban csalóka lehet, ha nem tesszük hozzá azonnal, hogy maguk a szövegek viszont nyelvi és tematikus szinten is igencsak heterogének. Azaz: e viszonylag kevés szöveg meglehetősen sok hangnemváltást, illetve a különböző beszédmódokhoz kapcsolódó retorikai eljárást foglal magában. Továbbá a szóban forgó kötet több motívumában is felidézi a megelőző kettőt (*Hümériáda*, 1995; *A találkozás elkerülhetetlen*, 1996), és itt példaként talán elegendő a második ciklus címét említeni: *Párbaj a Grand Hotelben*, melynek helykijelölése utalhat Rejtő Jenő *Az előretolt helyőrség* című regényének költő-légionárius figurájára, Troppauer Hümérre, vagyis a *Hümériáda* fiktív szerzőjére, és ennél fogva egy költői útkeresés állomásaként is olvasható volna a *Hivatalnok-líra*². Az alábbiakban azonban ezen olvasási lehetőségtől eltekintve csupán a kötet gazdag belső jelentéses hálózatából szeretnék egy esztétikai élmény indoklásaként néhány jelenséget kiemelni, és azokat lehetőség szerint a többi szöveg kontextusában bemutatni.

„legyen a lírai alany egy könyvelő”

A *Hivatalnok-líra* (címének látszólagos ellentmondása) egy izgalmas játékot ígér: betekintést nyerhetünk abba, „mit fölajzott írón vet / hűvös papírra”, azaz, amit egy hivatalnok íróasztalának legbelsőbb fiókja rejt, néhány önmaga elől is eltitkolni való verset.

² Ezt Keresztesi József hangsúlyozza *A testen innen és túl* című tanulmányában (Jelenkor 2000/4, 421-425.)

A lírai alany önmagára vonatkoztatott célkitűzése tehát nyilvánvaló: „legyen a lírai alany egy könyvelő”, ki most nem aktákkal, hanem verssorokkal bíbelődik. E célkitűzés megvalósítása pedig annyira hitelesnek tűnik, hogy óhatatlanul is felmerül a kérdés: valójában ki az, aki ezt a célt kitűzte? Ki az, akihez e kijelentés egyes szám első személyét hozzárendelhetjük? Valójában egy hivatalnok ő? Vagy csak egy rejtőzködő lírikus?

Első megközelítésben talán vegyük komolyan e költői játékot és nézzünk, hogy mit rejt a „lírai alany”-ként megnevezett „könyvelő” (hivatali?) asztalának fiókja.

Ha ezeket a hivatalnok verseket (*Hivatalnok-líra, Jolán, 865616*, és talán még a *Téged hogy abbahagyni*), nem mint fikatív, hanem mint valaki által megtalált és közreadott kéziratokat elemeznénk – vagyis eltekintenénk azok szerepvers szituációjától –, akkor sem csalódnánk. Nagyon árnyalt és érzékeny jellemzését láthatnánk egy életformának és az életforma *mögött* meghúzódó vágyrendszernek, melynek főszereplője és egyben elszenvedője, maga a hivatalnok-líra „alánya”, azaz: „egy könyvelő”, aki számára a „félrelép”-és („És hátha Márta holnap félre lép”) a rend és a megszokás törvényének az *átlépését* jelenthetné. Azaz egy olyan közegbe juthatna a „félrelép”-és által, melyben nem a „zsúfolt aktatáskák” és az élet „kocka rendje” a meghatározó, hanem éppen ellenkezőleg, a „hétköznapi részében [végre lenne egy] szűk lakás”, „mit berendeznénk a Jolán meg én / - egy kétszereplős obszcén kisregény”. Obszcén, hiszen amit e „rés”-be(n) tenni kíván az (egyelőre még könyvelő) lírai én³, az leginkább egy pornófilmbe illő dolog volna:

*Ó, nyalnám, falnám, becézném,
úgy ütném, verném,
akár egy állatot!
És vergődne boldogan Jolán*

³ Saját terminológiámban e fogalom (ha egy ilyen írás esetében ilyenről egyáltalán beszélhetünk) a „lírai alany”-nyal egyenértékű.

asztalra, fűtőtestre
terített pongvólán.

Az illúzió tehát teljes. A szövegvilágból kirajzolódni látszik egy precízen könyvelő hivatalnok (jelen esetben: a „lírai alany”), ki vágyait „hüvös papírra” (s nem ágyra) fekteti, és azokat mély, kulcsra zárható fiókokba - talán még akták alá is - rejti.

Orbán János Dénes azonban nem elégszik meg a tökéletes illúzióval sem az irodalmi imitáció, sem pedig - az imént bemutatott - szerepvers típus szintjén. Vagyis a (József Attila-i) „mellékdal” helyére illesztett „Lóláb” mindig kilóg, akár ténylegesen megírja azt a szerző - mint ahogy azt az *Ód* című vers példája mutatja - akár nem.

A *Hivatalnok-líra* – fentebb megnevezett darabjainak - esetében a „lóláb” a lírai én megszólalására (vagy inkább írására?) reflektáló gesztusában érhető tetten, mely gesztus gyakorta a „könyvelő” „lírai alany” erotikus vágyához kapcsolódik mint *írásvágy*, a lehetséges lírai alanyok (könyvelő? lírikus?) közt oda-vissza kapcsoló, izgalmas kétértelműséget hozva létre ezáltal a szóban forgó szövegekben.

A *Téged hogy abbahagyni* című versben például igencsak bajos eldönteni, hogy mi az, amit nem tud abbahagyni a lírai én. A „szonett”-ből kinőtt verset? Vagy az „ondolált kokott”-al való kapcsolatát? („hogy nem tudom hogy mégse nem / bár *hosszabb mint szonettben* (...) / és nem tudom és nem ma még / téged hogy abbahagyni [kiemelés tölem: S. M.]”) És ez azért sem mindegy, hiszen az írás aktusára reflektálás, illetve ennek az egész szövegre történő többértelmű kiterjesztése már nehezen képzelhető el egy zugban verselő hivatalnok „írón”-jából, bármennyire is „föjlajzott” írónról van szó ez esetben.

E szerepversek lírai énjének álarca tehát – az önreflexiókon és redukálhatatlan kétértelműségeken keresztül – repedezni kezd, s elvesztve, vagy inkább: feladva centrális szerepét a versszövegek újabb jelentésrétegeit - melyeket talán már egy egészen más lírai én vezérel - engedi előtérbe kerülni.

A „verscsaló” hivatalnok leleplezése

A *Hivatalnok-líra* ciklus szerkezetében a *Gregor* című vers egy újabb (de korántsem végleges) lírai énrre vonatkozó metamorfózis határkövének tekinthető. E költemény leplezetlen szövegekői viszonyban áll Kafka *Átváltozás* című művével, és ez a vonatkozásrendszer a lírai alanyok fiktív létformái közti éles határvonalak felszámolását látszik erősíteni. És valóban: az ezután következő versek (*Átmanőver*, *Brigitt csak hébe-hóba gyűjt rá*, *Brigitt tilt a kiruccanástól*) lírai énje a „házi áldás”-os, „estebéd”-es kispolgári világ helyett egy „tül- meg tündök”-lő autókkal teli közeg csúcsgorgalmában bukkan fel újra, de nem teljesen más alakban. Hiszen az átváltozott lírai alanyak az új nőalakhoz (Brigitthez) való viszonya sok tekintetben hasonlóságot mutat a „könyvelő” lírai én „Mártá”-hoz való viszonyával. Mindkét nőalak azonos tulajdonsága például, hogy „befalaz ajtót ablakot”, vagyis minden olyan vágyat, mely nem rá irányul. S ebből a „befalaz”-ottságból kilépni csak az ő „félrelép”-ésükön keresztül lehet.

Mégis: a „könyvelő” szó kétértelműségébe rejtett átváltozási lehetőség beteljesedik, vagyis a számlakönyvek előállítója irodalmi könyvek előállítójává válik. És ha eddig még reméltük is, hogy tetten érhetünk egy egész kötetet, vagy legalábbis egy ciklust átfogó lírai ént, akkor most ebbéli szándékunkban teljességgel elbizonytalanodhatunk. Orbán János Dénes tehát – újra – az egyetlen (legalábbis a hagyományos értelemben felfogott) lírai alany vezérlő beszédmódja nélküli bizonytalanságra ítéli olvasóját. Ám ez a bizonytalanság mégsem az értelmetlenség zürzavarát idézi elő szövegeiben, hanem éppen hogy egy izgalmas, hangnembváltásokkal, oda-vissza kapcsolásokkal, és roppant szellemes (értelmezői) beugratásokkal teli játék terét képes versről versre (nem ritkán érdekes átfedésekkel) újra létrehozni.

A *Hivatalnok-líra* ciklusának utolsó darabjában, a *Szétkeni teavajként* címűben aztán mintha az egész ciklus bizonytalansága (legalábbis a lírai én tekintetében) összegző módon jelenne meg.

Ugyanis a vers „indítása torz formában idézi a lét mint művészet (s a művészet mint lét) századfordulós esztéta beszédét”⁴ („A lelkem ül a székből / egy szalmatest kalapban. / Ma délutáni vers és / legforróbb őszi nap van”), és e beszédmód által megint a „könyvelő” lírai én „irodalmi könyvgyártó” jelentése, azaz a versben megszólalás örömet vágyó lírikus (alany) látszik előtérbe kerülni. Ugyanakkor a „zsúfolt aktatáskák”, a „törvény”, az élet „kocka-rendje” kifejezések a hivatalnok, vagyis az akta „könyvelő” lét miliójét jelenítik meg ismételten. A lírai én „könyvelő” volta e vers által tehát újra visszanyerni látszik eredeti kétértelműségét, a kötetkezdő versekhez képest azzal a különbséggel (és egyben többlettel), hogy az egész ciklus ismeretében az olvasónak most már lehetősége nyílik a lírai alanyok kiletére vonatkozó különböző lehetőségeket - talán inkább a játék, s nem az egyértelműsítés érdekében - egymás kontextusába ágyazva is (újra)olvasni.

Almazöld Trabanttal a múltba

A kötet második, *Párbaj a Grand Hotelben* című ciklusában olyannyira megszorodnak (akár egy versen belül is) a lírai alanyok metamorfózisai, és a hozzájuk kapcsolódó hangnemváltások, hogy olyan érzése támadhat e szövegek olvasójának: valóban megelevenedni látja - az ábrázolt világokban - az Orbán János Dénes-i Grand Hotel megannyi lírai énjét. Az imitáció modelljei azonban e ciklus verseinek többségénél már nem egy fikatív (pl. hivatali) létforma alanyai, hanem egy irodalmi kánon különböző darabjai lesznek (s ugyanez elmondható talán az első ciklus - már említett - *Gregor és Anna egy pesti bárban* című szövegeiről is). Azaz: a versek alapszituációja egy sajátos viszony a megidézett irodalmi hagyománnyal: „a múltból élek, mit nem éltem át. / Verecke úján almazöld Trabantban / keresek mestert, tanítványt, hazát”.

⁴ Fried István: *Kinek a nyelvé a líra n, akkendőre vált.* In: Tiszatű, 1999/11. 54.

Az irodalmi utazás eszköze egy almazöld Trabant, mellyel Orbán János Dénes a Kárpátok nagy poétái közé megérkezik („alig ötvennel kavarom a port”), s ott mintegy könnyeinek torzításán át („akaratlan, / fakadt a könny a Kárpátok alatt” (ti. a benzingőztől)) láttatja, amit túlságosan is jól lát ahhoz, hogy bármelyik pillanatban a „Kárpátok” irodalomkincséből kiválasztott mű modorában, vagy hangján szólaljon meg, felidézve belőle (éppen) annyit, amennyire saját retorikájához, beszédmódjához feltétlenül szükséges.

Talán a leggyakoribb (hagyománykezelési mód), amit Orbán János Dénes alkalmaz, az maga az irónia, melyet sok esetben a felismerhető, de természetesen szándékai szerint torzított formában megjelenő motívumok újrakontextualizálásával hoz létre a szerző.

Egy másik következménye lehet az irodalmi referencia alkalmazásának a többértelműség, mely a szövegek közti kölcsönhatásból származik. Az *Ól* című versben például a „de kilógott a kellékdal s a lóláb, / s a nyelvem lila nyakkendőre váltan” szövegrész intertextuális vonatkozásából következik az az értelmezési lehetőség, hogy a „nyelvem” kifejezés egy olyan nyelvhasználati mód alkalmazására utalhat, mely a megidézett (Tóth Árpád-i) mű lírai beszélőjének sajátja, s mely nyelvhasználatra egyben (lila) *nyelvet* is ölt az Orbán János-i szöveg, a nyelvöltés gesztusának hétköznapi értelmében.

Harmadikként arról a viszonykialakítási technikáról szeretnék szólni (mely főleg egy vershez, az *Ó én marha ki nem hittem Kosztolányit* címűhöz kapcsolódik és), amely mintegy a megidézett vers (stiláris) szövetén keresztül („e szende lírát magam elé tartva / mint (...) porvirágos fakó ablakocskát”) láttatja az ábrázolt világot, zavarba ejtő hitelességgel. Am a vers zárata (akár „egy mellékdal, mi eltöröl bármily ódát”) mintegy a maga panelházi kontextusába emelve az imitált kosztolányis versvilágot azon nyomban érvényteleníti is azt:

...élhettem volna én is – benne – akkor

a szende lírát magam elé tartva
mint elmosódott fáradt sárga festményt
vagy porvirágos fákó ablakocskát
színes tintákban feredni s rút Kaján
hangját csupán megszűrve hallani
- alvó szomszédom vén köhécselését...

Az utolsó sor „rút Kaján”-ja (kit ekkor már csak az „alvó szomszédom” kifejezés illet) köhécselésével szétzilálja a „kis pókok szötte”, „álmos szépekkel” teli kosztolányis vers (paródia?) világát.

Tolatás a jelenbe

Az imént – nagy általánosságban – bemutatott három, szövegközi viszonyt megteremtő technika mindegyike elidegenítve az eredeti művet önmaga világtól (és irodalmi kontextusától) mintegy az „új” szöveg lírai alanyának kényekedve alá rendeli azokat. És ő – mint ahogy ez a szóban forgó kötetben megfigyelhető – nem kegyelmez nekik. Fried István szavaival: „szétírja”, „dekanonizálja” őket. Azaz: mintha „golyó- / t váltá”-na e lírai beszélőkkel a Grand Hotelban, ahol – talán nem véletlenül – éppen hogy az ő (lírai) énjei vannak elszállásolva.

„És most csak eddig” – mondja a *Verecke híres útján, át Kocsárdon* című vers lírai énje, hiszen – „mostan épp rükvercbe váltok át”. Az irodalmi utazás almazöld Trabantja tehát kifarol a Kárpátok alól, de mit a „kortudatlan” sofőr ezen utazásról magával visz, az valóban a lelkének „szárnyat ad”-ó „mindenről elmaradt”-ság érzése volna?

Úgy tűnik, ez nem így van: „s szorongás fog el, szörnyű félelem, / ha kimerül rádióban az elem”. Az autó-„rádióban”, melyből az „újmagyar dal” rivall. A rádió csendjétől való rettegés (legalább) kettős eredetű lehet. Egyfelől, hogy az „útmutató” hagyomány hangjai megszűnnek teljesen, másfelől pedig, hogy az „elemkimerülést” követő csend az ő saját hallgatása lesz. Ez utóbbi értelmezési lehetőséget látszik erősíteni a lírai én saját

(költői) érkezésének elmaradtára vonatkozó sor („Napokig késhet nem várt érkezésem”), ahol az érkezés, az irodalmi hagyományok közti utazást megjelenítő vers szerkezete szerint, a jelenbe, vagyis a kortársak közé való visszaérkezésre vonatkozna.

Ez az elnémulástól (vagy esetleg az útmutatás nélkül maradáستól) való félelem azonban látszólag paradoxikus viszonyban áll az „épp elég utam van” kifejezés megnyugtató, sőt, „lelkemnek szárnyat ad”-ó jelentésmezejével. Ám e paradoxon egyik (ha nem mindkét) oldalát az Orbán-retorika – fentebb már említett – iróniája illeti, s ennek fényében máris más megvilágításba kerül a *látszólag* ellentmondásos viszony.

Az autó-rádió elnémulásának félelmei, kétségei ugyanis megint egy kölcsön (dzsidai) ego segítségével (vagy inkább kiforgatásával?) fogalmazódnak meg. Vagyis egy olyan ego által, mely beszédmódján keresztül (félelmeivel együtt) könnyedén lebukhat egy razzian „ott alatt”, s kaphat egy golyót (ő is) a lírai ének gyűjtőhelyén, a Grand Hotelban („A frájdban, oh, micsoda spiel, kaland!”). Vagy más szóval: az irónia újra meg újra alkalmazása, mintha folyamatosan likvidálná a „kortudatlan” lírai én meg(nem)szólalásra vonatkozó bénító félelmeit.

Orbán János Dénes tehát nem csak az elődök nyomasztó terhétől történő szabadulás érdekében dekonstruálja a megidézett irodalmi hagyományt, hanem saját lírikus szerepének körvonalait is (leginkább az irónia torzításán át) e kánonban láttatja olvasójával, mint egy olyan tükörben, „mit könyörtelen” – mondja – „mindig széttörök”. Vagyis a *Párbaj a Grand Hotelben* című ciklus verseinek többségében a lírai ént nem egészen állóképekben láthatjuk kirajzolódni, hanem inkább (a megidézett kánon általi) önérvénytelenítési gesztusaiban lelhetünk bármiféle nyomára.

A prófétai hang lehetetlensége (az önprófécia hangja)

Orbán János Dénes a *Segíts szavadra lelnem* című cikluskezdő versének *Recrementum*-ában az isteni sugallatért fohászkozó költő hangját imitálja:

*test börtönébe 'lelke
nem tudni égi zsargon
segíts szavadra lelnem
a törvényt újravarnom*

Az utolsó két sor, akár Babits *Jónás imája* című versének szövevébe is beilleszthető volna, ha pusztán önmagában állna. De itt éppen egy fordított folyamatról van szó: a babitsi gondolatot emeli a saját versének kontextusába, mégpedig egy olyan kontextusba, mely az argó és a szleng (legtöbbször „szótárt” igénylő) elemeitől hemzseg. Ilyen közegben az „égi zsargon”-ért fohászzkodás komolysága (főleg, hogy a jassz nyelv rontott grammatikájának segítségével fogalmazódik meg) igencsak megkérdőjeleződik. És ha az ég felé fordulás csupán egy újabb ironikus gesztus, akkor annak szándéka, reménye is („a törvényt újravarnom”) a komikum tárgyává válik.

Az égi „törvény” keresésének kudarca az *Isten szaga* című versben már az ironia-áttétele nélkül jelenik meg. A szöveg három különböző szakasza – most már talán nem meglepő módon – három különböző lírai alanyhoz köthető. Mindegyik más-más viszonyba kerül az „égi hatalommal”. Az első, mintha a reményre történő visszatekintés pozíciójából szólalna meg: „még hittem abban, bárki rátalálhat”. A második egy magát az élet és halál urának önként kinevező (és ennek tudatában lévő) egyházfő „antracit palást”-ját ölti magára. A harmadik – bár szívíósan ellenáll minden meghatározásnak – talán mégis lehetne úgy jellemezni, hogy ő az első kettőből kiábrándult harmadik, ki már az „útvesztők utáni állomáson” van.

Orbán János Dénes mintha ez utóbbi versével a *Segíts szavadra lelnem* komolytalan könyörgésére válaszolna tőle meglepő módon nagyon is komolyan. A „segíts szavadra lelnem” kifejezés egyes szám második személye – a fentebb már idézett szövegrészlet alapján – feltételezhetően egy egyszemélyű égi autoritást, azaz Istent jelöli ki mint címzettet. Az *Isten szaga*

harmadik szakaszának („Hol fölsejlik a rettegés”) lírai énje pedig arról számol be, hogy: „megláttam Istent önmagamban. / Ott fetrengett az ösztönök porában”. Vagyis a modernség ég és föld közt közvetítő prófétai költő pozíciója úgy alakul át Orbán János Dénes lírai világában, hogy annak két (vagy három?) összetevős volta lényegében egyneműsödik. Ugyanis ami a költő mint lírai alany által közvetítődik az nem egy tőle független autoritás üzeneteként, hanem egy belső hang megszólalásaként érhető tetten:

*Ki hordom őt az-öszönök porában,
S tudom: csak félelem
És csak, csak önmagam van.*

Orbán János Dénes tehát mintha úgy közelítene a modernség vátesz-költő felfogásához, mint egy jó freudista: a prófétai szerepvállalásról szóló szövegek mélyére néz, s ily módon a mögöttes mozgatórugókat (félelem, vágy stb.) próbálja meg a felszíni (felettes) beszédmód tárgyává tenni. Am hogyha az isteni sugallat forrását a nyelvbe mint tudatosba helyezi, akkor ezzel egyúttal a hagyományosan vett prófétai beszédmód lehetőségét is megkérdőjelezi, hiszen ez esetben a sugallatot adó égi nyelv és a sugallatot közvetítő költői nyelv egy és ugyanaz lesz. azaz: nincs többé az „égi zsargon”, melynek (vers)mértékéért könyörögni („segíts szavadra lelnem”) érdemes volna, kivéve persze az ironia indirekt lírai aktusán keresztül.

A szerelmivers-csaló

A mások versét saját lírájának tárgyává tevő poétikai gesztusát Orbán János Dénes a *Felejsük el, Darling* című versében a szerelem-költészeti hagyományokra alkalmazza. Apollinaire, Kármán, Nagy László, Eminescu műveit megidézne helyezkedik egy olyan költői metapozícióba, melyből együtt képes láttatni a szerelmek és a szerelmeket megéneklő versek széles folyóját. Azaz a saját szerelmeit egy lírai hagyomány

(„szerelmeink”) „idő”-folyamának (néha görbe) tükrében szemléli:

*szeretni csak úgy tudhatok,
miként (derekabh) őseim:
legfeljebb újrainrhatom,
ahogyan áll a verscsaló
a hidon, és a hid alatt
fut az idő s a szerelem
- folyóvá dagadt két patak.*

Az „ős”-ök verseinek megidézésével Orbán János Dénes célja nem más, mint a szerelmes poéták öncsalásának leleplezése, hiszen azok, akárcsak Gréta (a második rész hölgyalakja), mást sem tesznek, mint saját ábrándjaik tengerén hajókáznak egy álmokép után: „Az ismeretlen kéktől elragadva, / a partot messze maga mögött hagyta (...) a roppant víz beléje költözött”. A kitalált szerelem („Tán szerelmem is csak kitaláltam”) ábrándjai közt elérzékenyülő („Ó, annyi annyi érzemény”) ironikus lírai hangot aztán a kiábrándultság beszédmódja váltja fel a hatodik szakaszban: „Ki hisz még pezsgóban, szerelemben: / bolond. Az ember áll végképp megnyugodva: csak semmi gond”. E lecsupaszított, redukált, józanságba hajló nyelvhasználat köthető talán leginkább a *Felejsük el, Darling* című vers lírai alanyának szerelmi metapozíciójához. Bár felmerülhet a gyanú: e hétköznapiasított nyelvhasználat megint csak egy nyelvöltési gesztus, ám ezúttal már a kortársak irányába.

A szerelmi verset mint tárgyat a középpontba állító lírai beszédmód az *Ód* című versben teljesedik ki igazán, vagyis a ciklusnak abban a darabjában, mely az ódai „elővázlat” kidolgozására hivatott. Ám az „elővázlat” ismeretében talán már nem meglepő módon az óda (a szó műfaji értelmében) nem születik meg. Helyette a József Attila-versnek dekanonizáló szétírását hajtja végre Orbán János Dénes oly módon, hogy az eredeti vers „mellékdal”-ának érvénytelenítő funkcióját („egy mellékdal, mi eltöröl bármily ódát”) kiterjeszti az azt megelőző

(ó dai) szövegre, pontosabban: annak emberléptékűségét állítja szembe azzal a „kitalált” szerelemmel, melyre a József Attila-versben „nem volt semmi lépték”. Az *Ód* című vers egyfelől tehát reflektál egy irodalmi hagyomány szerelmi költészetének retorikai elragadtatottsága és a megénekelte téma kiábrándító (gyakran pornografikus) valósága közti ellentmondásra, másfelől pedig mindjárt válaszol is az óda és az ódát eltörlő mellékdal látszólagos kibékíthetlenségére egy olyan alulretorizált nyelvvel, melyet a mellékdal adatszerű józansága hat át. Ezen a nyelven fogalmazódik meg aztán egy (szerelmi? erotikus?) történet, amely valóban nélkülözi az ódai műfaj fennkölt elragadtatottságát:

*Nem tudta, úgy gyakják-e meg
a győzelem jogán,
mint nőt vagy állatot,
de ha úgy lett volna, akkor is
örült, hogy játszhatott,
hogy érezhette végre nőnek önmagát.*

Orbán János Dénes a modernség szerelmi lírájának nyelvi és gondolati elragadtatottságát mintha egy önmaga ábrándképei közt tobzódó poéta fikatív alakjához kötné, ki igazából szerelmes is csak nyelvében (pontosabban: versében) lehet. E lelkileg felajzott poéta karikatúráját a szerénádó író (vagy inkább adó?) Don Quijote zseniális nyelvi bravúrokkal megformált figurája teljesíti ki igazán. Az *Ód* című vers többarcú lírai alanya azonban még óva inti önmagát eme elragadtatottságtól: „És rólad írnék, de tkp. nem te vagy. / Tkp. én csak én vagyok”. Mindaddig, amíg a Grand Hotel („amelyben sok-sok énem lakhat el”) valamelyik szobájából a magabiztos önuralmat megkérdőjelező hang ki nem szól: „na persze porba hull, ha épp te nem, / - hisz magát csakis tebened nézheti” „a mindenséget bíró büszke him”. A lóláb tehát a szerelmi költészetet tárgy(nyelv)ként kezelő, elfogulatlanságra törekvő Orbán János Dénes-i lírai metapozícióból is kilóg. Vagy talán helyesebb így fogalmazni: nemhogy kilóg, de egy

ünnepélyes ód(a)i gesztussal (mindkét pata) felmutattatik.

„És most csak eddig” – állítja le a Verecke híres útján, át Kocsárdon című vers lírai énje az irodalmi utazás almazöld Trabantját. A „költői” tájat és vidám pöfögést - nem utolsó sorban a rádióból rivalló „újmagyar dal”-t - igencsak élvező olvasó pedig nem tehet mást, minthogy beletörődik és vagy újraolvasni, vagy reménykedni kezd. Reménykedni abban, hogy hamarosan újra Orbán János Dénes verstájain autókázhat. Vagy motorozhat? Vagy biciklizhet? Szerencsére ezt Orbán János Dénesnél soha nem lehet tudni.

(2001)

„AJÁNDÉKUL MEGINT A KEZDET”
(Rába György: *A vonakodó cethal*)

A „költészet függőhídja”

A kötet címadó versének egyik alapvető mozzanata az az ironikus távolságtartás az égi üzeneteket közvetítő magatartásforma lehetetlenségétől és hiábavalóságától, mely a (cethal által) vérig sértett prófétának az egyetlen (és utolsó) esélye önmaga igazolására. Pontosabban annak a schol sem levésnek az igazolására, melyet egyfelől az „önmagából kiszigetelve” létezésnek az érzése, másfelől pedig a „még vakabb és örök cethal”⁵ igencsak megalázó vonakodása körvonalaz „alaktalan testetlen árnyéktalan”, vagyis „a líra logika” sajátos módján.

A lírai én „idegenség zuhanyában” állásának érzése a kötet több versében is tematizálódni látszik. Az egyik szerepből a másikba menekvés: „kisuttyantam vendégbőreimből”, „évtizedeket ismeretlen / irhában ébren átteleltem”; egyik hangról a másikra váltás: *A dzsinn válasza, Till Eulenspiegel újabb csínye, Casanova öregkora, Anti-Kolombusz* stb., mintha „az én [...] kilétét miért nem vallja ki már” sóhaját szeretnék (a minden kísérlet kudarcával – hisz „mindig olyasvalakinek hiszek, aki nem én vagyok” – egyre csak növekvő reménytelenség ellenében is) újra és újra beteljesíteni.

A „belső [önfeltáró] kísérlet”-ek kételyeit a „külső mutatvány”, vagyis a léte körülvevő „lakatnéma sötét”-re való rákérdezés követi, hasonló eredménytelenséggel, mint az önmagára kérdés esetében, hiszen „ami odabenn várható / elregélni nincs arra szó”. Se szó, se ember: „ki elmondaná a zárnyitó igét”.

Rába György költészete mintha erre a kettős

⁵ Babits Mihály: *Jónás imája*. In: *Babits Mihály válogatott művei*. Budapest, Szépirodalmi. 1959. 265.

kirekesztettségre (önmagából és a „tapasztalaton túl”-iből) építéné rá „a költészet függőhidját”-t, mely a sehol sem levés „szakadéka fölött himbál”. A létrehozás módszere pedig – legalábbis *A költészet agorája* című vers tanúságtétele alapján – a következő: „semmiből [...] tereket hasítottam”, vagyis „formát szabtam egy űrre / ahol az önmagába néző / szabadsága pályát kapott”. Eszerint ez az „imbolygás képletes kötélén” (a „költészet függőhidja” metaforára gondolva talán hozzátehetjük: a szavak egymásutániségának kötelékén) az egyik módja a mindenségből és az önmagából való kirekesztettségnek az elviselésére. A másik módnak pedig az önirónia távolságtartása látszik minden lehetséges „vendégbőrrel” szemben. Beleértve a költő(-próféta) önostorozó gesztusainak kezelését is: „Kikivánkoznak úgyis a te görcsbe / rándult elveid begerjedt tanú”. Vagy másutt az „öregedés vidéké”-nek rombolását enyhíti önszemlélő iróniába: „ahogy kémleli a messzire tartott / itallapot s majd derekát kímélve / lapos sarkán az asszony tovabattyog”. Az irónia távolságtartásán azonban gyakran átüt a sebesült személyiség fájdalma is: „felnőttek gyerekek jajongnának itt a hegyek réme / *gereznájában vérszagú vadászok ólma* [...] pofáján *tavaszi ébredések szaggatásai* [...] mindenki fusson amerre lát [kiemelés tőlem: S. M.] “. Mindazonáltal az irónia Rába György-i kezelésében mindvégig fennáll az önreflexió határtalan láncolatá fonódásának lehetősége: „a történeten gúnyolódnod [miután ő már megtette] most rajtad a sor / amíg egyszer rajtad is majd más nevet”.

A vonakodó cethal prófécijája tehát először is felépíti a „költészet függőhidját” a „túltengő hormonú város” (melynek útvesztőit és feltérképezhetetlen zezugait mint saját, prófétai vendégbőrbe bújtatott lelkének kiismerhetetlenségét vizsgálja Rába: „te vagy a túltengő hormonú / város magad”) és az „egy még vakabb és örök” (azaz a halál-) cethal titkainak vonakodó elzárkózása közt, majd pedig egy Till Eulenspiegel-i csínnyel a „lajstromozatlan térbe”, vagyis az irónia terébe emeli az egész konstruktumot. Mindezt úgy, hogy közben elbizonytalanítja az összes olyan olvasói attitűdöt, mely mégis valamiféle próféciát

szeretne kiolvasni *A vonakodó cethal* soraiból.

A nyelv

A költészet (függőhidjának) matériája: a nyelv, egyfelől mint a mondás lehetősége, másfelől pedig mint éppen annak egyik legszigorúbb korlátja jelenik meg a kötet verseiben.

A párbeszédre való képtelenség („grammatikáját útítarsa / és szókincsét már utóda sem érti”) fájdalma abból az önmagába rekesztett, parttalan tudásból („mégiscsak tudja / egy legendát cipel”) eredeztethető, melynek a nyelv képtelen megfelelő csatornákat nyitni: „csak saját igéim verődnek vissza szirtfalakról”. Talán nem véletlen Csehov alakjának megidézése sem (*Megbeszélés Csehovval*), akinek drámáiban a párbeszédeket, ha nem is az egymás szavába vágás, de az egymás melletti kulturált elbeszélések („párhuzamos sínpáron” elrobogó „ellenvonatok”) mesteri kidolgozottsága jellemez. Feltehetőleg ebből a problematikából eredeztethető a „beszéd kerítése mögött” lakó csehovi szereplők és a grammatikába kényszerített költői pozíciók kultúrákat áthidaló, időtlen rokonsága.

Ugyanakkor Rába csakis a nyelvtani szabályok által korlátozott térben képes megteremteni (hiszen „csak a nyelv és semmi más”) a mégis mondás, a „mégis jelentés [...] noha csonka fölrázó kijelentés” lehetőségeit is. Ilyen értelemben tehát a verseket felépítő és a világot mozaikszerűen (el)fedő szavak mindegyike képes (egy „sorsra tárt kockameréssel”) a nyelvi megszokás építőkövein túlit a versekbe idézni. Az így visszanyert eredendő sokértelműségük pedig („engedjétek be a szemhatárt”) a költészet varázslatának a lehetőségét biztosítja, miszerint, „amilyen a szó [...] máris láthatsz ámuldozó arra a létre válni”. Vagyis Rába képessé teszi a nyelvet arra, hogy magát annak alakzataiba menekítse: „hisz nem vagyok különben / aki hallgat csak áldozat / rá gyors falca rohan”. A mondás lehetőségének a megteremtése eszerint a szó szoros értelmében létkérdés. A szavak által létrehozott (vers)világok azonban az idő múlásával a kimondás egykori szükségét mégiscsak írói „példává”

lényegíthetik „át az időben”. Ennek a folyamatnak a reményét – többször éppen mások műveire utalva, pl.: *Mesterek köszöntése* - olvashatjuk ki a „némának hitt szavakból”. Kiolvashatjuk, tehát – íme, a bizonyíték – nem remélte hiába az *Íródeák* „tollbamondója”, hogy „a kortárs az utókor / gyógyító balzsamot” meríthet majd a leírt sorok „bensőséges” titkaiból. Ám Rába György bölcsebb annál, hogy éppen a (bármit) „kiolvasás” folyamatára ne reflektálna. A *Társ szerzők* című versében először az irodalmi módon megszólalás korlátok közé szorító módozatára utal: „kiszab nekem / szoros gyalogutat”. A költői játék azonban pontosan itt kezdődik: „rajta mondtam rászédheted / rajzoltam hozzá / élő szervezetet”. Vagyis nem korlát többé, amit „kiszab nekem”, hanem éppen a kiszabott nyelvi térnek az újból és újból kijátszása teszi a verset azzá, ami lényegénél fogva nehezen illeszthető bármiféle korlátok közé. A *Társ szerzők* című vers, szinte már virtuális önmagából kimutatás-gesztusa, mintha éppen erre a lezárhatatlanságra utalna: „és akit tűzbe-lázba / ez a csíny se hozna / magát is tűzze hozzá / kifejletül”.

Rába György versei szerint tehát a költészet olyan „korszerű mágia”, mely a „döbbenet aknaszilánkja”-inak a mégis észrevételése felől nézve „ideg- s in-nyüvő / nekiveselkedés”, sőt: „Sámsonnal vetélkedés”, ugyanakkor azonban az „ellenségesen leskelődő enyészet”-et elijesztő, és „a számföltre / igaz ürbe” kitérés lehetőségét megteremtő tevékenység. Vagyis Rába György költészete – fenntartásai ellenére is – hinni látszik a teremtő szó erejében és időtlenségében, azaz: „a jellem siron túl föltörő győztes / vallomásá”-ban, mely a „némának hitt szavakból”, papír és tinta holt anyagából, „évszázados álmuk után is / erdőzúgással kelnek újra szólni”.

Emlékezés és álomszerveződés

Az emlékezés által felidézett („idő s tér sodrából” kiemelt) eseményekben a versek lírai énje a megtapasztaltban rejlő mélyebb értelmet látszik kutatni, pontosabban: azok „önáttató káprázatát” tudása „bonckésével föltárni” vágyik. A „bútorozatlan

éveket befűtő” múltidézés (lírai) albumának képeiből az azóta eltelt idő nagyítója különböző (legtöbbször csakis ezen eljárás által láthatóvá váló) részletekre fókuszál. A nagyítás tárgya azonban meghatározottnak látszik: „ma már a lázat óriássá fokozó gesztusban / a hús működésének csele érdekelne”. Vagy annak a félelemnek a mibenléte, melytől a „szendvics nappalok éjjelében” az elmúlás falánkságát látva rettegett, „akit a fellebbezhetetlen homály farkasétvágya vár”. És ez a közelítés a (lírai) fényképeken (*Lírai fényképalbumban lapozgatva, Őnarckép mókus koromból, Kirándulás, Jókedvű gyászhuszárok*, stb.), olyan részletet tár fel, mely az exponálás pillanatában még nem látszott: a háttérben mindvégig jelenlévő halált. Vagyis az öregség cselszövésének mozaikkockái – Rába György lírai fényképalbumában lapozgatva – szinte képről képre építkezve kirajzolják a pusztulás vidékének tektonikáját: „körülöttem a tér mind néptelenebb tisztább”. Ugyanakkor ennek a nagyítási eljárásnak a fordítottja is igaz, vagyis, hogy öregkor-szemléletébe képes beleszöni „siheder előd”-jét, „képes az öregkorba állandóan visszalopni az ifjúkort, az erő tüntébe, az ifjú fogak alatt hersegő időt.”⁶ Hiszen bármily álnok is a test cselszövése („szűrés kergeti görcs tovább”), „kerekedik mégis útra”, vagyis dacol végzetével, megtörve a sors „rabszolgatartó törvényeit” és fityiszt mutatva „Rontó Pál Enkidu”-nak, a vasgyúró óriásnak, ki percnyi időt sem hagyva „csak ostoroz” és „mint használt gyufaszálat / pöcköl maga előtt” tovább egyre.

Az emlékezés nagyító, sűrítő és átrendező tevékenységének logikát meghazudtoló („emlékezem tehát hazudom”) szerkesztésmódjához hasonlatos ok-okozat felcserélődéseket mutatnak a kötet álomlélményeket megjelenítő, vagy azok mintájára szerveződő versei is. A megszokás egységeinek szétbontása („Kóválygó szí- / vek, össze-vissza bolyongnak”, vagy: „Törékeny koponyájukat zsebre dugták” a „derékban félbevágott alakok”) a folyamatos egybelátás által létrejött bizonyosságérzetet teszi újra széthullottá, ezáltal érzékeltetve az álmodó vagy emlékező által tapasztalt világ hihetetlen törekénységét és

⁶ Simon Balázs: *A vonakodó cethal próféciája*. In: *Liget* 1998 / 9. 79.

eredendő esendőségét: „Tűznyelvek közt pattognak azóta, szöcske emberek, ingyenc fogásul / egy bomlott ízlésű nagybélű terítékén”. Ám ebből a létezés kiszámíthatatlanságát és magyarázat nélkülségét kifejező álomvilágból ébredni az „öregedés vidéké”-re („Főliadok s elrémülök / éveim száma mennyi”) még mindig fájdalmasabbnak tűnik („álomban jobb volna visszamenni”), mint sosem megtudni, hogy „mi történhetett a tejüveg mögött”. Hiszen a zűrzavar lényegét, okát rejtő üvegtábla rejtelmes homálya csupán egy álomkép a többi közt. Az ébredés félelmének oka pedig – „S ez legfőbb tudásunk” – hogy az ébrenlétből „nem ébredt föl még soha senki”. A keresés – és ezzel együtt a megoldás-vágy reményének – iránya tehát megfordulni látszik. Azaz mintha az álom rejtené annak titkát, ami az ébrenlévőt az örök választatlanság félelmével tölti el.

Líra logika

A való világot kiszámíthatóbbá tevő (tudományos) logikával szemben Rába György logikája a „sohából valanikor” hozzárendelési függvény lehetetlenségére épít. Vagyis arra a „hadgyakorlatra” („macska módra”), mely „a testetlen nem tudja legyőzni” sosem. Ezért ez „a líra logika” arról is képes beszélni, „ami az őt érzéssel föl nem érhető”. Például „fal nélküli ablaktalan” terekről, vagy egy fél zsiráfról, mely „Kisétált a Szent István körútra / megkeresni Gyurka bácsi nyakkendőjét”.

A Rába György-i „líra logika” néhol kijátszani látszik saját grammatikáját: „hosszasan ejtőztem darabokban szanaszét heverő ágyamon”. Vagyis az ige által kijelölt helyhatározói vonzat („ejtőztem” *valamin*) nem tölti be, nem töltheti be helymeghatározó szerepét, és ezáltal felszámolja saját, vonzatkeretben elfoglalt helyét, hiszen – mondja a szöveg - „ejtőztem” azon, ami nincs: „darabokban szanaszét heverő ágyamon”, azaz: a semmin. Ám mindez a szintaxis rendbenvalóságának érzését a legkevésbé sem zavarja. Így megformálódhat mindaz, ami a „kivilágítatlan jelent” a „szellem ecsetje”-vel színesítheti. Vagyis „sárga eget kék szántót földöntúli tónusokat” alkothat „korlátlan kedvére”. Ez a képzeletduhajkodás megbontja a valóság-logika kereteit. Rába választása a nyelv és az

igazság ügyben (versei tanúsága szerint) nem látszik kétségesnek: „Elundorodtam a betűktől / meg a [hatalmi] betűtisztogatóktól” és „inkább úgy pongyolán házi öltözékben / átszaladtam a szomszédba / a padlóra kucorodtam barátom [...] kislia mellé”, hogy elhangozhasson az – a már fentebb idézett – párbeszéd, melynek logikáját nehéz volna a „betűtisztogatók” módszerével magyarázni: „megkérdeztem Az istállóban ki-mi tanyázik / Egy fél zsiráf – válaszolta”.

Ugyancsak a „betűtisztogatók” egy lendülettel történő, értelem-ösvényt vágó olvasását gátolhatja a kötet verseinek központozatlansága (kivéve: *Kopogtatás a szemhatáron*), mely a versek szövegében való lineáris előrehaladást elbizonytalanítások sorozatával akadályozza, és ezáltal mintegy társszerzővé teszi az olvasót, azaz: nemcsak megengedi, hanem kényszeríti, hogy végezetül: „magát is tüzze hozzá kifejeletül”. A befogadói döntések meghozatala azonban csak a szöveghez történő újra és újra visszatérések által képzelhető el, így az értelmezői előrehaladás a versekben mindig felülírásokra kényszerül, még akkor is, ha a szövegrész értelmi egységekre tagolásakor (elő)feltételezhetjük egy nagy tudású mesterember (gondosan elrejtett) tervrajzait. Hasonló kettősség (vagyis: „a látszólag könnyen fejthető rébuszokban óhatatlanul el kell tévednem”⁷érzése) a versek némelyikének allegorikus építkezésmódját is jellemezni látszik. A szerkezet tervrajzának ilyen módú (önleplező?) előtérbe kerülése éppen az olvasói erőfeszítés visszautasításával állítja a legnagyobb csapdát („rajta mondtam rászédheted”), vagyis minél inkább felkínálja a szavak egy szátra fűzhetőségét, annál távolabb vezeti olvasóját eredeti szándékától (azaz: valaminek a tényleges megragadásától), hiszen a Rába György-i szólabirintusok megfejtésének öröme (és *határtalan* bölcsessége) úgy tűnik, nem más, minthogy: „ajándékul megint a kezdet”.

(1999)

⁷ Uő. 78.

**„A PILLANAT FÖLKÍNÁLJA MAGÁT. / MIÉRT NINCS
TÜRELMED ÉSZRE VENNI?”
(Bertók László: *Februári kés*)**

Bertók László legújabb kötetének vers-szövegei mintha a naplószerű feljegyzések konkrétságától szeretnének eljutni olyan határtalan térbe, melyben a hagyományos értelemben vett időszámítás értelmét veszti. A mindenséget magába foglaló pillanat(ok) tapasztalatának („a pillanatban benne a történet”) szavakkal történő kibontása azonban reménytelen kísérletnek tűnik, hiszen a megnevezés óhatatlanul lekési a *szóvá tett* mindenkori jelent („észrevétlenül elillan / a tulajdonképpeni jelen”). Talán az időtlenség kérdések nélküli, megnyugtató állapotából történő folyamatos kizökkenés lehet az egyik oka a kötet versvilágát átjáró félelemnek. Az univerzum lüktetését vágyó lírai szubjektum („elfeledkezni időről, térről”) minduntalan a szavak lekésétségében találja magát, és ennek a – tudat vezérelte – időszámításnak (a születésen kívül) talán legfontosabb mérföldkövei a halál és a számadás: „Úgy érzed, érted jöttek, / de csak a penge hideg lapja / ütődik homlokodhoz. / Mint a bűnöző / toporogsz a megállóig. Ha a / mellednek szegeznek, / az előre megfontolt szándékot is / beismered.” A versek epikus mozzanatai (pl. „Kiteszi a kukát. Föllállítja az / egérfogót. Tornázik.”) a tudatos szerkesztés olyan kiindulópontjainak tekinthetők, melyek a versek retorikai alakzatainak kínálnak támadási felületet. Abban az értelemben, hogy a néha hihetetlenül távoli jelentésmezőket összekapcsoló metaforák, illetve a megválaszolhatatlanul feltett (költői) kérdések oly dolgokra irányulnak, melyekre rákérdezni, melyek értelmét keresni, látszólag teljesen értelmetlen cselekedet. Nyugtalanító kérdések, alakzatok ezek, melyek saját cselekvési értéküket is aláásva aktív bizonytalanságra ítélik olvasójukat. Megoldásokat természetesen nem kínálnak a versszövegek, inkább a pillanat *magyarázatok nélküli* teljességének befogadására

biztatnak: „A pillanat fölkinálja magát. / Miért nincs türelmed észre venni? / Álmodni róla? Hinni benne? / Elindulni minden irányban?”. Ám Bertók László költészete csupán a kérdéseket teszi fel minduntalan, melyekre komolyan csak a kérdések vég nélküli láncolatával lehetne válaszolni.

A kötet verseinek terében zajló nyelvi küzdelem célja valójában nem a megnevezés, a kimondás (hiszen: „a porszemnek / vége, ha megnevezed”), hanem minél pontosabb és árnyaltabb közelítése a kimondhatatlannak és határtalannak. A versek nyelvi megformáltságának alapvető jellemzői - a témának újabb és újabb árnyalatait kibontó, egymás után sorjázó megnevezési kísérletek ellenére is - a feltűnő elhallgatások. Mintha a határtalan nem férne el a nyelvben. A korábbi Bertók-kötetektől (főleg: *Három az ötödiken*, 1995.) már jól ismert, roppant sűrítettséggű szonettforma újra alkalmazása (legalábbis kilenc vers esetében) szintén ezt látszik alátámasztani. A mondatok és szavak önkényes megcsonkítása, végződéses elhagyása, egyszerűen: a nyelv redukálása az egészlegesség szóbeli megragadhatóságának reménytelenségét demonstrálja:

*Ordítanak a részletek,
mert az egész újfent „potom”;
keresgéled a végeket:
tosan? i? halt? ál? ság? vagy on?*

*Oda-vissza szaladsz a nyomon,
de a jó megint elveszett.*

E mesterien megformált szonettek szellemes, gyakran ironikus szó- és nyelvjátékaikon túl izgalmas értelmezői feladatra hívnak, hiszen a szándékos nyelvi csonkításokat többnyire a kontextus alapján magának az olvasónak kell értelemmel ellátnia. Hasonló elhallgatási és sejtetési mechanizmusok vezérlik a kötet – összesen kilenc csoportba rendezett – haiku verseit is. A szinte már kristály tömörségűre csiszolt szövegek néhány szavába akkora

jelentésenergiák sűrűsödnek, hogy azok óhatatlanul szétfeszítik (vagy talán helyesebben: szétvetik) saját nyelvi kereteiket, és valóban betörni látszanak a megnevezhetetlen és kimondhatatlan vidékeire. Mintha Bertók a haiku-költészet mestereihez híven pár szóval képes volna ablakot nyitni a határtalanra, vagyis arra, ami számára nincsen jelvéset. Ugyanakkor sajátos bertóki színezetet is kap ez a versforma, hiszen az időtlenség megidézése mellett finom iróniát is kiolvashatunk belőlük, vagy néha az emberi lét groteszk vonásainak keserű kritikáját: „Leér a földig, / méltán hiszi, hogy minden / vele kezdődik”. Ám a legszebbek talán mégis azok, melyek a gondolataiba és nyelvébe zárt (reménytelen) szemlélődő érzéseit növelik egy pontos és tömör kép segítségével szinte kozmikus méretűvé, mint például a *Kavics* című ciklus harmadik versében: „A szeg a fába, / hogy összerendezzen a / föld minden ága”.

A szonett és haiku kötött versformáinak bertóki megformálása mintha saját strukturális zártságát kérdőjelezné meg azáltal, hogy folyton arra utal, amit a vers nyelvi szövete már nem bír el. Vagyis a forma nem lezár, hanem a lezárhatatlanság formális jelölőjévé válik ezekben a versekben.

A félelem teréből és idejéből történő kilépés lehetőségét jelenti a Bertók-szövegek világában az álomba merülés pillanata is, mely mintha egy teljesebb létformába történő átjutás volna: „félálomban még ki-be sétálgat / az élet és a halál közötti kapun, / s úgy tesz, mintha a saját / akaratán múltna a határtalan”. De vajon hol van e két létforma határa? És egyáltalán – kérdi a lírai beszélő – „miért ott kell elválasztani egymástól, / ami elválaszthatatlan?”

Bármennyire is eldöntetlen marad a Bertók-versek világában „Hogy meddig terjed az [álom] óceán, / meddig a [valóság] háló”, az éjszaka sötétjébe riadó lírai én beszélői pozícióját mégis inkább az ébredés szobafalakkal határolt félelmei jellemzik. Az öntudat saját magára eszmélésének azon gyötrelme, hogy megint nem sikerült „ráhangolódnia az univerzumra”. A világ öntudatlan rendjéből való kilógás ábrázolását láthatjuk még a *Fagyos* vagy az *Íélet* című versekben is, ugyanakkor a

visszatalálás reményének képei is megjelennek, mint például az egész világot egy hatalmas, félelmek nélküli játékként megragadó *Játszik* című versben:

*Ha beszállsz a játékba,
attól kezdve történik minden.
Ha nem számít, hogy nyersz-e,
az idő melléd fekszik,
csupán az óramutatók
távolodnak. Ha az egészet
elfelejted, úgy érezheted, hogy
te találsz ki a buborékot,
s előbb-utóbb
szétpukkad az is,
amiről semmit sem tudsz.*

Bertók verseinek időszámítása kettős. A félelmek ideje előre haladó, és végpontja a halál. Nyomában a test pusztulása jár: „ott a tükör, a naptár, s hogy / rusnya is, vén is már, s legalább hús / kilóval nehezebb a kelleténél”; a testé, melyet, mint valami független, de nagyon kedves tárgyat szemlél nem kevés öniróniával a lírai én. Ahhoz azonban, hogy a múlandóság idejére rá láthasson, egy másik idősíkba kell helyezkednie, mégpedig az öröklét sehová se tartó, ciklikus időszemléletébe: „az óra lapja és jelentése / egyszerre robban föl. A legtöbb, / amit tehetsz, hogy / visszafordulsz és átmegy ugyanott”. A kötet szövegei gyakran mintha a félelmek idejéből próbálnának meg eljutni egy határtalanná tágított örök pillanatba: „S mintha szándékosan / botlana meg a saját / árnyékában, úgy csúszik bele a / hirtelen fölfogott pillanatba, / mint kulcs a zárba, mint aki / azonossá lett önmagával, / s ha kell, megsemmisülhet”. A szándék azonban folyton kudarcra ítéltetett. A jelen pillanatát nem lehet kimerevíteni, keresztmetszetében szemlélni, hiszen „a jelen annyit

csak, / hogy rögtön azután, amikor / elmúlt, emlékezetedbe / vésed a pillanatot, miközben / észrevétlenül elillan / a tulajdonképpeni jelen". A versek ismerik saját korlátaikat. Megrázó tudásuk éppen a pillanat egészlegességének megragadásáért folytatott reménytelen küzdelem tapasztalatából származik. A saját gondolkodásának határait feltérképező elme bölcs belátásából. A szövegek nyugtalanító kérdésfeltevései sem válaszokat várnak, hanem inkább a „végeket”, a nyelv és a gondolkodás által még befogható világ peremét pásztázzák (akár egy „köröző zseblámpa a mélyben”). A költészet e két világ (ahonnet a kérdések érkeznek, illetve ahonnet nincs válasz) közötti határpozícióját jelenítik meg szinte arc poetica szerűen a *Pókháló* című vers sorai: „A vers, mint a pókháló a / pincelejáróban. A tört fény is / megrezzen ha belé akad. Aki ír, / szédelő félhalott legyekre vadászik. Becsomagolja, / otthagyja őket”. Soha nem a teljesség akad fenn a „rezgő rajzolon”, hanem csak a választalanság szavak nélküli csendje. És ez a Bertók-versek nyelvből szőtt hálójának szépsége. Hogy „Szavak nélkül írja, / fejezi be a verset”. Pontosabban: fejezteti be olvasójával. Ugyanis, ahol a vers beszélője elhallgat, ott kezdődik a határtalan és „mindenható hiány”. Vagyis a költő lényegében: a „semmitől csinál semmit”. A lírai én ezen kijelentéséhez azonban talán a befogadói oldalról hozzátehetjük még, hogy miközben ezt teszi, mégiscsak csinál valamit, nevezetesen észrevéteti, hogy „a rövid sorokban is / benne a semmi”. A legegyszerűbb dolgokra történő rákérdezésekkel, a szemléletes metaforákkal a teljesség nyugtalanító hiányára hívják fel a Bertók-versek a figyelmünket. És, hogy miért? „Mert ettől” – mondja az *Idő után* című vers lírai beszélője megidézve a pincelejáróban rezgő pókháló képét is – „ha pontosan akar fogalmazni, / az élete függ.”

(2001)

„FOLYAMI KÖLTŐ, A DUNA BAL PARTJÁN”
(Kántor Péter költészetéről)

A kint és a bent

Kántor Péter – 1976-ban megjelent - első kötetének *Kavics* címe fontos (bár a későbbi versekben más síkra tevődő) képrendszer alakító elv lényegi magjára utal. Arra a szervező elvre, mely a kint/bent, idő/időtlenség fogalompárjaira épít. A "kavics" ugyanis - a kötetcímadó vers tanúsága szerint - miközben "öröm csurran", "bánat loccsan", valójában "alig moccan". A kétféle időszámítás közül tehát a kavics(é) látszik közelebb az öröklét időtlenségéhez, míg a körülötte és a vele forgó világ ennek az időszámításnak a fókuszából nézve csupán hiábavaló *kimozdulások* összességének tűnik. Az idő/időtlenség térbe történő átszámítását a kint/bent fogalompárral lehet végrehajtani. Az, hogy az idő/időtlenség kettőséből melyik felel meg a kint, és melyik a bent fogalmának, természetesen attól függ, hogy melyik pozícióba helyezi magát a lírai én (és vele együtt az olvasó). Ennek megfelelően: a kinti világ emberi időszámítása szerinti fogalmak (pl. eleje, vége) határolják körül azt a bentet, mely a gyermekkor időtlenségét rejti magában. Az ellentétpár két pólusára tehát két különböző világ épül. "Kinn fegyverek ropognak, benn csönd van." Kinn pirogot, játék ikonokat árulnak", benn, vagyis az időtlenség szentélyében "Krisztusra ráesik a beszűrődő napfény." A gyermekkor a kinti áhítatnélküliséggel szemben úgy jelenik meg, mint egy "paradicsomkertecske", ahol aranylik a "koradélutáni napfény", és ahol a hangtalan leánynövendékek közt feltűnik egy "alsóbb osztályos, egyelőre még fát karolgotó / kerek, csupaszem" fiúcska. Mindeközben az öröklétet idéző kert fehér falain túl félelemmel és szörnyőségekkel teli "sötét éjszaka van". Ám egyelőre az "örtálló harci" madaraknak nincs miért mozdulniuk: várnak. A *kavics* kötet verseinek gyakran „négykézláb”-ra ereszkedő nézőpontja azonban

a látás (években mérhető) szögének megváltoztatásán túl nem jár a (hétköznapi) látványok ténylegesen *más* (vagyis költői) aspektusú megközelítésével. Azaz a rácsodálkozás (gyermeki) attitűdje gyakran nem az ábrázolt világ lényegének megragadását és kibontását segíti, hanem maga is témává, s így retorikailag funkciótlaná, az olvasás szempontjából pedig értéktelenné válik.

A kötet végének verseiben a gyermekkor játékvonata helyett ("egy játékvonat, / vagy egy igazi?") már egy igazi, azaz hőmezőkön döcögő szerelvény képe jelenik meg, mely mintha egy "nálánál nagyobb erő" hatását követve a gyermeklét mesevilágának örök idejéből az elmúlás időszámításába zötyögtetné a csupaszem fiúcskát:

*Döcög a vonat,
mint a halottasmenet.*

*Kétoldalt kereszt-alakú
villanyoszlopok,
felfelé-fordított ágú
fenyők,
hőmezők, hótemetők,
hőmezők, hótemetők.*

Az új időszámításba férfiasodott lírai én számára azonban továbbra is a gyermeki szemléletmód kozmikussága lesz a legfőbb mértékadó. Vagyis az a teljességigény, mely egybeláttat eget és tengermélyt, és ahol "Sajkák, halak vagy madarak harapják / az arany buborékot: a Napot." Ugyanakkor megjelenik egy másik hang is Kántor Péter költészetében, mely a gyermeki szemléletmód helyébe az irónia távolságtartását illeszti. Egyre nagyobb hangsúlyt kapnak a felnőtt (vagyis a mulandóság időszámítása szerinti) világ tárgyai ("Zizegő, vörös, fagyasztott húsok, / zacskó tejek, datolya-várak"). Az imént - zárójelben - idézett *A közért* című vers "majdnem óda" hangneme és a

választott formához egy cseppet sem illő téma egymáshoz rendelése azonban egyelőre még (ironikus) kívülállást jelez a felnőtt világ dolgait egyre inkább számba vevő lírai én részéről. Ezzel egyidőben mintha az új közegben történő önmeghatározás igénye is felerősödne, azaz a "de én ki vagyok, én?" kérdésének megválaszolására tett újabb és újabb kísérletek szinte már "tusakodás"-szerűvé erősödése. Hiszen a múltban (gyerekkorban) oly természetes igazodási pontok ("Göncölszekér / és Dél Keresztje") elvesztése után nem maradt más csak a fájdalom és persze a művészet, ami a felnőtt idősámításban óhatatlanul is átértékelődik. A *Találkozás* versciklus művész elődökét megidéző világának fontos mozzanatává válik az idő, pontosabban az azt legyőző örök érvényű műalkotás. Radnóti *bori notesz*át például "mély ölén" rejtőző "Szótlan, fekete gyöngy"-nek nevezi, melyre rátalálnak egyszer ", s visszatérsz te. / Lehullik rólad az agyagkötény. / Eurydiké. Orpheus szeme fénye." A megelevenedő szavak varázslatának egy másik példáját láthatjuk az Oszip Mandelstam emlékére írott *Találkozás* című versben, ahol egy sok évvel ezelőtti terekből és időkből építkező költői világ megismerésének élményét teszi (szinte) jelenvalóvá Kántor Péter: "Csak ültem itt, s idejöttél utánam... / Olvastalak: remegve, fogvacogva, / miként a gyertya hajlottam föled - / a hűvös vízre, tűzforró homokra." A két (vers)világ szinte hiánytalan összeolvadásának kifejezése az a kettős kérdés, mely lényegében csupán egyetlen dologra vonatkozik, nevezetesen, hogy hol kezdődik a *befogadott* lírai én egyes szám második személye, és hogy hol kezdődik a *befogadó* (ez esetben ugyancsak egy lírai én) egyes szám első személye: „Te mondtad ezt? Vagy rád emlékezem? [Kiemelés tőlem: S. M.]” A múlt szavainak ilyen nagyfokú átlényegíthetősége egyben reményt adhat arra, hogy ugyanez lejátszódik majd a befogadás élményét megjelenítő (és persze más) verssel is valahol a távoli, vagy akár a közeli jövőben. Mintha ezzel a reménnyel lenne átítatva a beszéd, vagyis a szavakba foglalás szerepe a *Mondd és mondd* című versben:

*Mondd és mondd, mikor este
fejével a kezében
aludni próbál a város
asszonyok hajsátra alatt,*

*mondd, mikor füst gomolyog,
sárga levelek szállnak,
s fehér papírlap fölött
kóvályognak az árnyak*

Az időtlenség (belső) nézőpontjából a felnőttlét időszámításába azonban mintha (ténylegesen) a *Grádicsok* című kötet – első - versein keresztül vezetne az út. A *Colour beginning* ciklus címadó költeményében először megjelenik egy jelenbe lombosodó családfa, melynek egyik alsó csomópontjából kinő egy nagymama vigyázta kisiskolás: „ültünk a trolin, mint két kigyerek”. De aztán „lassan minden alak alakult. / És velük együtt én is; ki figyelte? / kinek volt ideje ott, akkor, erre?” A változás időszámítását már felnőttként, mintegy visszatekintve, látja bele az öntudatlan – s ezért akkor még időtlen – folyamatba. Viszont a visszatekintés pozíciójának – örökléttel szembeni – időigénye új formákat kell, hogy keressen magának. A leginkább kitüntetett forma pedig nem más lesz, mint „a szürkés, barnás, zöldes, sárgás, / aranyos, ezüstös, fekete folyó - / a mulandóság metaforája”, azaz a Duna, melyben „Vízcseppek generációi hullámszánk, / torlódnak egymás hegyén-hátán”. s melynek „hullámszó tükrében” láthatom „a várost, / arcom, arcaim mását”.

A (Duna-) folyam újra és újra visszatérő – versszervező – motívumá leplezetlen szövegközi viszonyban áll József Attila *A Dunánál* című versével.

*A rakodópart alsó kővén ültél,
rossz gondolatok jártak a fejedben,
láttál egy dinnyehéjat, s megörültél,
hiszen meg lehet kapaszkodni ebben!*

Kántor Péter az eredeti vers első két sorából a folyó *felszínén* úszó „dinnyehéj” képét emeli ki s a József Attila-vers felszín alatti mélységeit egyetlen sorral zárja rövidre: „rossz gondolatok jártak fejedben”. Ezzel a gesztussal mintha teret nyitna a „felszín” fecsegésének, míg a mélységet (annak tér- és idősíkjaival) egyelőre hallgatásra itélné.

„fecseg a felszín”

Az idő nagy folyama a partról nézve olyan vég nélküli áradásnak tűnik, melyben különböző, világbeli együttállások és azok szereplői hol a felszínre buknak, hol pedig alámerülnek, a hullámok ritmikáját követve. Az idő-folyam látványát ábrázoló versek szerkezetét – hasonlóan magához az ábrázolt világhoz – a ritmikus és váratlan egymásutániságok szervezik. Időben és térben távoli dolgok rendelődnek úgy egymás mellé, hogy bár összekapcsolja őket a költőszavak matériája, mindeközben azok mégiscsak egy nagyobb összefüggésrendszerben nyerhetnek értelmet: „pontban déli tizenkettőkor / eldördül az ágyú a Néva-parton, / orgonailatba burkolózik a Közel-Kelet, / és Martinovic Ignác szászvári apát, / ölében II. Lipóttal, / fogadja Hava Kumoricst Moszkvából, / és Aranda spanyol miniszterelnököt, / és Schlözer professzort, / hogy megbeszéljék a további teendőket.”

Az egymás mellé ollózott, távoli szemantikai mezőket összekapcsoló mondatok egymásutániságának ritmikáját az *Amerika* című versben leírt, úti élményének megragadására is felhasználja Kántor Péter. Ám ez esetben a Duna-folyam allegóriájának helyébe a föld alatt szaladó metrókocsik képe kerül, melyek mintegy a kontinens üttöereként „viszik nyögve, nyihogva, vihogva, viszik a Cet jegyében [...] viszik Amerikát...” A látvány ábrázolásának módja az idő-folyam allegóriához képest lényegében nem változik, és talán ezt jelöli az első versszak (két kontinenst) párhuzamba állító első sora: „Itt a Dunakanyarban próbáltam meg először elképzelni / Amerikát”. Ugyanakkor ez a kifejezőmód nem csak az ábrázolt látványban idézi az Atlanti-óceán túlsópartját, hanem verslétrehozási technikájában is

rokonságot mutat az amerikai beat költőkkel, akik „a hétköznapi nyelvet szimultaneizmussal, montázzsal emelték az esztétikumba.”⁸ A különböző nemű anyagokat és technikákat egybedolgozó – a képzőművészetben jól ismert – kollázs „technika” Kántor Péter verseiben a különböző idő- és térsíkok összeszerkesztésére érvényes. A gyakran több száz évet és több ezer kilométert egybelátó nézőpontból azonban óhatatlanul is következik a vers egészen belüli mikrovilágok vázlatos és érintőleges (sokszor metonimikus behelyettesítéseken alapuló) megjelenítési módja. Másik következménye a nagy képzeletmezőkről egybeollózott kollázstechnikának, hogy a verseket olyan laza asszociációs háló szervezi, mely legtöbbször egy – a már említett – idő-folyam allegóriában leli meg adekvát kifejezési formáját. Kántor Péternél azonban ez az asszociációs lánc nem jelent többet a pusztá felsorolásnál. Az „összeollózott” elemek ugyanis az így szerkesztett versek többségében kioltják egymás kontextuális (és konnotatív) háttérét, s így nem teremthető meg a *tényleges* asszociációs rendszerek izgalmas egymásba játszása. Vagyis mintha a versek – témájukhoz illően – megragadnának a „felszín”-en. Ám ha ez így van, akkor féltő, hogy a tartalom és forma egysége nem az utóbbit dicséri, hanem éppen hogy az ábrázolt világ kifejezésének alapvető korlátjává válik.

A versek születésének időpontját – főleg a *Grádicsok* című kötettől kezdve – nem ritkán dátum jelzi. Ezzel a vers végi időpont megjelöléssel Kántor Péter mintha egy külső, a versekben ábrázolt időszámításoktól független linearitásba állítaná a műalkotásokat. Azaz egy olyan láncolatba, melyet csupán egyetlen ember életének időérzékelése szervez. Ám ez a (szubjektív) időérzékelés a versvilágok több évszázadot egybefogó nézőpontjából korántsem bír kitüntetett szereppel. Az idő parttalan áradásában tehát csupán egy „vízbe fült” óra életteleniségéhez hasonlíthatóak a műhelymunka idejét jelző versvégi dátumok.

⁸ Ágh István. „És mégis... Álmaimban én magasba szállok”(Kántor Péter: *Mentafü*). In. Kortárs 1996/3. 104-109.

A hallgató mélység fölötti áradás legtöbbször nem érzelkel mást csak saját fecsegését. Kérdésekre sem felel, így azok választalan visszhangként sodródnak az idő-folyam felszínén tovább:

*Nézzek körül, s mondjam, hogy semmi vész?
ne cigarettázzak? óvjam a békét?
próbáljam jól érezni magam? Osszam be
az időt? szervezzek tartalmas programokat?*

*Legyek szelíd és mértékletes? legyek jó?
ne cukkoljam az öreg Urat?
éljek magvakon, de ne szemeteljek?
esküdjek fel a hatodik kvakra?*

A válasznélküliség bizonytalansága az újra és újra (hiába) feltett kérdések révén még inkább felerősödik: „mit tehetnék, szépet, jót, ostobát?” „Kitől kérdejem? ki felel? ki billenti / a mérleget a javamra? ki hoz ellenérveket?” E bizonytalanság feloldására egyik lehetőségnek tűnik az idő-folyam felső szakasza, azaz a múlt felé fordulás. Az *Album* című versciklus költeményeiben ábrázolt felmenők a „régmúlt, boldog idők meséjé”-t idézik. A visszatekintés pozíciójából nézve szinte emberfeletti tulajdonságú hősökké lesznek az *Album* őrizte képek egykori modelljei. A „Mesebeli óriás, Miska” például „csak úgy a csupasz tenyerével, / vasszőget vert be!” Vagy a fűszer-nagykereskedő dédnagyapja „kucsmája / súrolta a csillagokat”, a dada ruhájáról pedig „leszédültek az apró pettyek, / s szanaszét szóródtak a földön, / akár a tiszta esőcseppek.” A jelen zürzavarából szólítja meg saját őseinek mitikussá növesztett világában a „Granny”-t is, azaz Margit nagymamát: „ha tudnád, hogy itt mi megy?!” Aztán fölteszi a kérdést: „mit tegyünk, mondd?” Úgy, mintha valóban a múlt rejtené a feltehető kérdésekre a választ, vagyis „a Föld lakatkulcsát”.

Az idő-folyam *felszínén* történő (bár hiábavaló, de azért

hátha) keres(gél)ésnek megható komikumát mutatja be az *És ha mégis* című vers. A túlvilágra, vagyis a menny és pokol közti választásra vonatkozó kérdésre („egy nyájas öreg Úr szólna: / Na. Kántor fiam, te merre?”) próbál meg a lírai én (és persze a felesége) még „innét”, vagyis az evilágból választ adni. „Mintha múlhatna bármi ezen!” Az, hogy egy transzcendentális kérdésre földi gondolkodásmóddal keresi(k) a választ, csak ilyen megmosolyogtató döntési kategóriákat szülhet, mint: „Emitt tisztább a dunyha, / amott ízesebb a konyha”. Az ironikus távolságtartás azonban jelzi, hogy itt egyáltalán nem azonosulásról vagy behelyezkedésről van szó. Hiszen Kántor Péter a valósnak mondott világ határait láthatólag jól ismeri. A felszín hiába való fecsegését. Erről tanúskodnak a versek, melyeket nem a költői eszközök, hanem a látvány ritmikája szervez. Ám ez a megállapítás korántsem igaz Kántor minden versére. Mintha éppen az eszköztelenség vádja ellen kiáltana az *Íme a vers* című költemény szabályos daktilusainak versszervező erejével:

*Hogy süt a nap! ragyogás odakint!
Éjszaka szélvész hordta a ködnek
kazlait el, s lecsihadt azután
reggeltájt, s a folyó kisimult:*

*Íme az elkészült gyönyörű vers –
íme a reggel! a déli verő!
Apró pöttynyi sirály-szigetek
úsznak a víz tetején megigézve.*

Ez a vers azonban már a felszín fecsegő hullámainak ritmikáján túli áramokat, pontosabban: a mélység titkát kottázza.

„hallgat a mély”

A mélység hallgatásának okát az élet-folyam emberi ésszel belátható szakaszának kezdetén és végén *túl* keresi a lírai én: „Ki küldött? / Ki döngölte mögötted simára a földet? / Ki tette.

hogyan ne láss a kanyaron túl?” Mintha ezeket a kérdéseket teljesen más versek tennék fel, mint a felszín fecsegését megszólítókat. Ezek a versek magát az idő-folyam allegóriát vizsgálják. Hiszen kezdete és vége csak egy ilyen (folyami) időszámításnak lehet. Egy tengerinek nem. A folyami időszámítás szerinti kérdésfeltevéseknek két iránya van: egyik a „megérkezés”, másik pedig a „búcsú”-zás felé mutat. Az idő-folyam felső szakaszát, vagyis a gyermekkort megjelenítő versek már a múltidéző jelen tudásával terhesek. *Az utolsó mohikán* című versben például a lábát gondtalanul lóbáló rövidnadrágos fiú alakja az utolsó szakaszban eltűnik, s helyében kérdések, meg egy teljesen más idősíkra (azaz a jelenre) vonatkozó megállapítások maradnak: „Hol van már az a délelőtt? A dél? / Hol az a rövidnadrágos fiú? / Hogy csivitelnek a madarak! / Ideje folytatni utunkat, / mondjuk, fölfelé a Duna partján, / elállt a zápor, egy kis szél fúj, / nemsokára beesteledik, / és mint egy gerendahasadékban, / feltűnik majd szemközt az égen egy piros szalag”.

A „kezdet” versbe igézésének egy másik módja a jelenben definiált hiány. Azaz: nem a múlt emlékképébe látattja bele az azóta eltelt időről szerzett tudását, hanem a felnőtt világ hiányaiból fakadó fájalmát azonosítja a múlt szépségének elvesztésével:

*Járkál tétlenül január,
s attól fázik a szív, ami nincsen,
volt és nincsen, mint a gyerekkor.
Emlék-hó-ropogás süketít.*

A folyami időszámítás szerinti kérdésfeltevés másik iránya a „búcsú”-zás, vagyis az életből való kilépés útját követi: „Vajon elvisz-e a halott egy nagyobb tudást? / az átjáróban, egy századmásodpercre / rálát-e távoztában az egészre, / s felfénylik-e agyában valami?” Nemcsak az elmúlás idejét, hanem annak térbeliségét is egy folyam, nevezetesen a Duna mentén helyezi el: „elsétált egymaga [ti. az apja] messze az Árpád hídon túlra, /



úgyhogy jobb, ha nem is keresem”. Az apa halálát és hiányát idéző versek szinte mindegyike kapcsolatba lép a Duna mint élet-folyam asszociációs rendszerével. Vagy közvetlenül, mint például *A temetés után* című versben: „és bedobtam a Margit hidról a Dunába / az egyetlen kalapomat”, vagy áttélesen: „apa és fia sárból és agyagból”, azaz a szétszórátás szelét idéző por és hamu helyett, e - (bármilyen) folyam medrét és partját jellemző - két anyagot teszi a hasonlítás alapjává. A Duna időszámításába helyezéssel Kántor Péter mintegy visszaemeli a folyam allegóriát annak József Attilai értelemben vett komplexitásába, és ezáltal egy olyan kezdet és vég nélküli áramlás képét lesz képes megjeleníteni, melynek mintha valóban „azonos volna az eleje, vége”.

Az idő áradását (ablakából) figyelő és érző lírai én a kezdet és vég hiába való faggatásán túl a felszín látszólag egyetlen világa alá is lemerül, hogy felfedezzen (többek közt) kedvesének (is) egy új világot, hiszen „tőlem várja, hogy felfedezem naponta, / vagy ha nem is naponta, egyszer, / egy olyan Amerikát, vagyis Indiát, / ami az övé is, amiből neki is jut”. Ez a másfajta kérdésfeltevésmód – legalábbis a kezdet és a vég faggatásához képest – a felszíni áramlás egy-egy pillanatát próbálja megragadni és abból kibontani a kibonthatatlant, vagyis a mélység hallgatását. Egy ilyen pillanat összetettségének és időben, térben szerteágazásának leírását, illetve egy gondolat feltűnésének és a köréje szinte körkörösén szerveződő asszociatív kapcsolatrendszer „mélységének” megragadási kísérletét láthatjuk például a *Mikor egy kék langusztát bámulok* című versben: „És mikor már épp elfelejtenélek, / mert se a kötelességérzet, se a kinszomj / nem olyan erős bennem, mint a...szóval / mikor egy kék langusztát bámulok / érdeklődő szájalommal, az undor / forró hullámai közt: csodacsúf! - / és van, aki megeszí drága pénzért, / de menjünk már! de egyikünk sem mozdul, / s hirtelen újra látom a sovány nőt, ahogy sikoltozik az udvarán, / és ő jobbra én balra! – rohanunk”. A látvány mentális eseményné válásának pillanatát azonban nem magyarázzák (ez esetben sem) a gondolatmenet bemutatott állomásai, leginkább azért nem, mert hiányzik azok

működésmódbeli vagy asszociációs kapcsolata. E motivátlanság hiányán az sem segít, ha a gondolati rokonság mintegy a vers konklúziójaként (és éppen a motivátlanság hiányából fakadóan kissé didaktikus módon) kimondatik: *erről* most „eszembe jut, eszembe jutsz, halál”.

A felszínen túli mégis felszínre kerülése Kántor Péter verseiben sokszor veszteséggel jár. Mi több a „felszínre hozott” lényegiségének elvesztésével. A versek ugyanis a „felszín” nyelvén íródnak, így a mélység a maga valójában (vagyis hallgatásában) nem tud bennük megnyilatkozni. A (felszíni) lét jó és rossz felé elmozdulását irányító Jang ci-jün-féle „ló” metaforája például *rögzíti* és ezáltal lényegétől megfosztja azt a léten kívüli erőt, mely lényegénél fogva megragadhatatlan. Ugyanez történik az 'Isten' szó fogalmával is, melynek szerteágazó konnotációs vonatkozásait a 'gyík' szó jelentésével horgonyozza le a vers képrendszere: „egy félreeső, napsütötte kövön / arasznyi zöld gyík képében ásít egyet az Isten”.

Még mindig az áramlás felszínét (s nem kezdetét, végét) faggatja, de már a megragadás és „felszíni” névadás szándéka nélkül, az *Érezted már?* című versben.

*Érezted már, hogy édesül az élet,
mikor a halál belekóstol?
Mikor magasba szökik a lázad,
hogyan sűrül a cukra, hogy árad?*

*Mint mikor éles késbe
lépsz, és ömlik a véred.
Szűnyogok tapadnak rád rajokban,
és zeng a véres fű rajongva.*

*Szédülsz, nem látsz a lombtól.
Körötted megvadult ménes –
tüzel a június, tombol,
s szerelmes vagy a fájdalomtól.*

A vers úgy beszél a léten (felszínen) túlról, hogy közben azt nem *merevíti* magába. Inkább átjárót teremt a felszín és a mély, az élet és a halál között egy vérző seb által, mely a szó szoros értelmében nincs is kimondva a versben. A jelen nem lévő, de mégis minden mozgást irányító „seb” így hozza létre a kompozíción belüli oda-vissza kapcsolásokat nyár, halál, szerelem, fájdalom, szédület, kés stb. szavak között. Ez az eljárás mód *ars poetica* szerűen a *Hogy derengjen* című versben fogalmazódik meg: „s lassan eltűnjön benne, aki mondja, / mert az már nem válik szét célra és okokra; / ha odáig vezetett, tovább ne vezessen [...] képletben rögzíthetőnek ne vélje; / ez más, bár mindenben ott lehet, ott van.” És bár ezzel a versteremtési technikával képes Kántor Péter megidézni a megidézhetlent, vagyis a mélység hallgatását (s ezáltal a „tündérbabonákon élő” régi költők rokonává válni), megszólaltatni azt, mi a felszín nyelvéen kifejezhetetlen, *ember* voltánál fogva képtelen. Így a „felszín fecsegésébe” kódolt kérdések mindig „a sötétség néma zuhatagá”-ba, vagyis a mélység örök hallgatásába ütköznek.

„örök eső módra hullt”

A folyami időszámítás mellett a tenger, azaz az öröklét időtlensége is megjelenik Kántor Péter költészetében. A „folyamatos jövés-menés”-en, „szakadatlan búcsú és megérkezés”-en kívüliség – akárcsak József Attilának *A Dunánál* című versében – gyakran az eső „egyhangú neszezés”-éhez kapcsolódik. Az *Esik* című versben például egyszerre jelenik meg a tenger szürke végtelensége és egy ember lábnyomát a fövényen elegendő eső képe: „Háta enyhén görnyedt, egyre kisebbedik, / már akkora csak, mint egy kagylóhéj a homokban, / míg végül elnyeli az egyhangú neszezés, / s marad a vízcseppektől párálló ablak, az eső”. Vagy másutt a halál időn kívüliségbe taszító monoton fájdalmát sűríti a záporozó cseppek hidegségébe: „nem hallod, Éva? sír az ablak, / veri a szívemet a zápor”. A tenger vissza-visszatérő hullámainak ritmikája tehát mintha a Dunát

éltető esők egyhangúságában lenne jelen e versekben.

A lírai én időtlenséghez kapcsolódó ambivalenciáját figyelhetjük meg a *Búcsú és megérkezés* kötet két első költeményében. Az *Eugène Boudin (1824-1898), strandfestő* című versben az öröklét partjára terelt emberek tehetetlenségét ábrázolja a költő. Tehetetlenek és tanácstalanok, hiszen a festő, aki a szerepeket és azzal együtt a jelmezeket osztotta, magukra hagyta őket (hiszen „Boudin elment, / elment az antwerpeni kikötőbe, / Brüsszelbe, Velencébe, / elment egy mezőt festeni tehenekkel”). És mivel egyedül maradtak, a rájuk aggatott szerepek értelmetlenné váltak, vagyis azok tovább éltetése egy elhagyott tengerparton komikus és szívfacsaró látvány: „És csak ücsörögnek és ácsorognak a Trouville-i strandon, / hamarosan beesteledik, / és megkapaszkodnak a kalapjukban, / nekivetik hátukat a széktaámláknak, / és néznek maguk elé rendületlenül / az anyák, a lányok, a testvérek, az unokatestvérek, / a férjek, a fiúk, az apák, a nagyapák”. Ellenben a *Jég-öröm* című vers – mely ugyancsak egy festmény leírása – olyan világot jelenít meg, ahol mindent átjár a „lenni-szép” időtlensége. Mintha éppen az előbb idézett vers ellentétpárjáról volna szó. Itt mindenki a maga helyén van, hiszen Hendrick Avercamp bízott modelljeiben, hagyta, „hogymajd megtalálják / a helyüket, és tényleg megtalálták / akkor, ott legalábbis, a jégen”. Az öröklét jegén, amit mozdulatlaná, időtlenné lakkozott a mester, és ahol nincs többé „sóvár el-, mást vágyó tekintet, / nincs múlt, jövő, messzi hegycsúcs, mi fájjon, / nincs elmúlás, nincs só, nyílt sebbe hintett”. Vagyis mindent átjár a boldog el-nem-vágyódás időtlensége.

Az emberi időszámításon kívül eső természet „rítus”-ainak, örök visszatéréseinek megjelenései a versekben mintha ugyancsak a „lenni-szép” örömet és hitét rejtenék. A „felszín” (egysíkú) áradásának bizonytalanságában egy néma válasz lehetőségét. Mely ott hallgat „csigában, / árvacsalánban, / suszterbogárban, ezerjófűben”, s amely „a lógó nyelvvel masíroz”-ó század ezredvégi díszelőadásának háttérében „belehasít a felnyögő falombba [...] s egy madárért felvérzi az eget”.

Az időtlenségből, vagyis „a nagy örökkévaló”-ból nézve azonban a valahonnét valahová tartó élet-áram csupán egy realitás nélküli víziónak tűnik: „Nincs ő, csak te vagy. / Csak te vagy, aki képzelődtél, / és képzelődsz és képzelődni fogsz”. Ebből a nézőpontból ugyanis semmiféle (idő szervezte) ok-okozati összefüggésrendszer nem tűnik indokoltnak. Mi több, a lírai én önazonossága is egy kauzalitását veszített rendszer része lesz: „Nincs ő. / Csak folyik a csap, csak bedöglök a kuplung, / csak lemerül az akku, csak kifogy a szufla”. Az oksági motivációitól megfosztott létezés víziója azonban még ugyanazon versen – vagyis az *Ős* címűn – belül megtalálja ellenpontját: „Az ő. Az ősök. / Rád hagyták az egész hőbelevancot, hogy cipeld. / Tégy vele, amit bírsz, amit akarsz.” A vers valójában erre a kettősségre, azaz az idő-folyam és időtlenség egymás ellen, egymásba játszására épít. Ugyanez a kétpólusosság allegorikus szinten is megfigyelhető. Az időtlenség a „tenger”-hez, a különböző idősíkok (múlt, jelen, jövő) pedig a „Folyók és patakok sokaságá”-hoz kapcsolódnak. E két képrendszernek – beleértve természetesen a többi Kántor Péter-versből rájuk rakódott értelemsíkokat is – a viszonyba állítása, mintha a folyami költő műhelyébe engedne betekintést. Vagyis abba a versteremtő gondolkodásmódba, mely bár óhatatlanul is átítatózott a Duna-folyam (többek közt József Attila-i) tapasztalatával, mégsem felejtkezik el arról, hogy a kezdeten és a végen túl megszűnik többé folyónak lenni. Hiszen „ott még az én fájdalomtól hunyorgó szemem sem képes többé / elkülöníteni a Duna cseppjeit a Fekete-tenger cseppjeitől.” Ezzel a tudással rendezzi a „rendezhetetlent” mégis versekbe Kántor Péter. Máskülönben – mondja – „Minden szál szanaszét szállna”. És akkor „annyi ámokfutó szél [...] annyi elaggott álom”, mind nyomtalanul elmerülne a „felszín” alatti mélység fogalmak és szavak nélküli örök hallgatásában.

(2000)

**AZ ÍRÁS RÉVÉN: „TISZTÁZÓDIK / ÉS ROMLIK TOVÁBB AZ
EGÉSZ”**

(Marno János: *Daidal*)

Bevezetés

Marno János *Daidal* című kötetének legszembevetőbb jellemvonása egyfelől a versek nyelvi roncsoltsága, mely főleg a jelentések szintjét érinti, ám kisebb mértékben a grammatikai megoldásokban is megfigyelhető; másfelől a tömör, rövid mondatok gyilkos pontossága, melyek egy hivatalnok precizitásával rögzítik a mindennapi rutinok (séták, ébredések, vizelések) ritmikáját, pusztító egyhangúságát. Az egzaktásra törekvés és a bomlasztó bizonytalanság kettőssége figyelhető meg a versekben, vagyis mintha az írás révén először tisztázódna, aztán mégis tovább romlana az egész (vö. *Fonográfia*). Mindebből az következik, hogy a mondatról mondatra haladó olvasói stratégia a részek azonosítása után nem találja az összeilleszthetőségek logikáját, így minduntalan elakad a szöveghez rendelhető értelem-egész létrehozásában. Ekkor két dolgot tehet: vagy bosszantónak találja az egészet, és elutasítja a dialógust a versekkel, vagy veszi a fáradságot, és előzetes elvárásait félretéve alámerül a szabálytalanságok világába.

A lírai alany és a világ

A *Daidal* szövegeinek első rétegében naplószerű elemek, töredékek kínálnak látszólagos fogózkodat: „Akkor keltél, kilenc előtt egypár perccel”, „Iszol egy kortyot a csapból”, „Rá- / gyújtasz, ez ma már a 20. (helikon / extra lights)” stb. E fragmentumok alapján úgy tűnhet, az ábrázolt világban behatárolhatóak az időpontok, terek, cselekvések és testi szükségletek. Valójában azonban a meghatározhatóan látszó objektumok olyan gondolati műveletek kiindulópontjaiként jelennek meg, melyek felszámolják azok felsejlő körvonalait:

„Nem tudod, / hol kezdődik a fejed és hol ér véget / a lábad. Egyáltalán, különbözik-e / egymástól mennyezet és padló”. Az önmegszólítás egyes szám második személyű igealakja a lírai beszélőt jelöli ki e gondolati műveletek alanyaként. Ugyanakkor, mivel e mentális aktusok tárgyai a lírai szubjektum belső világában jelennek meg, a szellemi cselekedetek alanya és e műveletek tárgya nem különbözik egymástól. Ebből következően a kötet szövegei a gondolat és képzelet útját követik a lélek mélyebb rétegeibe, úgy, mintha egy analitikus önfeltárás hiteles dokumentációi volnának. E lelki elemzések célja elsősorban a tisztázás és rendteremtés, ám az egyre beljebb hatolás valójában csak a homály mértékét és az asszimetriák számát növeli. Lehetőségként megjelenik ugyan a kínoz elme termékeitől szabadulás reménye: „fejben kiáltozol, ürülnél bár ki egyszer egészen”, ám a gondolatok egymás utáni felfejtése nemhogy efelé vezetne, hanem éppen ellenkezőleg: a magyarázat nélkül burjánzó jelenségek elviselésére ítéli a lírai alanyt. És mivel a versek nem juthatnak nyugvópontra, a lírai analízisek nem csupán egy valahová tartó folyamat dokumentációi, hanem, végcél hiányában, egyben annak eredményeinek is tekinthetők. Nem hiányt jelölnek, hanem hiányt hordoznak. Beszámolnak a tisztázás kudarca iránt kíséreltetéről, vagyis arról, hogy miért nem állhat össze a megnyugtató egész. A jelentések szintjén pedig a központi vezérlő elv hiánya olyan vég nélküli oda-vissza kapcsolásokat hoz létre, melyek mintha a lírai én önértelmezésének útvesztőit mintáznák. Röviden: a szövegek iver az (ön)azonosítás legkézzelfoghatóbb mozzanataitól (pl. hely, idő) jut el a legmélyebb szabálytalanságig, ahol már nem az egyértelműség a meghatározó. Marno „szava túl mélyről jön”, s oly „élethű”, mintha nem vonná azt semmiféle rendezőelv alá, azaz megőrizné eredeti formájában a felfejtett gondolatot. Mintha nála a megismerés vágya fontosabb lenne a kompozicionális egész létrehozásánál: „Ellenemre minden, ami ép; ami egységet alkot maga-magával”. Látszólag legalábbis, hiszen a kötet ciklusokra, versekre tagolása biztos arányérzékéről és pontos szerkesztettségről tanúskodik. A szövegek kivétel nélkül

tizenkét soros egységeket, vagyis szabályos, viszonylag zárt formákat alkotnak. Ám a tartalmi oldal szétzilálja ezeket az „egészlegességeket”, előfordul ugyanis, hogy a formális egység végén megjelenő téma a következő vers elején folytatódik, illetve gyakori egy-egy kifejezés vagy verssor nem ritkán szó szerinti ismétlődése. Úgy tűnhet, az utóbbi jellemvonásban is a lírai alany belső világának azt a tulajdonságát érhetjük tetten, mely ugyanazt a mentális tárgyat újra és újra analizésének körébe vonja, remélve, hogy ezáltal legalább néhány kérdésben nyugvópontra juthat.

A versben beszélő önmagával folytatott drámai küzdelme leginkább az egyes szám második személyű igealakok használatában érzékelhető. Az önmegszólítás megkettőző funkciója lehetővé teszi a lírai én számára a látszólagos kívülállást, mely az indulatok, érzelmek és elfojtások felfejtésének elengedhetetlen eszköze. Az elakadások, megtorpanások, gondolati útvesztők lenyomatait rögzítik a szövegek: „na, ezt meg hogy érted” visszatérő kérdése, vagy néha mintha a nyelv lemaradna az elme mögött: „Hogy is mondjam. / Hogy bírjad követni”, „nem is biztosan ez / a helyes szó” stb. A folytonos önértelmezés nyelvbeli megjelenései azt implikálják, hogy a lírai alany mindenekelőtt legrejtettebb önmagával igyekszik valamiféle viszonyba kerülni, és a valóság, illetve annak szereplői mind ennek a belső világnak a részeként jelennek meg, pontosabban: nem is különböznek attól, hiszen az ábrázolt világ nem elválasztható a lírai alany képzeleti és gondolati aktusaitól. Talán ezért nem lehet bizonyos szempontból különbséget tenni a halott anya, a múltból elő-előtűnő fiú és Róka - a beszéd szituációja által meghatározott - jelen idejű figurája közt; nem rendelhető hozzájuk külön világok, (pl. múlt-, jelen-, képzelgések világa) hiszen mind a lírai önértelmezés folytonosan átrendeződő viszonyrendszerének kiemelkedő, és ezért újra és újra visszatérő pontjait képviselik.

A nyelv és írás

A nyelv, pontosabban az írás aktusa, a *Daidal* szövegeiben

két egymásnak ellentmondó jellemvonással rendelkeznek: egyfelől lehetőséget teremt az indulatok napvilágra hozására, az (ön)megismerésért folytatott küzdelemben a dolgok részleges tisztázására, formába öntésére: „nekizuhansz az írásnak, / mely a szellemnek tartalmat a léleknek / tartást ad”. Másfelől pedig akadály a teljes kiürülésnek, mivel elégtelen eszköze a legmélyebb összefüggések megragadásának: „Nem tudod hová / tenni az indulatukat, melyet hovatovább leírhatatlannak ítélsz”, „ez szintén homályban marad”. A nyelvnek e fogyatékoságát mintázzák a szövegek, mikor egészségesség helyett szemantikai töredezettséget, roncsoltságot jelenítenek meg, hiszen a végleges tisztázások rendre elmaradnak. Fura paradoxon azonban, hogy a maradék nélküli kiürülés, melynek végcélja a nyelvtől és a nyelv által közvetített gondolatoktól való szabadulást jelentené („még / tisztább volna, ha szóban sem tartod magad/ semmihez”), csak a nyelven, íráson keresztül képzelhető el. Azaz: a nyelvtől megszabadulni csak a nyelv segítségével lehetséges. A *Daidal* szövegeinek beteljesíthetetlen vágya ebből az ellentmondásból táplálkozik: az írás felszínre hoz, tisztáz, megszabadít, egyszerűen: ürit, ugyanakkor rendszerjellegéből következően leszűkít, gátol és rögzít, így minduntalan a lírai beszélő terét korlátozó tényezővé válik.

Ezzel egy időben a kötet verseinek nyelvi szintjén megfigyelhetünk egy másfajta mozgást is, nevezetesen a közhelyesnek tűnő nyelvi egységek bevett alakjainak oly mértékű módosítását, mely az eredeti formát még felismerhetővé teszi, de jelentésében már egészen más szerepet rendel hozzájuk: „Korban az / igazság”, „hányini jár vissza a lélek”, „Kétszer nem léphetsz fél láb- / bal hátra”, „Egy túlvilág omlik össze benned” stb. Az állandósult szókapcsolatok ilyen és ehhez hasonló átírása, bár, az eredeti és új jelentés interakciójának következtében, meglehetősen mulatságos tud lenni, mégsem a humor felé történő egyértelmű elmozdulást jelzi. Az „Ismét csak fej vagy, Írás” kifejezés esetében például a *fej vagy írás* játék neve alakul át azonosítássá oly módon, hogy a *vagy* kötőszó létige funkciót kap. Az írássá,

fejjé (gondolatá) levés azonban a lírai én számára cseppet sem mulatságos létforma, hiszen, ahogy arról már fentebb szóltam, az írás integráló szerepe mellett destruktív funkcióval is rendelkezik, azaz nem csak kirajzolja, hanem mállasztja is a személyiség körvonalait. E nyelvi játékok, melyek a szavak szintjén is megjelennek: pl. „panierlos” (panír nélküli csirkecomb), „Szóhalálában”, „műlúdbőr” (cipőtalp), mintha a nyelv felszínéről nem hatolnának a tartalmi rétegekbe, és így a *Daidal* kötet versei kapcsán nem beszélhetünk az ironia azon funkciójáról, mely az elviselhetetlen kényszerek alól adna valamiféle feloldozást. Inkább a groteszk látásmód jelenik meg a szövegekben, a megmosolyogtató és az ijesztő bizarr keveréke: pl. „valami bőrbe halandó belenő / elkerülhetetlenül”, „Émelygő pióca, kelsz át a Vérmezőn”, „S még ágyba tért a dráma”. A versek humora nem rést üt az elviselhetetlenségeken, hanem csak más szemszögből mutatja a lét kényszereit. Minthogyha Marno azért fordítaná ki az egyértelműségeket, hogy így vegye őket másképpen szemügyre, ám a végeredmény nem változik, mindig ugyanaz marad: az önmagából kiutat nem találó gondolat gyötrelme.

Az álmok

A kötet szövegeiben fontos szerepet kapnak az álmok, melyek az ábrázolt világban gyakran nem különíthetők el a valóságtól, hanem azzal szétválaszthatatlanul egybefonódnak. Ennek oka talán abban keresendő, hogy a lírai alany a megismerés reményében egészen az álmok forrásáig hatol, pontosabban túljut azon a vonalon, mely a mindennapok logikáját az álmokétól elválasztja. Mindenesetre ez még nem jelentené az álmok áttétel nélküli megjelenését, hiszen a nyelvbe, versbe lépve annak logikai rendjébe szerveződnek, vagyis: a nyelv újra strukturálná az álmokat. Ám ez a hatásmechanizmus nem ilyen egyértelmű a kötet szövegeiben. Nem ritkán, mintha a vers logikája igazodna az áloméhoz, pontosabban annak szabálytalanságaihoz, öntörvényűségeihez: „Rókad lába hideg, mint az álom. Mely / azután jön. Ég a talaj az ezeregy / robbanástól, és nincs igazság a

földön, / torkod sípol, elegend van az egészből / egy szempillantás alatt”. Mindemellett az álom-logika nemcsak a nyelv főleg szemantikai meghatározottságait ássa alá, hanem tematikai szinten is destruáló szereppel bír, hiszen az álom nem a boldog önfeledtség (vö. teljes kiürülés) állapotát rejti magában, hanem ugyanazokkal a nyomasztó asszimetriákkal terhes, mint az ébrenlét pillanatai: „Vannak kifogás- / talan helyek (s akik elfoglalják azokat), / melyek egy álom által lesznek egyszerre / lerobbanva mind, s helyre nem hozhatók / semmi műgonddal többé”. Ahelyett, hogy az elviselhető gondolatnélküliségbe szippantaná az álmodót, visszaviszi a bizonytalanságok és szorongások vidékeire: „fejest ugrasz egy álomba, mely hátrahalad”.

Összegzés

A *Daidal* című kötet versei nem könnyen adják meg magukat az interpretációnak, pontosabban annak az olvasói megközelítésmódnak, mely a szövegeket maradéktalanul uralni akarja, elemeit egy átfogó egészlegességbe kísérli meg merevíteni. A jelentések folytonos átrendeződése, feloldhatatlan egymáshak feszülése elbizonytalanítja azokat az értelmezői döntéseket, melyek lezárni, véglegesíteni szándékoznak. Ehelyett a versek olyan játékra hívnak, mely amellet, hogy aktív jelentésteremtő munkát igényel, felülírhatatlan megoldásokra mégsem törekszik.

Marno János szövegei olyan lírai aktusoknak tünnek, melyekben a beszéd alanya nem különbözik el az ábrázolt világtól, hiszen ami a maga töredékességében és roncsoltságában mégis megmutatkozik, az a lírai alany képzeleti és gondolati cselekedeteinek öntörvényű szimbiózisa. Am e szétválaszthatatlanság egyben azt is jelenti, hogy a lírai szubjektum számára nincs menekvés a gondolat útvesztőiből, mint ahogyan *Daidalosz* számára sincs a szárny megépítéséig Minósz labirintusból („Este / lesz, mire újabb szárnycsapásba kezdesz”). A kötet szövegei olyan lelki mélyfúrásokat dokumentálnak, melyek az elgondolhatóság, a kifejezhetőség határát feszítik. És ha néha

túl mélyről jön is a vers szava, ki átadja magát a szövegek akaratának, a gyötrő bizonytalanságok mellé, a tisztázás soha be nem teljesedő, ugyanakkor soha meg nem szűnő reményét kapja.

(2002)



„KÖPENYÉBE VARRVA / VISZI A BETŰKET”
(Schein Gábor: *Üveghal*)

A betű

Schein Gábor legújabb, *Üveghal* című kötetének talán egyik legszembetűnőbb jellemvonása, hogy versei előtérbe helyezik saját jelszerűségüket, pontosabban szövegtestük legkisebb alkotóelemének, a betűnek világalkotó szerepét. Rámutatnak nyelvi felépülésük nyilvánvaló logikájára (hogy betűből szó, szóból mondat stb.), de nem abban a jelelméleti megközelítésmódban, mely a betűt értelem nélküli alkotóelemnek tekinti csupán. Az *Üveghal* szövegeiben a nyelv legkisebb összetevői nemcsak hogy életre keltenek történeteket, hanem maguk is életre kelhetnek, besétálhatnak például egy romos házba („Este visszatértek az elveszett betűk / a gát mögötti házba.”), illetve fizikai hasonlóság alapján metaforikus kapcsolatba léphetnek a világgal: „Látni lehetett az S-et, amint a siklók / hajnalban lecsúsztak a gát oldalán”. A megelevenedő, az életre kelő betűk képeinek segítségével Schein Gábor részben megfordítja azt a hagyományos logikát, mely szerint a betűk és a belőlük felépülő nagyobb nyelvi egységek formálják a történetet, hiszen az *Üveghal* verseiben (gyakran) éppen hogy a történet szól a betűkről, a versek fizikai valóságáról. Azáltal, hogy ily módon szövegeibe kódolja az írásképp anyagosságának jellemvonásait, Schein a szöveg ábrázolta tájat értelmezésre szoruló olvasmánnyá, az írás(képe)t pedig étellel teli objektummá alakítja. Az elüldözött, a visszatérő, a kimenekített, az égből szitáló betűk szöveggé szerveződve különböző (égi vagy földi) világokat hordozhatnak magukban. Ezt azonban nem tekinthetjük a szóban forgó kötet kizárólagos sajátosságának, hiszen minden költői világ különböző tér- és idősíkok komplex egysége. Ugyanakkor Schein – mint már fentebb írtam – ezt a szövegtulajdonságot tematikus szinten is hangsúlyozza, előtérbe helyezi, és így verseiben e jellemvonás

fontos struktúraszervező elvvé lényegül.

Továbbá, a Schein-szövegek ábrázolta univerzumban a betűk olyan időtlen hordozóanyagok, melyek nem jelenlévő életeket *jeleníthetnek* meg, tehetnek mégis *jelenvalóvá*. Roncsolásuk, elpusztulásuk, mint például a sikló alakú „s” betűk kiirtása, vagy az olvashatatlaná ázott szöveg egy papírhajó oldalán („olvashatatlan (...) a szöveg. Az írás nem éri el/ a partot”) a kommunikáció képtelenségét, a más időben, és térben létező világokkal történő érintkezés lehetetlenségét eredményezi. Sőt az írás nélküli fehér lap képe egyenesen a halál fogalmával hozható összefüggésbe, hiszen a fehér szín az *Üveghal* verseiben egyfelől vésetlen kő képéhez kapcsolódik („Mögöttük a város / egy marék íratlan fehér kő”), másfelől pedig a halál, és pusztulás képzetéhez („Fénytelen / fehér föld: / egy halott gondolatai”; „a szem fehérét érint a fehérhez, / az utolsó lépés a pusztta tágasság előtt”).

Természetszerűleg a szövegvilágok szereplőinek léte is a betűkhöz kötődik, hiszen nevük, mely a szövegtérbe horgonyozza őket, ugyancsak betűkből áll. Schein (*J. eltűnése*) című versében ennek a függőségi viszonynak izgalmas, többrétegű rajzolatát adja. J. a szöveg főszereplője – olvashatjuk –, maga is olvasott egy könyvet, és végül ez a tevékenysége okozza azt, hogy eltűnik („J. / addigra nem volt sehol”), ugyanis – mint ahogy az a szövegből kiderül – „eltévedt a betűk közt”, elvesztve ezzel önazonosságát: „ha egyszer / visszatér, az sem ő lesz, a segélynyújtó / fuvola sem menti már meg”. Ez a betűhöz, tágabb értelemben a nyelvhez fűződő azonosságvesztés azonban nem feltétlen tragikus mozzanatként értékelhető az *Üveghal* című kötet verseiben, hiszen a szövegbe rögzítő név alól ugyanezzel a technikával ki is lehet bújni, és ezáltal mindig újabb és újabb történetekbe lehet átmenekülni: „egy pillanatra elgondolkozott / aztán halkán / visszaengedte a vízbe a láncot, / már sárgább és fáradtabb volt a Nap, / felállt, / Nyugodtan, talán boldogan is, / és a Sókapu alatt / átkelt egy másik névbe”.

Összefoglalva: az *Üveghal* című kötet verseiben láthatólag

hangsúlyozottan jelenik meg a szövegvilág fizikai felépítésének legkisebb alkotóeleme, a betű, mely ezáltal szimbolikus értelmet nyer: különböző terek és idősíkok összekapcsolódásának fontos eszközévé válik. Talán nem véletlen, hogy maguk a szóban forgó versek is (térben, időben) meglehetősen távoli világokat kapcsolnak össze, hiszen ezekben a lírai én, J.-hez hasonlóan, mindig más és más neveken bukkanhat fel újra.

Gyermekkor, halál, átlénygülő tájak

A szóban forgó kötetben nagy számban találjuk a gyermekkort megidéző verseket. E szövegekben azonban az igeragok tekintetében legtöbbször nem a lírai alany egyes szám első személyű grammatikai jelölőit figyelhetjük meg, hanem egyes szám harmadik személyben egy fiú figurájára történik utalás, melynek közvetlen környezetét a véget nem érő, forró nyár jellemzi („Ezek voltak a leghosszabb napok”, „égett gaz, / gallytörmelék (...) most a legperzselőbb a nap”). A jelenről múltra váltó időjelek – a személyragok megváltozásával együtt – utalhatnak a két világ (jelen, múlt) szereplőinek különbségére, arra, hogy az az idill, melyet a betűk segítségével a lírai én fel/megidéz, már rég nem az ő világa. Azóta az udvar „tenyérnyivé szűkült, nekivadult / a fű, a gaz”, vagyis mintha valaminek az egészlegessége és szépsége visszahozhatatlanul az elmúlt időben maradt volna.

Az imént írtak nem igazak a *(glossza)* című rövid kis szövegre, melynek ábrázolt világa, úgy tűnik, valóban a gyermeki szemléletmód ösztönösségét jeleníti meg:

*Van egy házam, ujtája pájfrány
és hanga, oldala kőris. Úgy
ülök benne egy magas széken,
mintha vezetne ösvény a tavon
át, és lenne árnyéka a nyárnak
a télben. Egyszer a tó felől
idetévedt egy madár. Megfogtam*

*és megettem, hogy érezsem
utána, milyen az éhség, és
ne lássam, merre száll.*

Schein Gábor mintha a gyermeki képzelet logikáját alkalmazná e versében, ily módon keltve azt a benyomást, hogy ezúttal teljes mértékben annak a nézőpontjába helyezkedik, akit eddig saját maga alteregójaként kezelte, és grammatikailag az elidegenítő egyes szám harmadik személyű igeraggal jelölt.

Az *Üveghal* című kötet költői világának nagy részét uralják azok a versek (pl. *(hogy ne lássam)*, („*mondassék nagyinak*”), *(utolsó tempók)*, *(szabadka, fiume, róma)*, *(vizek véne)*), melyek akár a gyermekkori tematikai ellenpontjának is tekinthetők, hiszen azokban az élet folyamatosan szűkülő tere végül dohos szobává, kórházi ágygá, legvégül ázott, sáros sírgödörre alakul. Az időszalag elképzelt végpontjai között azonban nem találunk átmenetet, szinte egymást éri a két idősíki (gyermek- és öregkor), mintha nem történt volna közte semmi: „Mintha szeme lett volna / az időnek, átmetszette a kéket / a zöldön át, és mire leért, észre / se vettem, hogy eltelt harminc év”. A kötet meglehetősen sötét alaptónusát leginkább a lírai én e két világhoz való viszonya határozza meg: fájdalom a teljesség elvesztése miatt, és félelemmel teli várakozás a jövőre. Ez utóbbi azonban, mintha nem valami újnak az érkezését, hanem csupán valaminek a visszatértét jelentené: „Majd visszatérnek az elázott / papírhajók”, hiszen mintha „vissza is ugyanaz múlna”. Az üveghal motívuma, melynek fontosságát maga a kötet cím emeli ki, meglátásom szerint, ehhez a gondolatkörhöz kapcsolható. Az áttetsző, üveg asztaldisz egy, a cseh fürdőhelyen, Karlovy Varyban tett látogatás *emlékét* őrzi, vagyis egy ember múltjának fontos relikviája. E múlt azonban a haldokló, túlsúlyos test („nézd, a bokám, akár egy dézsa, / százötven kiló vagyok, és az egész csak víz”) szobányivá szűkült világában lassan elkezd átalakulni, testnedvek formájában szétáradni, és átlépni a fizikai valóság határait: „féltem, hogy egyszerre / mindent elönt a pirosasbarna

víz, és / úsznunk kell az ő levében, ússzon az asztal, / a terítő, az üveg, túl minden városon”. Bár a valóság tereit elhagyja, és elsodorja e halálos áradás, mégis mintha újra összeállna egy más minőségű tér, egy megnevezhetetlen város, „amely nem Pest, nem Kamenyec Podolszk (...), ahol (honnan vetted ezt a halat?) csupa emberszemű galamb élt”. Úgy tűnhet, a két, különböző létformájú teret (múlt, ill. ismeretlen jövő) az üveghal köti össze oly módon, hogy a sárga terítőről elszabadulva, egy múltbeli város nevével a hátán átúszik a halálon túlra.

A gyerekkor és a halál közelségének világát megrajzoló versek - prózai nyelvhez közelítő - hangvéletétől kissé eltérnek a tájak, városrészek mikrokozmoszait leíró szövegek (pl. *(rianás)*, *(holtág)*, *(vizes kavicson)*, *(eldörzsölt levelekből)*). Ezek nyelvi anyaga jóval szikárabb, célratörőbb, és strukturális elrendezésükben fontos szerepet játszik a lírai én virtuális térben történő haladásának ritmikája. A fények, árnyékok és különböző térsíkok egymásutániságának szervezésével változtatja Schein a nagyító (vagy éppen kicsinyítő) lencse alá helyezett tájat, szakrális helyé vagy élő testté (pl. „Ahogy az esős kertben oldódik / a zöld, és alatta sötétebb, más színek, / mintha lassú mozgás indulna / egy testben, megfeszül, elemnyed”).

A mikrokozmoszokat ábrázoló verseknél is fokozottabb sűrítés és tömörség jellemez néhány szöveget az *Üveghal* című kötetben (főleg: *(kalmárút)*, *(vizek mentén)*, *(gipszfej)*, *(margó)*, *(oda, vissza)*). E művekben a mondatok vagy talán helyesebben: a képeket hordozó nyelvi egységek között oly nagy szemantikai hasadékok tátognak, melyek az értelemkereső olvasói észjárást minduntalan vakvágányokra terelik. Vagy a *(homok)* című szöveg lírai alanyának szavaival: ezek azok a versek, melyeket „nem sikerült egészen megfejtenem”. A betűk nem állnak össze szövegvilággá, és, meglátásom szerint, ez az össze-nem-állás feloldhatatlan az *Üveghal* című kötetben.

Az eddig elmondottak, az elkerülhetetlen értelmezői általánosítások és kategorizációk miatt, talán nem hangsúlyozzák kellőképpen, hogy a kötet - motívikus vissza-visszatérései ellenére

is - meglehetősen heterogénnek mondható mind tematikai, mind nyelvi megformáltság tekintetében. Ugyanakkor a különböző nyelvi világok mozaikjaiból mégis összeállni látszik egy olyan sajátos *egész*, amely létrejöttében leginkább az üveghal mozgását utánozza: benne a múlt (írás) jelei időtlen és örökérvényű téré alakulnak. Komor, szép költői világ születik e franszformáció által, melynek legfontosabb eszközei, egyben szereplői is: az időben folyton elkalandozó, és visszatérő betűk.

(2002)

MNÉMOSZÜNÉ FÉLÁRNYÉKBAN
(Schein Gábor: *retus*)

Az irodalmi emlékezetkutatás vagy az emlékezés tárgyainak explicit megjelenítése irodalmi igényű szövegekben sokszor még mindig mintha e vállalkozás emblematikus úttörőjének, Proustnak a metódusát ismételné újra és újra, azaz az elhíresült kekszdarabot mártogatná lassan elhülő teájába, mikor szöveg és mnemotechnika összefüggését az önkéntelen vagy akaratlan emlékezés retorika előtti szölamának problematizálásával gondolja el autentikusnak. Amikor az eltűnt idő nyomába eredés (Deleuze szívesebben beszél az igazság, a lényeg kereséséről, és ezzel párhuzamosan egyfajta tanulási folyamatról) e történeti változata úgy rögzül, mint az emlékezetbe hatolásnak az irodalmi létmód számára legelőnyösebb, állandóan szövegszerű trópusokat eredményező, rendszeres mozgása, akkor választható verzióként ma is kínálkozik, viszont mikor az antropológiai sajátosságokat egyedül figyelembe vevő, fiziológiailag alapos eljárásként olvasódik, alkalmazása egyenesen kikerülhetetlennek tetszik. Proust tette, hogy a modernitást elsősorban mint emlékezési ritust alapította meg, következik abból a máig ható megfigyeléséből, hogy az írás, e szükségszerűen múltidejű tevékenység, valamint a memória, a kreatív emlékezésfutamok, az emlékezés technicizálása vagy a tárgyi rekvizitum, emlékeztető alapvetően egyeztethetőnek tűnnek. Az írás performatív aktusa éppúgy beszámol a múlt jelenidejűségéről, mint ahogy – ugyanezen okból kifolyólag – a jelen múlthatatlanságának is ékes bizonyítéka.

Ezen előzmények és az egyre újabb eredményeket produkáló emlékezet-kritikai szakirodalom tehát nagy elvárásokat ró az alkotóra a látszólag legtermészetesebb költői program, az emlékek rögzítése terén is. Csak a legtudatosabb, érett munkák képesek a diskurzus tudományos belátásait ötvözni az irodalmi elbeszélő akár naiv, de mindenképpen a természetes

megnyilatkozás élménykörét kialakító regiszterével. Schein Gábor könyve ilyen könyv. A most megjelent (*retus*)-ban, amely hatodik verseskötete, a múlt elrendezésének, illetve újraértésének mozzanatát a hagyaték örökösének szimbolikus helyzetével azonosítja, mikor a hagyomány feszélyező determinációját az áttekintés és a szelekció szubjektivitásában oldja fel. Amint a kötet címéből is kiviláglik, a prousti 'passé' szinkronitását ezúttal a fotográfia metaforikájának éles fényébe állítva kapunk képet az emlék lírai fogalmazhatóságáról. Az, hogy a hagyaték egyéb tárgyi elemei (könyvek, ruhák, festmények stb.) közül is mindegyre a fénykép tér vissza, mint nélkülözhetetlen információhordozó, következhet annak a tárgyi világgal egyszerre kommuniót alkotó és reprezentációs képessége miatt leválasztott egyedi identitásából. „Olyan tárgy, amely a tárgyak hiányáról, pusztulásáról, eltűnéséről tudósít. Nem önmagáról szól. A többiekről. Vajon felöleli-e őket?” – kérdezi az amerikai festő, Jasper Johns mélyértelműen (idézi: Susan Sontag: A fényképezésről, Európa Könyvkiadó, 1981, 220.), és ha jobban megvizsgáljuk, hasonló kérdésre keresik a választ a (*retus*) versei is. Ennyiben a (*retus*) cím a fényképészetből ismert – és a címadó versben részletesen rögzített - technikai eljárás közbeavatkozó, módosító, olykor idealizáló leleményének említésével a versek beszélőjének, az örökösnek mint exponált személynek a kötetbeli helyzetét hivatott körülírni. A fényképpel való találkozás, majd a beszámoló e találkozásról mindig magán viseli a kiiktathatatlan személyesség azon nyomait, melyek a lírai én többoldalról gazdagon meghatározott, behatárolt pozícióját csak a szereplők egyikének ténylegesen megosztott emlékezeteként képesek reprodukálni. A retusált kép felületén kirajzolódó ábra, mely sokáig mint hamisítás vagy hazugság, de feltétlenül mint a kép igazmondásának elferdítése értelmeződött (Ld.: Sontag i.m. 102.), Scheinnél a felkérdeszhetetlen múlttal szembeállított alany magányáról számol be, és a lírai magánbeszéd vállalt egyszerűségét egyesíti a fényképtechnikai megoldás formai következményeivel.

A tényalapú, bizonyos életrajzi háttérrel mozgó irodalom számára (amilyen a *retus*) is, azért is lehet kézreálló a retusálás hasonlata, mert az írnokra kirótt szerep, a lejegyzés privilégiuma ugyanúgy észrevehetetlen eltéréseket hoz létre a végső változaton, mint a manipulált fotó esetében, ahol a teljes siker a felismerhetőség és a látvány optimalása közötti harmonikus megfelelések láthatatlan kialakításán múlik. A könyvet végigolvasva feltűnő a kép egységessége, a ciklusba rendeződés iránti igény, amiért csak részben szavatolnak olyan egyértelműen ebbe az irányba mutató jegyek, mint egyes figurák, helyzetek gyakori visszatérése vagy a már említett címadási rend. A lírai emlékezőtáncok is olvasható kötet időről időre elindítja az olvasót a családtörténeté váló összerendezés bonyolult és aprólékos munkája felé, ám annak kiteljesítése mindannyiszor lehetetlenné válik a szöveg ellentétes előjelű törekvéseinek, egy jól leírható, ám kevésbé kommunikatív stratégiának a működése által. Ide tartozik a szereplők nevének elhallgatása vagy kezdőbetűvel való jelölése, ami egyrészt olyan anonimitással látja el őket, amilyen a képi megjelenés sajátja is (hiszen az sem tud az arc vagy a test jellegzetességein túl megnevezés-értékű identifikumot közölni), másrészt azonban támogatja a cikluson belüli átjárásokat. A címek uniformizálása – mely a szövegből való kiemelés és halvány visszavonás sorozatos ismétlésén alapul – szintén olyan elem, mely a könyvet egyetlen, nagy vállalkozással tömöríti. A ránézésre tetszőleges, néhol még szövegbeli kötöttségeit címmé emeltem is őrző kifejezések nem maradnak meg egy szemantikai töredékesség állapotában, hanem képesek arra, hogy összegyűjtsék a szöveg konzekvenciáit, és az újraolvasásban már éppen ezt tegejük meg a megértés sarokkövének. A kivágatszerű versszerkesztés, mely nem jelöl ki a prózaversekben az értelemadás szempontjából jelentős és kevésbé jelentős részeket, ezzel a választással mégis preferenciáiról ad számot. A címmé kiemelt szavak Schein esetében ahhoz hasonlatos funkcióval bírnak, mint a Barthes által „punctum”-nak elnevezett, rendkívül személyes hangú, kései vallomásaiban

megfigyelt fényképtipológiai jelenség, ami a fotó megejtően titokzatos és a képi logika szempontjából nélkülözhetetlen vizuális gyűjtőpontja (Ld.: Barthes: Világoskamra, Európa Könyvkiadó, 1985). A zárójel visszavonó mozdulata egyben a „punctum” abszolút személyességének belátásából eredhet, de éppúgy mutathat a cím tradicionálisan orientáló szerepét kijelölő lírai alany demokratizálásának irányába is. A (*retus*) címei a legtöbb esetben rendelkeznek mindkét jellemvonással, tehát nagy erővel javasolnak egy, a mű megközelítése számára hatékony elvárásrendszert, ám ennek kizárólagossá tétele ellen is ugyanez a gyakorlat lép föl. Ilymódon szöveg és cím viszonyában is annak a kétfajta lírai módszertannak a termékenyítő feszültsége jelentkezik, ami programszerűen képes a hagyaték személyes elrendezésére: az önkéntelen emlékezés kevésbé strukturált - centrum nélküli mozaik-mintázata vagy döccenőktől mentes narrativitása és a kvázi-lírai elem, mely ez esetben az emlékdarabok trópusok köré telepítését jelenti, azaz egy-egy olyan motívum kiemelését, mely egyszerre képes az elbeszélés kiváltójaként, retorikus elrendezőjeként és végcéljaként feltűnni (Ld. többek közt (*a vitorlások*), (*megy ki belőle*) vagy a (*szökőkút*) c. verseket).

Úgyszintén a ciklusként való olvasás segíthet a lírikum relativizálásával vagy jellegzetességeinek áthelyezésével kísérletező művek befogadásánál. Hiszen a szövegek egy jelentős hányada, éppen a nagyszabású regisztrációs, felidéző munka miatt, a hagyományos értelemben vett dokumentum és a művészileg artikulált kijelentés közötti senkiföldjén rekedt meg. Négy ilyen nagy szövegcsoporthoz, világosan körvonalazódó szövegegyüttes található a (*retus*)-ban. A vendégszövegeként, közönséges beemelésként viselkedő elemek két típusa a magánlevél és a technikai tanácsadó kézikönyv. A változtatások nélküli idézés náluk a dokumentumnak, mint szövegvariánsnak a személyesség szerinti két szélső értékét képviseli, ám egyik esetben sem teszi lehetségessé az eredetivel való összevetés műveletét, igaz, ez talán szükségesnek sem látszik. A szöveg-applikálás teljesen másfajta

módját jelentik a Schein előző könyvéből, a *Mordecháj könyve* című kisregényből ismerős szituációk megjelenései, olykor – s ez is igen sűrűn adódik - szó szerinti átemelései, ami a prózai dikció verssé nyilvánításával ugyancsak megkérdőjelezi a (*retus*) írásainak spontán műfaji besorolását, egyre inkább ideologémává alakítva azt. A negyedik fajta, hagyományosan a prózai kondícióhoz szoktatott szövegforma az eseménynek vagy életrajznak megszakítatlan függőbeszédként való továbbítása. Mindezen elemek, versalkotók esetén a beemelés nagyvonalúsága (Schein legtöbbször ragaszkodik a verstér teljes kitöltéséhez), mindenféle beavatkozás alóli kimentése nagyban számít a kötet ciklus-szerű elsajátítására, sőt egyes daraboknál talán elengedhetetlenné is teszi azt.

A *Mordecháj* könyvében megfigyelhető technika, mely a történet kódjait, „megfejtését” a főszöveget folyamatosan magyarázó és felülíró kísérőszólamok karakteres párbeszédként teszi elérhetővé, a (*retus*)-ban radikálisabban vetül fel, hiszen itt a tipográfiai szöveghatárok és a mű vélt vagy valós identikuma gyakran elbizonytalanító effektusként áll szemben egymással, főként a prózában megszokott hierarchikus, kommentáló és analógiák felmutatását szorgalmazó narratori hang hiányában. A könyv, az előszöveg, az írássá váló élet mechanikus formái, amiként a kisregényben, ebben a kötetben is enigmatikus, „továbbélő rejtjelekként” (Derrida kifejezése) üzennek, generációkon át igazolják a törvény életre-szabottságát. Csupán az az egyetlen különbség, hogy a bibliai, szakrális allegóriák, a fenséges valóban törvényerejű megszólításaival szemben itt az emlékezés „üledékeivel” van dolgunk. Amíg a bibliai textus immanens ornamentikája a prózakötetbe végig a gondolatrítmus ősi strukturáló-elvét csempészi, addig ezek a versek nem számolhatnak hasonló, felülretorizáló gesztusokkal.

A (*retus*) választott szimbolikájához, a fényképezés techné-jéhez híven megelégszik a véletlenszerűen feltáruló valósággal, a látvány demokratizmusában fogant hétköznapi világával. Az, hogy az imént felsorolt vendégszöveg-

szegmentumokat a költészet primér alkalmainak tekinti - még akkor is, ha azok tüntetően mellőznek minden formai és esztétikai megkülönböztető jegyet, tehát egygyéolvasásuk teljesnek mondható valamely szociolingvisztikai értelemben elkülöníthető nyelvi csoporttal -, azt jelenti, hogy a pusztán dokumentum és annak új kontextusba állítása önmagában véve művészi tetté válhat. Hogy e tettet ki hajtja végre inkább, a hajdani közlő vagy a modern felhasználó, esetleg az intervallumot poétikusnak nyilvánító befogadó, vitás. Mindenesetre hasonló megfontolásokkal találkozhatunk a fotóelméleti szakirodalomban is, miszerint az amatőr fényképen vagy nem művészi fotón képződő „patina” (intervallum) a képet megint érdekessé teheti, illetve felélesztheti benne a diegézissel egyidejű, tehát szándékolatlan dokumentum-értéket. A vizuális és verbális művészetek modern fogalmát kardinálisan meghatározó szerzőség-kérdést szintén „vallatófénybe” vonta a fotó megjelenése, épp az esztétikai helyeslésnek és a szakértelemnek a produktum szempontjából olykor inautentikus egyeztetése miatt. A *(nagy spongya)*, *(vizhiány)*, *(rádióleadó állomás)* című versek magánlevél-formája és az ugyanilyen sorozatot alkotó, fotótechnikai leírást tartalmazó művek (pl.: *(barázdák)*, *(feketítés)*, *(a fűrészfogai)*, *(a fekete és a fehér)*, *(por)*, *(retus)*) szintén felvetik a művészi jól-formáltság és intenció összefüggését. Ezt teszik még fiktív, vagyis az anti-művészt csak imitáló beszélők esetében is, hiszen a törekvés elsimítása a megszólalás virtuális idejébe-terébe ekkor is olvasóilag kontrollálhatatlan eredetproblémába torkollik.

Az eredetprobléma ezúttal nem biblikus vagy vallástipológiai érveket konvergáló feldolgozása (ahogyan az a *Mordecháj könyvében* történt) egyébként szintén a fényképezés komplex metaforikájában talál új lehetőséget az önmegjelenítésre. Az első vers mindjárt a fényképész (nagy)apa munkájában, az előhívásban egyként észrevételezi a techné tőkéletes ismeretét és az inkarnációra, létesítésre való aktív képességet és hajlandóságot. Ebben sajátosan egybemosódik a teremtés tényleges lehetősége a

csak vizuálisan észlelhető jel-szerűség felvitelével, tehát a (*retus*) – nem véletlenül – az archaikus fotográfia eljárásait hozza szóba általában, hiszen a testet öltés, érzéki nyomként való bevésődés pregnansabban kötődik a fényképészet múltjához, mint jelenéhez. A tevékenység aktív-kontemplatív dialektikájában kibomlik az apa egyedi, személyes sorsa és mesterségének jól begyakorolt technikai bázisa, mikor a folyamatban elismétli az elvesztett fiú sorseseményeit: előhívás-megjelenés, rövid jelenlét-szemlélődés, eltűnés-emlékké válás, a fotográfia elvesztése. A „punctum”-szerű cím (*a kerítés csíkjai*) azt a momentumot emeli ki, melyben a fénykép által felkínált bizonyosság, az „Ez volt” bizonyossága összetűzésbe kerül a tapasztalat frissen képződő kritikájával, az „Ez vannel”, azaz a fiú tényleges hiányával. Ez itt megakadályozza a képnek, mint a létesemény letéteményesének vagy pars pro toto-ként fogalmazott alakzatának a technikai szintű kiiktatását és átvitelét a létesemény reális terébe (ahogy az pl. a (*napernyős hölgy*) című versnél végbemegy). A (*retus*) ilyenkor is messzemenően a mnemotechnikai tudatosság talaján áll, mert a kívágot-jegyű véletlent használva rámutat arra, hogy az emlékezet automatizálása korántsem a jelentős pillanatokot elraktározó természetes vagy élettanilag indokolt emlékezés elvén lép működésbe, hanem az időnek azt a lineáris – szövegszerűvé nehezen alakítható – jellegét hangsúlyozza, mely a mindent képként felfogni képes, értéksemleges elvonáshoz/diffúzióhoz fűződik, a látvány hol egalizáló, hol legalizáló autonómiájához. Ez a felfogás érdekes viszonyt eredményez a kép-alapú vers és a történelem kettősségében. A hagyaték személyessége nem akadályozza meg rendszerezőjét abban, hogy tágabb, kortörténetileg is hiteles panorámába illessze a mikrokozmoszot azokat az utalásait, melyek az utód számára elsősorban monotonitálásban feltárulkozó múltba sors- vagy korfordító hatállyal szólnak közbe. A kötet sok verse példázza ezt a folyamatot, ahol a múlt érinthetlenségének dogmája az abszolút személyessé váló találkozás pillanatában produktivitásba fordul át, és az intimitás hatókörét kiterjesztve, az írás legalább

retorikusan utalni képes história és „históriák” (értsd: hivatalos, átörökített értékkonstrukciók és azoknak az egyéniben multiplifikálódó sorozata) együtthalakulására. Ehhez azonban a (*retus*) örökös emlékezetvesztéssel vagy -zavarral küzdő hősein, a részleteket felidézni képtelen beszélőjén túl az adatok, múltbeli tények továbbírásának sokkal inkább reprezentatív, semmint reprodukív koncepciója szükséges. Már csak azért sem léphet fel az írás a múlt bemutatásának pontos igényével, mivel a beszélő(k) kompetenciája az emlékezés egy sajátos formáját, a paramnézist részesíti előnyben, melynél az idősíkok szétválasztására való képtelenség vagy azok szakadatlan együttes átélése itt tudatos. művészileg megalapozott pán-temporalitásként jelentkezik. Ilyenkor Schein gyakran arra a „vak térre” vagy „vak mezőre” (mindkettő Barthes kifejezése, i.m. 65.) menesztí hőseit, a fotó láthatatlan folytatásába, ami megtermékenyítetlen / üres időként, a még tudható és a már eltűnt közötti differenciát szerencsés esetben jelenlétként, pozitivitásként képes felmutatni. Ez a differencia főként a gyász munkát, a kataklizmák feldolgozását, mementoállítást, túlélést és az emlékezés idejét jelenti. S így érthetővé válik az is, hogy a kötet legjobb verseiben, a családtörténetbe ágyazott félmúlt krónikája, az anekdotát messze meghaladva, a képzeletbeli ezüstlemezen mint Mnemoszüné tragikus félárnyéka rajzolódhat csak ki.

(2003)

„LÍRA AZ ELZÁRT HEGYEKNEK”
(Marno János: *A fénytervező*)

A megszólítás nehézségeivel minden új kötet megjelenésekor szembesülő és ezáltal többnyire eredeti válaszokra kényszerülő Marno-recepció egyik legeredetibb darabjában Tandori Dezső (*Alaprajzás*, In.: Nappali Ház, 1997/1.) a Marno-vers feladványjellegét rokonítja a francia vers hasonló minőségeivel. A „líra az elzárt hegyeknek” cím idézet René Char-tól, aki ezzel az önreflexív aktussal mintegy rögzíti saját hermetikus nyelvfelfogásának optimális irodalomszociológiai közegét. A mondat II. világháborús előzményeitől elválasztva (In.: *Hypnos jegyzetei* 182. vers, 1943-44), a produktum és az arra irányuló intellektuális akarat viszonyában sokkal inkább az izoláció kommunikációs csapdahelyzetét poétikai erénnyé alakító eljárásnak tűnik. A francia eredeti: ”Lyre pour des monts internes.” szokatlan melléknévi igeneve egyszerre idézi meg az *interne* (’belső’) jelentésű melléknévet, illetve az elzártaságot patológiai és/vagy politikai nézeteiben. A *lyre* és a *mont* kontaminációjában pedig a francia líratörténetben különösen jelentős Parnasszus-képzetek merülnek fel. Elzárt és belső terek, idill és mánia, a költészet színe és fonákja, pillanatnyisága és atavisztikussága: kevés szövegcorpust ismerek, amelyben harmonikusabban illeszkedik mindez, mint éppen Marnoéban. A továbbiakban, a feladvány kivitelezésében Tandori megkülönbözteti a két típust: „Mégis: oly érdesen irritáló, hogy a francia hagyományú vers eloldja, feloldja ezt, magát a kérdést, mint átölelő, de boldogtalanul távoli ív, feloldozza. Akaratlanul, persze. Marnonál sincs érdemi feloldozás.” – jegyzi meg.

A reprezentatív befogadás, azaz a kritika mind Char, mind Marno esetében beismerés és elismerés kettősmodelljében hidalja át az olvasás nehezen leírható eredményeit. Visszatérő toposza a Marno-irodalomnak az értetlenség önkritikus és az érthetlenség

kritikus beismerésének mozzanata, mellyel, úgy tűnik, számolnia kell. Ugyanakkor tovább árnyalja a Char-analógiát az ezzel párhuzamos kanonizálódás, illetve elismerés. A ráismerés pedig egy kétségkívül pontos, ám kevésbé informatív alakzatban ölt testet, melyet akár tekinthetünk az előbb leírt ambivalenciák diagnózisaként: „marno-feeling” (Margócsy István), marnói „görbeszéd” (Tábor Ádám), „Marnoányelv-használat” (Tandori Dezső), „Marno-mondat”, „Marno-olvasás” (Bodor Béla). A tulajdonnév jelzősítésével voltaképpen legalizálja azt a versbeszédet, melyet annak radikálisan egyéni jellege teremt, ugyanakkor megkerüli a róla való beszédet egy retorikus fordulattal. (Erről Menyhért Anna bővebben is beszámolt már a recepció korábbi tapasztalatait összegezve a *Marokkó* kapcsán, mely kötet a *Daidal* szigorú uniformizálása révén *A fénytervező* közvetlenebb előzményeként tartható számon. – Ld.: Alföld, 1998/1.) Mindez sajátosan modern jelenség, hiszen a korábbiakban a normától való eltérés nem feltétlenül vonta maga után a norma felülvizsgálatát. Ezt azért fontos megjegyezni, mert észlelhető, ahogy a modernizmusnak ez az állandósuló önkorrekciója, mely kezdetben anomáliaként jelentkezik, később pedig fokozatosan az esztétikai mozgástér részévé válik, megjelenik *A fénytervező* szövegei mögött. A kritika és tárgya nyelvének ilyen nagyfokú heterogeneitása Char-nál és Marnonál a recepció bizonyos kényszerpályákra állításához vezet: Char esetében a közelmúlt francia líratermésére vonatkozó filozófiai olvasatok eluralkodása teremt újra adekvát formáit: a maxima-jelleget és szentenciózusságot a forma redukciójával kontamináló elképzelésekben és praxisokban. Marnonál a nyelvészeti alapozású, szintaktikai vagy szemantikai szempontú megközelítések a gyakoriak. Az olvasást követő tapasztalat fogalmi rögzíthetetlensége az, melyet *A fénytervező* verseinek többsége is generál. Bár e költészetnek nem ambíciója a kritika analízisének elősegítése, mégis nehéz helyzetbe hozza a magyar líraskritikát terhelő familiáris beszédmódokat, hiszen az új kérdéssírányok szükségszerűen megbontják azok biztonságérzetét.

A Marno-líra költészettörténeti elhelyezése sem megnyugtató, mivel a századeleji esztétamodernségtől a „klasszikus” avantgárdon keresztül a posztmodern fordulathoz kapcsolódó korszak-elképzelések is megjelennek a fogadtatásban. A konkrét leszámazás kérdésében még nagyobb a tanácstalanság, hiszen a XX. század költészeti gyakorlatának majd minden modellértékű vállalkozásától elhatárolják értelmezői (pl.: Földényi F. László: „idilli verdesészaj”, In.: Jelenkor 1999/június). Ehhez járul hozzá, hogy a Marno-kánon szűkössége némileg feszült viszonyban van az e lírát jellemző nyelvfelfogással, mely a nyelv produktivitásának felszínre hozásával/kimutatásával operál. Önként vállalt irodalomtörténeti helyzetének arisztokratikussága és a nyelvjáték értékidegen jelenlétének felismerése jól megfér egymással, eltérően a kortárs irodalom egyéb mintáitól, ahol a nyelvet hasonló módon szerzőtársként kezelő koncepciók a kánon végtelenítését vonják maguk után, mint például Esterházy Péter prózaírásában. Az új kötet hivatkozásai újra nyilvánvalóvá teszik ezt a névsort: Holan, Celan, Proust stb. A Marno-líra a nyelvkritikailag érintett magyar vers hagyományához (Petri György, Tandori Dezső) kapcsol hozzá egy markáns világot úgy, hogy közben igyekszik elkerülni az énelbeszélésnek e poétikákban előregyártott formáit, és sem a szociologikumban, politikumban is megmártóztott Petri-beszélőnek, sem pedig a magánnyelvhez magánmitológiát csatoló Tandorinak nem lesz egyenesági leszámazottja. *A fénytervező* jó példa rá, hogy ez a nyelvkritikai beállítottság hogyan viseli el a nem konzekvensen hozzá kapcsolódó megoldásokat, néhol akár a stilizáció és az archaizmusok jegyeit is. Üdítően hatnak a modernitás emblematikus trópusainak átértékelései a *Triptichon* című versben, ahol a kései Rilke és a kései Kosztolányi képei megalkuvás nélkül, szervesen illeszkednek az életkép konzekvenciáit a mindent felforgató nyelvviségbe transzponáló szöveghez.

Úgy látom, hogy a Kulcsár Szabó Ernő által felvetett probléma, mely a disszemináló nyelvi működés és az integritását mégis megőrző szubjektum viszonyát érinti, *A fénytervezőben* úgy

aktualizálódik, hogy a kötetben óvatosan kiegyenlítődnek a még referenciálisan alátámasztható én-szóródás és az azt sürgető beszédmód kondíciói. Az én-szimbolizáció hagyományos csatornáit: az álom, az emlékezés, a pszichoanalízis sok versben egyszerre jelentkeznek mint a narrációt befolyásoló tényezők és mint konkrét szituációk. A beszélő önértelmező hajlandóságára utal az E/2. személyű, önmegszólító forma gyakori, szinte állandó jelenléte is. A létösszegző verstípus megidézésén, illetve „egy meg nem nevezett partnerrel folytatott szakadozott, ám mégis szintetikus dialóguson” (Margócsy István) túl az önmegszólítás az én szintjén is regisztrált izoláció retorikus következményeként is értékelhető:

„Terhemre vagyok. Ezt
mindjárt az elején, a könnyebbség
kedvéért mondom, untig tudva pedig, hogy meg-
értésre itt nem számíthatsz. Ne legyenek
illúzióid.”

(A kutyának mondom)

„Rémlik,
hogy elemzők szerint a halál bír szóra,
így hát az előjogot is az gyakorolja
megértésedben.”

(Wienerwende')

E líra ideális vagy fiktív olvasójának kettős meghatározottsága is a beszélői és olvasói pozíciók egybeolvadására vagy, más nézőpontból, egymást kirekesztésére utal: nyelvi kompetenciája szerint egyszerre kívánja annak benneállását a nyelvben és diskurzusfüggetlenségét, nyelvi megelőzetlenségét. Az előbbit az állandósult szószerkezetek, frazeológiák, míg az utóbbit a neologizmusok és mondattani szabályszegések sürgetik. Az így magára maradt beszélő azonban nem e pozíció problémátlan megnyilatkozásának tekinti a

szöveget, hanem olyan tanúságnak, mely rögzíti, ahogy újra és újra eljut az integráns én a felbomlás küszöbéhez, de végül mindig csak jelzi az átlépést indukáló formációkat. Az aposztrophé nyíltsága egy olyan önarckép kimunkálásának eszköze, mely a beszélő expanzív karaktereinek befogadásával képes részt venni az énhatárok módosításából adódó poétikai játékban.

A modern kultúra – már említett – mobilis önazonosságát, centrum és periféria ideiglenes viszonyát a személyiség extenzív, a beszélő számára éppen beláthatatlan eseményeinek szövegesítésével teszi közelebbi tapasztalattá:

„Oda hat, ahol nem vagy ura magadnak.
Örömmel fogadod szemed sar-
kában a könnyet, de a kisujjadat ez nem mozdítja
meg;...”

(A fénytervező)

És úgy látszik, hogy a személyiség részeként elgondolt téma éppen attól a premisszától fosztja meg az adott szöveget, mely az érzelmi intenzitással párhuzamos nyelvi attrakciót biztosítja.

meg-
van a hatás, de oda az eredete: tiéd az eredet,
és az életben többé nem hatódsz meg tőle.”

(A kalács béle)

Az alany kívülhelyezésének dokumentumaként olvashatók itt összegyűjtve az *Enigma* tematikus számaiban évek óta publikált Van Gogh-versek, melyek nemcsak az új kötet, de a mindenkori Marno-költészet legjobb pillanataihoz tartoznak. És bár kétséges sikerű vállalkozás a művészeti ágak határainak átlépése festményvers formájában, Marno a Van Gogh-reminiscenciák határozatlanságával mindvégig a versben megjelenő motívumok autonómiáját támogatja, a vizuális élményben való feloldódás kontrollálatlan változatainak ellenében. A Van Gogh-versek

előzményeit éppen a Marno számára érvényes irodalom szolgáltatja: Pilinszky, a '70-es-'80-as évek Tandorija, Celan kapcsolhatók be abba a diskurzusba, mely a figura és művészete körüli interdiszciplináris térben kialakult. A Van Gogh-versnek mindig számolnia kell az ekphraszisz módozatait vizsgáló kérdéseken túl olyan kérdésvonalokkal is, melyek a században az életműre egyidejűleg összpontosultak. A művészettörténeti jelentőség mellett a van gogh-i mű Heidegger révén az autentikus műalkotás allegorikus megjelenítőjeként mutatkozik. *A műalkotás eredetében*, melyhez kapcsolódva fontos művészetelméleti vita bontakozott ki Jacques Derridaig és tovább. A festő levelezésének közzétételével pedig festészetével egyszerre került a pszichopatológiai-analitikus, illetve az experimentális alkotáslélektani irányzatok érdeklődésének homlokterébe, mint tünetegyüttes.

Az Arles-i lány, ez a szöveg- és műfajközöttségével szinte demonstráló s ezáltal olvasói lehetőségeit megsokszorozó hosszúvers rávilágít a szövegek azon tulajdonságára, mely szerint a motívumok szerepe vagy információhiányként, vagy információtöbbletként határozható meg, s csak ritkán szolgálhat azzal a tájékoztatással, mely a továbbhaladáshoz elengedhetetlen. Ez összefügg a Marno-olvasás azon tapasztalatával, hogy mindig abszolút telített nyelvi alakzatoktól várja eredményeit, valószínűleg az érvényes és sokat hivatkozott esszé metatextusként való kezeléséből is adódóan, a homályos verhelyeket a megfelelő, esszébeli információ potenciális helyének tartva fenn. Az olvasásnak ezt a prekonceptiók és teleológiák közti ingadozását regisztrálja Margócsy István is a *Daidal*-ról szólva: „S Marno verseiben mindig ezek a nagyon élesre vett konkrétumok okozzák a problémát: rajzuk ugyanis olyannyira élesre van véve, oly kizárólagos egyediséget és egyedi fontosságot sugallnak, hogy a váratlanul melléjük rajzolt új konkrétumnak idetartozását, kapcsolódását aligha tudjuk felfejteni.” (*A marno-feeling*, Élet és Irodalom, 2001. jún. 8.)

Rögtön a vers elején megjelenik a két hívószó, vagy

tulajdonnév, mely a mű lehetséges világaiba való bevezetesként értékelhető. A verscím a Georges Bizet-zenemű, míg a „Leviathan-beli” randevú Julien Green azonos című regényének kronotoposz rendszerét előlegezi. Az én történeteként elbeszélte találkozás személyessége, mítizált profanítása rendre váltakozik a Van Gogh-hoz köthető esztétikatörténeti esemény, művészetfilozófiai paradigma profanizált mítoszának jelzéseivel. A nő minimális mozdulatainak ritmusára járó vers (ül, ásít, nyújtózkodik, tükörnek támaszkodik: a szakaszolás egységeinek határai) konklúziója a címbeli helységnév, Arles funkcionális felértékelődését hozza, amennyiben az előszövegek századfordulós pszichózisától sem mentes részleteit a végül főszereplőként fellépő város előkészítéseként értelmezzük.

„..., kisvárosi vidék,
borzalmas hely, mondhatni, több mint egy életen át fázik csak benne az ember.”

Arles, mint a modern psziché/pszicózis szülőhelye elsőként Karl Jaspers 1922-es esszéjében jelenik meg, mint az újkori skizofrén kultúra emblémájaként. A korai, pontatlan, számtalanszor megcáfolt diagnózisra (tudniillik mára megingott Van Gogh skizofréniájának századeleji „mítosza”) építő gondolatmenet központi állításai, mint az egzisztencia önmagát tárgyiasságokba szublimáló működése, a személyestől a kozmogónia felé törekvő lendület vagy a destruktív optika és a téma keresetlensége közötti ellentét azonban releváns kérdésekként hatnak a szakirodalomban és a szakirodalmat láthatóan olvasó Marno-lírában. Az Arles-i lány pedig mindeközben attribútumainak osztottságával állandóan veszélyezteti a valós figura kialakulásának esélyeit, illetve előrevetíti a grammatikai személlyé válást, mint a szöveg számára járható utat, mely az énelbeszélés referenciális várakozásaival szemben a personát a mindenkori diegézis elszenvedőjévé és előidézőjévé teszi.

Vagy nézzük meg például a *Van Gogh-mások* első

darabját, mely olyan kompakt kisformát eredményez, amely kiterjedt vonatkozásaival ellentmond a terjedelemhez köthető alkalmiságnak:

„Koponyám szalmakalappal –
majd megfesti tán a természet;
de magányom épen marad,
épp, mint a természetfeletti.”

A felütés határozott képében Meyer Schapiro Heideggerhez címzett ellentéziseinek, *A csendélet, mint személyes tárgy*nak ad absurdum vitele történik, egészen a csendélet, mint személy koncepciójáig. Önarckép és csendélet ilyen ritka szerencsés egyesítésének lehetőségével Marno már a *(Your) Self-portrait* című kispórában (In.: Nappali Ház, 1997/1.) számol: „...Van Gogh, eltérően a másokról festett konszolidáltabb portréitól, ugyanoly ecsetvonaglásokkal jelenítette meg önmagát mint külső, illetve belső csendéleteit.” A négy soros jelentéstani teherbírása bámulatos: a szalmakalapos önarckép amortizálódásának eredménye egyszerre mint ikonográfiai és mint személyes momentum jelenik meg, ahogyan Jan Białostocki is kitér a Van Gogh-motívumok kettős identitására, az allegorikus és intim kódokhoz fűződő tárgyválasztásra. A koponya, mint a csendélet hagyományos „mors” vagy „brevitas” szimbóluma és mint olyan önarckép, amely felett, úgy mond, „eljárt az idő”, a későbbiekben a természet munkájához kötődik. A műfaj francia terminusa, a „nature morte” egyrészt organikusan a szóanyagból következően mint előkép, másrészt mint elvárás felállítja a szöveget szervező analógiapárokat: önarckép – természet, magány – természetfeletti. A természetfeletti mára elhomályosult jelentésű összetétele újra motivált lesz, és ezzel az eddig temporálisan kiterjesztett kép térszerű elemeit is akceptálja.

A szóalak és az etimológia jelentősége a Marno-versekben - főképp az említettekhez hasonló szigorúbb kompozíciókban - megnő, hiszen átvállalja a katalizátorszerepet a közlés

ideológiamentességéből származó mindenféle előzetességstruktúrát elutasító szövegben. Kukorelly Endre ezekben a kevésbé transzparens, de pótolhatatlan kifejezésekben látja e poétika megkülönböztető jegyét: „Marno verseinek lényege a fölcserélhetetlen nyelvi elemre való rátalálás.” (Ld.: *Pénz és életet*, In.: Uő: Kedvenxc, Jelenkor, 1996) A nyelv néhol önmagát felszolgáló, néhol az egyéni szóalakítás eredményeképp létrejövő elemei a nyelvjáték (vagy a Celan-fordító Marnonál a celani Atemwende) atipikus gesztusaival úgy izolálják magukat a befogadótól, ahogyan a képi jelenség, a képi tény állít, minden kérdést megelőzően, mert a megnyilatkozást kiváltó kognitív működés előtt és után ott áll nem kérdésként, és nem válaszként, hanem elszigetelten létezőként a maga szélsőségesen érzéki formájában. A Marno-képek szövegszerűségükben is sokat megőriznek a kép efféle archaikus ismeretéből, s így képesek újra és újra megszólaltatni az eredet dilemmáját. Amikor pedig a metonimiákban megjelenő téma primér módon a képhez kapcsolódik, akkor már-már azt a Dantonál bizonyító erejű megállapítást negálja, mely szerint a tárgyról való beszéd és a műtárgyról való beszéd különbsége a materiálison túl megnevezhetően exponálódik. (Pl.: „izzik a szénkutya pofája”, „csónak a grafitos vízen”, „olaj a napraforgókra” stb.) A gesztus Danto munkájában (In.: A közhely színeváltozása) a ready-made státuszának tisztázásában érdekelt, Marnonál pedig a reakciós/retrográd program produkcióba fordulását idézi elő a nyelvben: amit elvesz a műtárgytól anyagi összetevőjére csupaszítva, azt visszaadja neki az interpretáció tudatos, differenciált formáiban.

A Miért ír Ön? nevezetes *Nappali Ház*-beli körkérdésére válaszoló Marno a kép-szöveg dichotómiát eleveníti fel: „Miért írok? Talán azért is, mert rajzolni elfelejtettem.” (Ld.: Miért írok?, In.: Uő.: Az anarchia szörendje, Palatinus, 1997) Valóban, versei - még a kritika által epikusként emlegetettek is -, Lessing *Laokoón*-beli tipologizációjának értelmében kevésbé az írás időbeliséget prezentáló tapasztalatában, sokkal inkább az inkarnáció képszerű

tapasztalatában mutatkoznak meg, inkább az ábrázolás részletező erejében, mint a megnevezés szolgáltatja konkrét bizonyosságban. Nem oldódnak fel a vers nevű folyamat performativitásában, hanem a különállás nehézségeit vállalják magukra. Nem annyira konstruktívak, mint amennyire dezertőrök. Az egyformán jelentős nyelvi elemekre osztott, tablószerű szöveg olvasása a nézés intenzitását közelíti az újraolvasások ismétlődő sorában, melyekben az összerendezés logikája a vizualitás szimultaneitás-igényére ismerhet, ha az alakzatokat hajlandó az idő hagyományos, lineáris tapasztalatán túl a kapcsolatok újfajta, mindig ideiglenes rendszerében elhelyezni. Ugyanígy van ez *A fénytervező* verseivel is, melyek megmutatkoznak, elzárkóznak és meggyőződéssé teszik a kezdettől meglévő gyanút, hogy itt valaki mégiscsak nagyon jól rajzol.

(2002)

„HÁT ÁDIÓ ARANYKOR”
(Kovács András Ferenc: *Aranyos vitézi órák*
Versek: 1998 – 2001)

Még a folyóiratokban verseit olvasóknak is szolgálhat némi meglepetéssel Kovács András Ferenc új kötete, mert e versek egymás mellé sorolva láthatóvá és egyértelművé tesznek olyan tendenciákat is, melyek az egyes műveket kevésbé határozzák meg, ám a könyv szövegeinek többségét képesek bekapcsolni egy átfogó és összehangolt líraelképzelésbe. A kontextus gondos kidolgozása tehát szinte minden esetben információtöbblettel látja el a műveket, így segítve elő bizonyos (eddig láthatatlan vagy kevésbé látható) alakzatok megfelelő érvényesülését.

Két ilyen kérdésben fogalmazható meg az *Aranyos vitézi órák* sajátossága. Megítélésem szerint mindkettő kapcsolatban van a Kovács András Ferenc-recepció bizonyos állításaival és ennek a költészetnek a saját poétikai mozgásterét állandóan tudatosító eljárásaival. Elsőként: a Goya-életmű illusztrációszerű alkalmazása, mely e kulturálisan telített költészetbe kódolt olvasói szereplehetőségek bővítéseként is értelmezhető. A sorozatok (*Caprichos*, *Desastres*, *Disparates*) egyes darabjainak applikálása korántsem véletlenszerű az adott oldalon, sokkal inkább az európai festészet nagy témáit és kapcsolt ikonográfiájukat radikálisan megújító irónikus-groteszk attitűd átörökítése zajlik. Valóban érdekes, ahogyan a vizuális analógiák felfrissítik ezt a „verset verssel” modusában fogant, a szövegahagyomány felülírásába rögzült beszédmódot. Ekkor jogosan vetődhet fel, hogy a képszöveg összefüggések kérdésében az idődimenzió milyen struktúrákban gondolható el, ugyanis nem lényegtelen, hogy a Goya-művek valóban előzetesen szervezték a szövegek narratív sémáit, vagy pedig véletlenszerű, motivikus találkozások mentén alakult ki a könyv album jellege. (Kibédi Varga Áron

rendszerében mindezt a másodlagos tárgyi szintű viszonyok halmazába sorolja, Ld.: Kép Fenomén Valóság, Kijárat, Bp., 1997. 302.) Másodjára: talán ugyanez az irónikus megközelítés magyarázza a kötetcímben is megjelenő „arany” szintagma szemantikai-formai potenciáljainak az asszociatív kimerítés felé törekvő felidézését is. A motívum változatai mindenekelőtt az irodalmi mű időbeliségének problémájához fűződnek. Az „arany” szó alulstilizáló jelentésváltozatai hivatottak reprezentálni a hagyomány jelenkoriségének borgesi elképzelését, melyet a kötet eleji *Palimpszesztus és palinódia* című kisesszé vagy versmagyarázat terjeszt elő és legitimál. Az invokáció funkcióját is betöltő Babits *Mihályhoz* címzett vers minimális eltérésekkel másolja le Babits *Arany Jánoshoz* írott korai szonettjét. Az autoritás ilyen irónikus megkérdőjelezése (hiszen Babits versét „visszacímzi” Babitsnak) több szempontból érintkezik a fentebbi megállapításokkal: egyrészt itt jelentéssé válik a szerzői név (Arany János) transzformációja, mert a vezetéknevet alkotó főnévi/melléknévi alapszó mobilitását a tradíció mobilitásával hozza összefüggésbe. Másrészt a lírai én azon modern formációit utasítja el, melyek az énelbeszélő szubjektív-humán horizontjainak megjelenítésében érdekeltek, s helyette egy markánsan jelzett szakmai-költői szubjektum jelenléte szervezi a versbeszédet. Ugyancsak rámutat a vers arra, hogy ez a poétika miképpen áldozza fel a személyiség nyelvi önépítésének koncepcióját a stiláris eredetiségesszmény látványos lefokozásával. A hagyományos alanyi költészet az álneves- vagy szereplíra körébe szorul vissza (Ld.: a Lázary René Sándor-, Jack Cole-, Caius Licinius Calvus- vagy legújabban a Csakcsöndzöng Cáng-ráng-gjacó-oeuvre). A saját néven megjelenő versek azonban a nyelvi megelőzöttség felmutatásával tüntetnek, olvasójukat így a „gyanus befogadás” fenntartásában erősítik meg a tradícióval folytatott dialógus teljes feltérképezésének lehetetlenségét sugallva. Az intertextuális elemekkel telített versekben az elbeszélő helyzete gyakran bizonytalan, labilis, hiszen az éncentrumú elbeszélés a választott előszövegek kiegyenlítésében érdekelt. Az így létrejövő

hang feloldódik a reflexióban, s maga inkább egy mozaiktudatú, végtelenen textuális, az értelmezés összerendező tevékenységének kiszolgáltatott persona. A referenciális olvasat ilyen erőteljes elhárításának a következménye, hogy e poétikán belül bármely, a recepció által sürgetett irányváltás értelmezhetetlen, hiszen a verset nyelvi műalkotásként felfogó, a megszólalás diszkurzivitásának felfüggeszthetetlenségét kizárólag nyelvi szubjektumokban megvalósító líra elmozdulása újabb, implikált szereplehetőségek felé való nyitásként lenne értékelhető.

A kötetkompozíció egyik központi darabja, a *Don Francisco Madridban* című, három szonettből álló együttes további példákkal szolgálhat a Kovács András Ferenc-líra eddig említett jellemzőire. A szöveg által hordozott információk, kulturális összefüggések úgy befolyásolják a versek „gyanús befogadását”, hogy az egyetlen konstans-kizárólagos olvasatban képtelen nyugvópontonra jutni. A kései Góngora-költészet, illetve Goya munkássága egyszerre válnak lehetséges előképekké, s így az értelmezések kronológiai-poétikai egyenetlensége egy állandóan ingadozó létmódú, önmagát csak szövegszerű jelzésekben prezentáló elbeszélőt valószínűsít. A főcím és az alcímek viszonyában rejlő potenciális többértelműség pedig tartósan mozgásban tartja a szonettek elköteleződő értelemkonstrukcióit. A *Don Francisco Madridban*, mint főcím, tartalmazhatja a kötetben többször figurává tett szerzői nevet (pl.: *Az überallesbadeni sertésvész, Csakcsöndzöng Cángóráng-gjacó félszáz dalai*), és ilyenformán a *Messzebb... Messzebb... Babitsparafrázisával* rokon vállalkozásként (mint „utazási vers”) tűnik elénk. Így a *Disparates*, illetve a *La Quinta del Sordo* a szemlélődő szerző Bildgedicht-jeként konkrétan kijelöli a szöveg által nyelvileg reprezentált vizuális valóságdarabot. Ennélfogva a versek olvasójának a toposzok eredetét az adott képzőművészeti tárgy ikonográfiájában kell feltalálni. Az első vers, a *Nuevas Soledades* címével azonban a Góngora-költészet felelevenítésére utal, mikor a kötet bevett módszerének a mintájára (pl.: *Késey Ady. Fragmentum, Kavafisz ismeretlen verseiből*) a

szövegüniverzum ismeretlen, de létező darabjának közreadójaként (egy Góngora- szonett variánsként) ugyancsak redukálja a szerzői megnyilatkozás személyességét. A spanyol nyelvű megnevezés jól modellezi az ilyen típusú szövegműködést, hiszen az eredeti jelölőben koncentrálódó multifunkcionalitást (Ld.: 1. Góngora-mű; 2. Hagyományos spanyol szövegforma; 3. „Új magányosságok”) már az egyik alapvető interpretációs aktus, a fordítás is megbontja. A „Hányódom itt, én, Francisco de Goya” sor pedig a versteret kitágítja a klasszikus szerepvers biográfiai értelmezésének irányába is.

A mű kapcsán azonban a Goya-festészetnek olyan mély ismeretéről és megértéséről kell szólnunk, mely a képi motívumok allegorikus kiterjesztésével válaszol a kötetet végigkísérő „aranykor” problematikájára. Az első szonett a *Fekete festmények* talán leghíresebb, legtöbbet értelmezett darabjának, a *Saturnusnak* (GW 1624) a metaforikáját kölcsönzi, mikor a temporalitás természetéről szól:

*„Időnk fukarlik: fattyait zabálja...
Saturnus-rágta percek, gyurmalények
Serénylenek: bélsárba fült a lényeg.”*

Az evés-rágás-emésztés folyamat mintájára elképzelt működést az Idő és Saturnus azonosítása garantálja, mely alátámasztható releváns mitológiakritikai és ikonológiai megfelelésekkel is (pl.: Földényi F. László: A lélek szakadéka – Jelenkor, 1993, 48., 51., 82.). A táplálkozás-hasonlat megszövegezésében Kovács András Ferenc él azzal a költészetére jellemző eljárással, mely a különböző hagyományszegmentumok összevonását úgy végzi el, hogy az szubjektíve észlelt történeti-kulturális folyamatok transzparenssé tételeként érthető. A jelen esetben az általa már másutt idézett Góngora-sorok (Ld.: Góngora: *Az élet csalárd rövidségéről*) bekapcsolódhatnak pretextusként az allegória kiépítésébe. A „Hányódom itt, én, Francisco de Goya” állítmánya pedig jelentésmegosztással jelezheti a „bója-lét” minőségét, de

kiteljesítheti az étkezés-allegóriát az öklendezés mozzanatával, a *Saturnus*-receptió egyik viszatérő kérdésével. A *Saturnus*-tematika komplexitása megengedi, hogy innen értelmezzük a kötet erőteljes időszembesítő jellegét, mely szövegenként megújuló probléma. Egyrészt *Saturnus*hoz, mint aranykor-szimbólumhoz tartozik az aranykor-képzetek dekonstruálásának programja. Másrészt a „Hetvenhét éve, vagy csak negyven éve” sorban a karneváli idő (szaturnália), és az azt követő időszak oppozíciójába sűriti alapvetően dualista időszemléletének sarkpontjait (húsvét - farsang; öregkor - fiatalság; jelen – „Arany század” stb.).

A második szonett, a *Disparates* című, a kettősrendszerek közti határpozíciót rögzíti, melyet az egyházi év nagynarratívájához kapcsolódva a húshagyókedd tematizálásában végez el:

*„Hess, húshagyó test – elhamvadt a farsang!
Rongy maskaráknak nincsen mégse pardon,
Ha háрпиás gőg tébolyog, ha szörnyek*

*Csontkürtje zörget, s hördülő a fals hang!
Fehér maszkák hevernek Léthe-parton.
Kesernyés szájuk ős vigyorba görnyed.”*

A szonett a „balgaság” felemlítésén túl eltávolodik az 1819-23 között keletkezett grafikai sorozat leírásától, és nyit a Goya-életmű tágabb régiói felé (pl.: Húshagyókedd, GW 970). A *Disparates*-szel párhuzamosan készülő *Fekete festmények* (Goya ekkor valóban 77 éves) eredeti helyszínét, a Süket házát emeli címébe a harmadik szonett. A *Bildgedicht*-jelleg fenntartását támasztja alá a nyelv vizuális reprezentációt célzó, erősen leíró jellegű használata, ám az attribútumok szórványos előfordulása nem összegződik egyetlen konkrét jelületben, hanem jelzéseit a „gyanús befogadás” több irányba kötheti le megint csak (pl.: A San Isidro napi zarándoklat, GW 1626; Boszorkányszombat, GW 1623). „Az ének árnyék” Calderónt idéző konklúziója az ünnep fogalomkörébe von poétikai következtetéseket is (Vö.: *Fársángtól búcsúvétel*), melyek

a szignifikánsan költő-figuraként megjelenített én tekintetében a szövegek önreflexív értelmezését sürgetik.

Az én identitásának ilyen hangsúlyos kijelölése vezethet oda, hogy ez a költészet nem tudja vagy nem akarja figyelmen kívül hagyni megszólalásának műfaji-textuális emlékezetét, előzetességstruktúráit, és ezáltal ritka pontossággal jelöli ki a befogadás első lépéseit. Az *Embléma ennen magáról* című vers például értelmezőjét a manierizmus-recepció belátásaival szembeállítja, mikor idézetek, autentikus rimbokrok, illetve motívumok, szerkezeti kérdések a mintakészletként alkalmazott történeti poétikának való megfelelés és az attól való eltérés dialektikájában válnak jelentéshordozóvá.

A kötetben végigvonuló aranykor-képzetek lebontását árnyalhatják azok a koncepciók, melyek az ahistorikus manierizmus mellett érvelnek (Ld.: K.A.F.: Csipkéből tekert gúzs – Mentor Kiadó, 2000, 127.). A manierizmus mint antiklasszicista alternatíva vagy mint válságkorszakok jelzője jelentkezik ezekben az elméletekben. Ezzel összefüggésben tanulságos, hogy a Kovács András Ferenc-líra saját szereplehetőségeit rendkívül gyakran keresi a magyar alteritás manierista hagyományában. Egy flexibilis manierizmus elképzelés látens jelenléte képes feloldani e poétika posztmodernitásának és értéktelített hagyományfelfogásának ambivalenciáját, mely e kötetben rendre az időszembesítés értékszembesítő párhuzamaival egészül ki. A múlt szövegeinek nem csupán bizonyos formai-alaki elemeivel létesít kapcsolatot, hanem azokat ideológiai-eszmei komplexitásukban tárgyalja. A dialógus általában a kérdésként felfogott hagyomány és a válaszként tételeződő szöveg között alakul ki (Ld.: *Messzebb... Messzebb...*, *A lóvátett válaszol*, *Nem lesz elég*, „*Ember és polgár leszek...*”, *Ezredévi ódák* stb.), eltérően a kérdező utókor elképzelésétől. A konkrét előszövegek strukturális felidézése letisztult-klasszikus retorikai helyzeteket hív létre (melyek megjelenése sokszor a címben is megtalálható: *Invocatio ennen magához*, *Dicsőítő hálaének Médiából*, *Palatinusi gúnydal*), és általában mellőzi a modernista esztétika sponaneitást

/ szituációhiányt vállaló vershelyzeteit, és ezáltal élőnyelvhez közelítő változatait.

Ennek a feszültségekkel terhes intertextualitásnak jelképei is lehetnek az „arany” szó költői átértékelésének módozatai. Két eltérő szövegben (*Óarany óda*, *Aranyos vitézi órák*) is a cím által előrejelzett jelentéshorizontok ironikus átíratát nyújtja. Ezúttal a jelölők minimális alaki transzformációja valósul meg, hiszen a kettős szófajúság kiaknázásával mindkétszer jelentéstani szinten visz véghez bizonyos átrendeződést (*Óarany óda* – „Ó, arany, csurdé Danaéra csurgó...”, *Aranyos vitézi órák* – „Lopott arany zsebórárt”). A Berzsenyi-imitációként induló *Óarany óda* végig fenntartja a szapphói strófa formai konzekvenciáit, ám a mitológiai-művelődéstörténeti példatár helyébe idővel a nyelvjáték versszervező jelenlétét állítja. A bravúrt azonban itt és a kötet további verseiben is az jelenti, hogy ez a merőben szigorú, analitikus poétika dinamikusan szervezi újra az ezredforduló lehetséges költői világgépeit, és képes tartósan kiegyenlíteni a konfrontálódó tradíciók elemeit. Mindeközben pedig – a hagyománytörténésnek nemcsak deskriptív rögzítőjeként, hanem valódi résztvevőjeként – színvonalas művekben létrehozta a jövő hagyományának jelenkori zálogait.

(2002)

A FIÚ HÁZA

**(Térey János: *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig,*
válogatott versek: 1988-2001)**

Amennyiben elfogadjuk a kötetszerkesztő-válogató Térey János ajánlatát, és a kötetet nem gyűjteményként, hanem egy folyamat rajzaként szemléljük, s befogadásunkat is hajlandóak vagyunk ezen linearitás-elvéhez igazítani, úgy hamar láthatóvá válik előttünk, hogy e költészet - akárcsak a címbeli *Sonja* -, különös, hosszú utat tett meg. A címben megbúvó narratív potenciál (út vagy séta, mint az életút áttételes hordozója) korántsem önkényes-átrendező mozdulattal alakítja az eddigi életművet nagyszerűvé vagy kvázi-történetté, inkább kiemeli vagy megvilágítja e versvilág immanens képességét, ha akarjuk, kivételes tudatosságát, mely a kezdetektől, azaz az 1991-es első kötettől tetten érhető. A processzus-szerűség, mely természetesen kapcsolódik minden költői fejlődéstörténetet reprezentáló gyűjteményhez, esetünkben kiegészül e líra primér tulajdonságával, mely a megelőző stádiumai feletti aktív bírálat és továbblépés organikus modelljébe való rendeződést jelenti. A könyv ezáltal egy olyan komplementer olvasási stratégiát kínál fel, mely ugyan nem érvényteleníti a korábbi munkák olykor radikálisan átalakított eredeti kontextusát, ám egyúttal megszerkeszt egy, a későbbiekben visszavonhatatlannak tetsző, erős (szerzői) olvasatot. A legváltozatosabb szerkesztési elvek (pl.: elhagyás, áthelyezés, javítás, összevonás stb.) segítségével kialakított struktúra, mint történet, egyediségében eltér minden más, lehetséges történettől (azaz interpretációs kísérlettől), s megformálja azt a versbeli nyelv életét a periodikusság logikája alól kivonó, univerzális personát, aki különbözik a versek által sorra újrabeszélt, tipizálható lírai alanytól.

A kötet talán legjelentősebb újítása az első, ciklussá szervezett egység (*Kétmalom utca 17.*) szerepeltetése. A tematikus

válogatás a kezdet mechanikus értelmezése helyett az eredet gazdagon illusztrált-sokértelmű koncepcióját mutatja fel. A konkrét kronológia vagy az élettörténet szerepét szimbolikusan felváltja a kezdet (arche) topografikusan elgondolt ideája. A Debrecen-blokk a kötetek benne újrendeződő darabjaiban találja meg azt az emblémát, mely egyrészt alkalmas arra, hogy a heterogén, a nyelvhasználat eltérő fázisait rögzítő szövegek mixtúráján keresztül korai ellenpontként súlyozza vagy árnyalja a könyvben való előrehaladás értékközvetítő funkcióinak az eluralkodását vagy erudícióként való bemutatását (az új verseket tartalmazó, utolsó rész címe: *Platina*), másrészt bejelentsen pár, a továbbiakban állandósuló, akár attribútumszerűen meghatározó információs halmazt. Így már ekkor jelzi szereptudat és térélmény olyan összetartozását, melynek termékeny feszültsége majd ott munkál a versek többségének világkonstrukcióiban (látványos előretörése a *Térey* címhez köthető). A két elem egymást feltételező volta, a beszédhelyzet alkalmóságának a megszólalás teréhez igazított alakja a diegézis szintjén észlelhetetlenül van jelen, s olyan szövegformákat eredményez, melyekben a szerep tüntető mobilitása és a tér fékező fegyelve vagy diktátumszerű helyzetkijelölése válik konfliktusforrássá. Ebből bontakozik ki a tékozló fiú profanizált bibliai példázatához köthető önazonosság, mely tartósan jellemzi a Térey-vers viszonyrendszerét, és ahol a megtagadott-elutasított fenomének karakterizálásaként tekinthető a városnév vagy a konkretizált hely megjelenése. Valójában a kulturális metafora nem áll össze egyetlen allegorikusan olvasható, kompakt háttéranyaggá, hanem az énelbeszélés intim-egyénytett impulzusaival kiegészülve csak jelzi egy alternatív előszöveggel való folyamatos összevetés lehetőségét. A versek beszélőjének önmeghatározási kísérletei, melyek mindegyre valamilyen ambivalens identitás körül csúcsosodnak ki, biztosítják azt a dinamikát, mely a tematika esetleges tautologikusságát ismétlésmentes változatokká alakíthatja. Az érzékletes prozopopeiák tehát egyfelől a passzivitást sugárzó, méltatlan s így elhagyásra ítélt színhelyhez szólnak, másfelől létrehozzák azt a

retorikus alaphelyzetet, a szembesítés figurációit, melyben a fiúként tételeződő autoriális hang a számára csoportként jelentkező másik felé fordulhat. A hosszan fenntartott dialogikus pozíció a korai versek nyelvének instrumentalitásához vezetett, mely a szövegtől elszakadó közlés gyakran egyenesen megszólító formát követelő, személyköziségének-beszédszerű dikciójának következménye. Az eszközjellegű és stilisztikailag figyelemreméltó nyelvhasználat *A valóságos Varsó* lapjain referencializálódik a későbbiekben, s mintegy igazolásképp, a nyelv kiépíti és létrehozza a maga anakronisztikus, benyomásalapú, dekoratív használatának elfogadható bázisát, megint egy város enigmatikus függelékeként. Az ottani fiktív beszélők s a voltaképpen velük azonosítható, főbb tulajdonságaikban változatlan későbbi megszólalók is fenntartják igényüket a szöveg feletti személyes felügyeletre, vagyis a közlések eképp nem kiszolgáltatott elemei is a beszédpartner alakjának végtelenített részletezéseként válnak számunkra olvashatóvá. Ez korántsem a Térey-költészet monoton anyaghasználatára vagy repetitív szubjektumpozícióira utal, azonban fel kell figyelniünk egy, az életművön átívelő s szignifikánsan jelentkező beszédhelyzetnek az eltérő szituációkra alakalmazott, újra és újra aktualizált permanenciájára.

A szerepként való feloldás nehézségei a szerepverset jellemző zárt struktúrák feltűnő hiányából adódnak, s még ahol meg is jelennek a műfajt jellemző konvenciók (pl. álnév), ott is leépíti a körvonalazódó mikro-corpust a környező művekkel fenntartott, metonimikus érintkezésen alapuló kapcsolat. Éppen ezért a fiú, mint végső stratégia, egy újfajta, ismeretlen lírai személyesség és perszifikáció momentuma mutatkozik, meglehetősen távolságot tartva a modern magyar költészet minden, ilyen szempontból modellértékű vállalkozásától, melyekkel pedig, nagy erényeként, e líra rendre kommunikálni képes. Egy origo vagy világos leszármazás nélküli "új szubjektivitás" jegyében mindegyre a szerep nélküli szerepvers paradox definícióját igazolja. A kötetkezdő *Nagypénteki beszéd*, mely valójában az

újraelolvasás posztulátumaként tekinthető, képletes dichotómiában problematizálja a versbeli személyek hierarchikusságának és az ars poeticának ezen összefüggéseit: “Saját árnyékom ugrom át. Hogyha egyesülnék / Az árnyéktalanokkal, sosemvolt egyszerűség / Szabályait tanulva: sakkozniék egyedül, / Minden kötél szakadtán, ha társam nem kerül.” A nagypénteki liturgia analógiáját kölcsönző önreflexív sorok megelőlegezik a szövegbeli alak-variánsnak, a fiúnak a legkülönbözőbb jövőbeli permutációit: a familiáris epizódokat, a város egyszülöttje típusúakat vagy az evangéliumi jóhír elhozójának Téreynél a kimondás olykor legátus-szerű akcióiba transzponált szerepfelfogását. “Kilencszázhetven őszén / napja a Szent Kereszt / fölmagasztalásának: / a Fiú napja lesz.” - hangzik el például a bejelentés a *Harminchat éves asszony* című versben. A situációt alapító kódok elkülönítése, izolálása azonban a tétek teljes visszavételével lenne egyenlő, ezért a személyes megnyilatkozásokat argumentáló teológiai elemek, a konzekvensen vonatkoztatások és mellérendelések mentén kiépülő nyelvezet példáulként olyan alakzatok, melyek a beszélő és az általa beszélt nyelv státusza számára a kinyilatkoztatás erejű eredeti érvényességét szavatolják: “meghallgatásért folyamodik a kitagadott. / Visszatérhet, ha van benne annyi szusz, / hogy feje tetejére állítsa a hierarchiát. / Kerekedjen a ház fölé, / vizüket változtassa borrá, / akkor beteljesíti az elvárásukat / és hátországa nő a semmiből. / Ha talajt érez a lába alatt, / megpróbálhat járni rajta.” (*Szétszórás után*)

A retrospektív önértelmezés szempontjából másik sarkalatos pontot a *Földvári elégiának* az ismert Szabó Lőrinc-i hely agnosztikus bölcseletét a visszatekintés textusára vetítése jelentheti. A *földvári mólón* neutrális konklúziója – mely a szemléletet egy ahistorikus, az idődimenziót értékmentes szinkronitásban megragadó perspektívában rögzíti - érdekesen színezi a Térey-vers elégikus, időszembesítő hangját. A parafrázis a tárgyiasságok részleges azonosságában és ironikus lefokozásában (tó helyett mocsár, halak helyett halászcserda,

“halvész nádi búze”) valósul meg és válhat a lírai én önismeretének ugyancsak a temporalitás logikáját megkerülő alapformájává: “Ha kamaszmasom telepszik elem / -Fülkagylóján áttűz a lámpafény-, / Megsülök régi szempár tűzkörébe / kerülve, sehol jobb-magam fölénye.”

A múltak összegyűjtése, lehetőleg teljes feltérképezése fokozatosan vált a költői program részévé, idővel domináns szólomává. A közelebbi és távolabbi személyes múlt kiegészülve a kollektív emlékezet vagy amnézia tartalmas felidézésével láttatni engedi azt az igyekezetet, mely céljának elérését az archiválás ilyen, művészi igényű megvalósításától reméli. A *Tulajdonosi szemléletben* már következetes imperatívusként megfogalmazott szándék a semleges élettörténetet jelentéssel telített sorseseménnyé alakító elbeszélő megszületésével esik egybe, amihez logikusan csatlakozik a szerepépítés szempontjából egy másik fontos mozzanat, a felelősség felbukkanása is. Ebben a fiú (avagy: tulajdonos), a személyes-magánérdekű archívum őrzője, az esetleges eltékozlás ellenében az újraértékelés, átrendezés segítségével jelentőssé növeli a néha valóban minimális narratív-biográfiai múlt-szegmentumokat. Az eseményeket kiváltó s a nyelvi közegbe visszakapcsolt véletlen felszámolása a stilisztikai megragadás heurisztikus gesztusaiban játszódik le: a Térey-vers erős konstrukciója és retorikai tudatossága még ott is a kauzalitás és a rend szubverzív érvényesülését sejteti, ahol mindez ellentmond az elsődleges szemantikai értelem sugallt ideologikumának.

A teljes archívum képzete a személyes és attól különböző, de azzal szükségszerűen érintkező történeti memória fennmaradására számít, s egyben bármilyen regresszió vagy szelektív aktus kiiktatására. A mnemotechnika ezen problémáját Freud híressé vált hasonlatában a városok életével vetette egybe, ám nála a hiánytalan psziché megfelelője a csak imagináriusan hiánytalan város lehetett, mivel “ugyanaz a tér nem viselhet el kétféle kitéltést” (S. Freud: Rossz közérzet a kultúrában, Kossuth

Könyvkiadó, 1992, 13.), s így a város változó arcához mindig csak egyetlen időkiterjedés utalható. Az európai gondolkodás az építészet toposzát valamiféle kezdetként, magában a nyelvi megjelenésben testet öltő alapként, azaz az önazonosság biztosítékaként szemléli, amely ezért folytonos reflexióra készíti a nyelvben születő – ott kifejtett igazságkritériumok összes formáját. Minden bizonnyal erre hivatkozik Freud Róma-anekdotájában, de ez magyarázhatja a Térey-versvilág egyedülálló architektonikusságát is. [Egy alig reflektált munkában már történt kísérlet a hely textualizálásának és a kánon invenciózus felülbírálatának kultúraelméleti alapozottságú egymásraolvasására is. (Ld.: György Péter: *Promesse du bonheur...*, in: *Uő: Memex*, Magvető Kiadó, 73-78.) Igaz, a markáns különvéleményt jelző (s az ottani megfigyelés gerincét alkotó), előzetesként vagy appendixként köteteken át feltüntetett szövegek feltűnő elhagyása e könyvből megint új helyzetet teremt az önkanonizáció klasszicizáló gesztusának és egy nyelvpolitikai szempontból kevésbé expanzív, valójában a megelőző, látványos eredményeket ignoráló műfogalomnak az összefüggésében.] A városok, romvárosok poézise, miután apológiaszerűen érinti az extrém tematikát (pl.: *Túlutazni Varsót, Cserbenhagyás-gyakorlat* stb.), a nyelvi térben való tartózkodás finomabb arányait is elrendezi. A nyelvnek ezt a lappangó aktivitását messzemenően kihasználja e líra, mikor a topográfia, mint a verset többszörösen meghatározó kötöttség kerül a szöveg-, ciklus- vagy kötetszervező centrumba, akceptálva a gondolatkör periférikusabb, ám általa motivikusan felvállalható részeit is. A Freud által felállított parallelitás, majd megteremtett distancia objektum és szubjektum működésformája között, Téreynél láthatóan átvált a kettős megfelelés allegorikus szerveződésű paradigmájába.

A városfejlődés és –történet dinamikája természetesen kapcsolódik a megőrzés szellemében fogant életút-analizisekhez, hiszen a városépítészetben, ahol az eltűnés az új megjelenésével együtt képzelhető csupán el, a Térey-versek tanúsága szerint létrejön az a konzisztencia, mely a romlástól elvitatja a

destruktivitás szimpla vádját, ám az építéstől is az innováció naív, humanista bizalmát. Ami Freudnál még az ellenpélda szerepét volt hivatott betölteni, az e kötet verseiben visszavonhatatlan autenticitással igazolja a saját és idegen múlt rekonstruálhatóságának modernitásban megfogalmazódó ábrándját. Az archiválás hagyományos modelljei ellenében, melyek a forma konzerválásával megsemmisítik az eszme, hordozója és az idő közötti érzékeny összhangot, e költészet egy látszólag an-archikus perspektívába helyezi saját kérdését. Az emlékezet s a ráépülő szövegtest épsége egy sajátos romértékben fuzionál, ami belátja és beláttatja, hogy “a valóban örökéletű épületek valószínűleg azok, amelyek elpusztultak.” (Friedrich Achleitner, In.: Hely és jelentés, Terc Kiadó, 37.) Ez, a szokásos dualitásokat felszámoló gondolatmenet szervezi az *Üdvözölni a rendet* című, fontos verset, ahol egyrészt beszédes a rendfogalom kiterjesztéseinek a vélhetően hasonló struktúrákban megkapaszkodó átcsoportosítása (szállás, város, “szegény barátom”, “éppen én”), másrészt a fiúnak (nevezzük továbbra is így a beszélőt) a magatartás átértékeléséből származó, partikuláris engedménye.

A freudi városnéző elképzelt pillanata, mikor az egész város látványában gyönyörködhet, pedig “csak álláspontjának vagy a szemléleti irányának változására volna szüksége, hogy egyik vagy másik látványt idézze fel” (Freud, 13.), a Térey-lírában automatikus mozdulattá válik a túlélő vagy “nosztalgias” hamisító-ismétlő gesztusában. Az *Anyagismeret* című kulcsversben a “hattyúdal-komponálás”-ként jellemzett öntevékenység már korán ennek a létérzékelésnek a literalitásban történő tragikus totalizálásába torkollik. A felidézéssel vagy az írással ekvivalens alkotási folyamat, a kivédhetetlen eltéréseket minimalizáló valódi megismétlése a mértéktelen (mert az időt nem kronológiusan átélő) elbeszélő hármas meghatározottságához vezet el. Az alapító, az archeológus és a városlakó pozíciójának egybevetítése biztosítja a pillantás radikálisan új mértékét, a tartózkodás teljesen új formáit. Az alapító a magánál tartott

tudásnak, az alapító fantáziának és lelkesedésnek a letéteményese, míg az archeológus az emlékezet ezzel oppozicionális viszonyban álló, utópikus rétegében a feltáró és értelmező tevékenység precizitását képviseli. S hogy e pre- és poszt-fázisok különös egybeesése nem okoz javíthatatlan töréseket a műveken, hanem az ismeretelmélet folyamatos kitágítását eredményezi, azt a teóriától mentes, a verset vitalizáló, mindig élénk harmadiknak, a benne-lét élménykörét továbbító városlakónak köszönhetjük. Például Sonjának is, akinek útjával az olvasó útja nem feltétlenül esik egybe (hiszen elképzelhetőek inkább a kötet válogatásjellegét hangsúlyozó, alkalmi olvasásmódok is), bizonyos ponton viszont feltétlenül metszeniük kell egymásét, valahol a Saxonia mozi és a Pirnai tér között, mondjuk a néhai Wilsdruffer Gasse-n.

(2003)

TOLL, SZŐR, BUNDA, TŰSKE, PIKKELY
(Acsai Roland: *Természetes ellenség*)

Könnyednek is tetsző szójátékkal azt mondhatnánk: a *Természetes ellenség* című kötet világa, témája és felfedezése az ellenséges(kedő) természet, ha minden, ilyesfajta értelemben vett könnyedség nem hiányozna feltűnően e könyvből. A versnyelv könnyedsége, mely felénk sokáig a dalforma otthonosságával érintkezett, napjainkban nemcsak Acsainál, de generációja több tagjánál egy analitikusabb, tudományelméleti, olykor filozófiai-esztétikai problémákra közvetlenebbül reagáló modalitás programjára vált át, illetve célul tűzi a költészet, mint szépművészet „embertani” premisszákon nyugvó elméletének gyakorlati-versben történő felderítését, esetleges megkérdőjelezését. Ez az antropológiai kérdésirány Harcos Bálintnál például az esztétikum gyakori kioltásával jár együtt az előzetes filozófiai maximának való megfelelés jegyében, valamint szintén nála a költői szó próbatereppé nyilvánítása a kizárólagosan gondolati építmény mellett merész formai kísérleteknek is tág teret enged. Ugyancsak egy több oldalról kérdésessé vált emberfogalom az alapja Várad Péter költészetének, melyben a kogníció történeti meghatározottságának bizonyítása (paradigma) során a humán kijelölésének radikális határpozícióival is szembenéz (pl. De Sade-verseiben).

Acsainál másképpen körvonalazódik a verset megelőző, olvasásából kiszoríthatatlan kérdés: nála az egyszerű beszédképességként felfogott megnyilatkozás állandóan ébren tartott emlékezete a mű motorja. A líra nyelve, mint leválasztott nyelv ezért a mondás alapvető pozitívumán túl, mely egyértelműen emberi sajátosság, nem hoz létre újabb osztásokat, alegységeket a nyelven belül, tehát a művészileg artikulált beszéd és a beszéd, mint kommunikációs forma közötti átlépést mindvégig eltűnőfélben jeleníti meg, hiszen az alapfunkció

adomány- vagy többlet jellegének hangsúlyozása a lényeges. A létprobléma antropológiai kérdéshorizontba állítása a curriculum-szerűen felépített nagyciklusnyi könyv fő témája. Az első kötet (*Milyen évszak*, 2001) végén bejelentett igény, mely egyrészt újabb dantei bugyrokot ígér, másrészt az emlékir(t)ás munkájának majdani bevezetését, itt, mint a *Commedia*-hoz csatolt újabb ének. egyfajta magán-purgatórium változatként a fogalmi letisztulás és megtisztítás felé halad. A 33. nagyrészt tercinákból írott vers, habár 6 kisebb fejezetre van felosztva, mégis az előszöveg halvány tematikai megkötetéseinek tiszteletben tartásával az atmoszféra és a versvilág kivételes egységét eredményezi. A formai felidézésen túl azonban sokkal jellegzetesebbek a dantei elképzeléssel szemben megfogalmazódó, annak kérdésirányait elkerülő lépései. A Danténál természetesen tétéleződő, nagytörténeti panoráma, az enciklopédikus mozgalmasság és rögzítés törekvését Acscainál a versek kettősen is elzárt, lekerített világa helyettesíti: egyrészt a referencia mindenféle művészi, történeti mozzanattól való megfosztásaként, másrészt a dantei, kulturálisan intelligibilis nyelvhasználat ellenében a leginkább angolszász (ld. a kötetkezdő Seamus Heaney-mottó) mintákra visszavezethető stilisztikai puritanizmus bevezetésével. A kulturálisan szocializált olvasó észrevételei számára a reflexióban akad csak hely, tehát épp azon a versek által állandóan kérdésessé tett terepen, amely elsőrendűen érintkezik az olvasás antropológiai élménytapasztalatával, a szöveg és a befogadó közötti paktum-jelleggel. Szintén a dantei indítástól való eltérés, hogy míg a *Színjátékban* a beszélő útja a vallásilag és morálisan felfogott világegyetem kanonizált rendjében történik, egy lélek útként, addig e könyvben a morállal való fokozatos leszámolás érhető tetten, hiszen az erkölcsi univerzum középkori képzetének helyén egy mechanikus, lebomló „anyaghalmazzal” kénytelen szembesülni a minderre immár rezisztenssé váló versbeszélő (ld. a címadó verset). A kötet mégsem a kortudatba zárt egyéniség kilátástalanságáról (ti. a kor által felkínált világképek automatikus alkalmazásáról) tudósít, hanem a vers szerepét és kondícióját vizsgálja ebben a

szélsőségesen és szándékosan rideggé formált alaphelyzetben.

Acsai tudja és láthatólag számon tartja, hogy a vers léte nem természeti lét, s így kérdéses, hogy a természeti hanyatlásfolyamat nyomon követésére akcidienciaszerűen, esetenként-felvillanásszerűen képes-e az utalni, vagy saját működésében is kimutathatóak az időhöz mértiség-végesség bizonyos konkrét, szubsztanciális jegyei. A lírai én, aki a kötet verseiben aktívan elemzi a bomlás elékerülő eseményeit (és szinte sohasem a felépülését vagy a keletkezését), azt a pontot kémleli a nyelvben, ahol a létezőbe írt végesség-tudat feloldódik a művészi tett erő kifejtése révén, és sohasem jöhet létre, mint nem-létező, azaz a negativitás tiszta formája, s ezáltal éppen arra a radikális léptékváltásra, ismeretkritikai krízisre képtelen választ adni, mely legfőbb indítéka, hiszen még ezt a határpontot is mint felfogandó, érzékelésre, elsajátításra váró mozzanatot kínálja. A *Fehér folt* című vers explicit módon utal rá, hogy a humán megnevezés-szükséglet, a nyelvben való mindent-megosztás ígérete többnyire csak ígéret maradhat: a szótár, mely ez esetben a literális kód hordozója, korlátozhatja ugyan a megnevez(het)etlen, fehér foltok számát, ám teljes felszámolásuk épp a nyelvbe írt ambivalens tendenciák következtében valójában csak továbbhalasztható. Figyelemre méltó azonban, hogy a felvázolt probléma (egy jeleméleti pesszimizmus) csak akkor tárulkozhat fel, ha a vers, mely maga is e jelek nyomán épül, paradoxon-szerűen eltekint vagy nem számol eredetének e sajátosságával, azaz megkísérli, legalább a töréspont kijelölésével az ekvivalencia ábrándját felidézni:

[a bagoly]...Radiátorcsövön üldögélt,
Vagy az *Idegen szavak szótárán*:
Maga is idegen; szavai halálkiáltások.
Csűr-kapura szögezte régen a babona.

Egy reggel holtan találtad.
De ürülékének fehér foltja

Azóta ott van a szótár borítóján:
Akár egy ismeretlen terület.

A vers megoldása, a végszót dramaturgiai csomóponttá növesztő, beteljesítő fázis e verseknek ahhoz a mutatvány-jellegéhez tartozik, melyben két fő alakzatuk, az inverz megszemélyesítés és a hasonlat kifordítása jelenti a garanciát a sikerre. A teljes értékű művek esetében a két stilisztikai elem nemcsak a poétikai program egyediségének záloga, de a szöveg komplex megértésében elhanyagolhatatlan antropológiai mozzanatot is képes meggyőzően integrálni.

A megszemélyesítés irányának megfordítása arra az előfeltevésre utal sorozatosan vissza, mely szerint a lírai beszélő az erősen hierarchizált természeti létezés egyetlen, ám korántsem domináns-mértékadó szolamát létesíti, s így nem teszi őt csupán a közvetítés képességének beszédszerű fundamentuma az egész folyamat elrendezőjévé, azaz megroppan a centrális szubjektum látványos totalizáló gesztusa. Ez annak a véleménynek az elfogadása melyet Philippe Lejeune a következőképpen fogalmaz meg: „mellesleg mindenféle ábrázolás, legyen az akár tárgyé vagy természeté, metonimikusan levezetve erre az előfeltevésre épül, és csak az ember jeleként működik.” Eszerint a nyelvben működő igazság is sokkal inkább beszámol ennek a jelrendszernek az ábrázolóképeségéről és a (nem nyelvi) valóságtól való distancia leküzdésének különféle módozatairól, tehát önreflexív gesztusaiban a megnevezettek rendszerint csak mellékszerepet alakítanak abban a darabban, amelyben a nagyszabású, drámai főszerepet mindvégig a teljes reprezentációra képtelen nyelv maga játssza. Láthatólag ez az, amibe a *Természetes ellenség* versei képtelenek belenyugodni, s így szinte mindegyikben kimutatható az emberi állapotok, helyzetek átvetítése az állati (ritkábban: növényi) lét hasonló területeire, azaz mondhatnánk: ilyenkor az alany objektíválása zajlik, ha nem lenne éppen az a könyv koncepciója, hogy az ehelyütt fellépő, hasonlóan dualista megfeleléseket lehetőleg lebontsa. A többnyire kontemplációba

burkolózó elbeszélő és a megfigyelés tárgyának ilyen egysége egyszerre tudatosítja a saját szerep másokban sokszorozódó látványát és jellegénél fogva (az animális lét némasága) a verstárgytól való felmérhetetlen távolságot. Ugyanezt a távolságot Hegel a természeti létezőről szóló passzusában a külső-belső, fedettség-fedetlenség oppozíciókban és a „toll, szőr, bunda, tüske, pikkely” szófüzér metaforikus összevonásában érzékelteti, mikor így ír a vegetábilis létezés formájában rejlő fogyatékoságról: „ami számunkra a szervezetből láthatóvá válik, az nem a lélek, amely kifelé fordul és mindenütt megjelenik, nem a benső élet, hanem a tulajdonképpeni elevenségnél alacsonyabb fokozat alakulatai.” (In.: Hegel: Esztétikai előadások I., 149.)

Az inverz hasonlat, mely a versek túlnyomórészt mellérendelések mentén kialakuló struktúráját tagolja, a nyelv kettős mozgásában érhető tetten: a feltalált kulcsszó szemantikai szétsugárzása nem hipotetikus, hanem evidenciaként továbbított kijelentéseket indukál, melynek következtében egyszerre egy sűrű, nyelvileg zsúfolt szintér szürreális mozdulatai és egy, a lexikális túláradás által rendre eltakart, kopár, elemi mozzanatokra szorítókozó esemény sor játszódhatnak le egyazon időben. Mivel azonban az ekként szétválasztott olvasási szokások egyike sem autentikus önmagában, valószínűleg a szöveg állandóan változó karakteréhez igazodó, mozgékony, ám retardált-visszatekintő olvasás lehet célravezető. Az *Ipolytarnóc* című négyesvers utolsó darabja maradéktalan következetességgel példázza ezt az elliptikus szerkezetbe kódolt s így szükségszerűen a befogadás additív-kiegészítésekkel élő gesztusaiban testet öltő hasonlattípust:

„vulkán felett száll így a sólyom” –
Fejek fölött az elrendelés;
Mint lebegőanyaghoz kötött ólom

Szennyezett folyókban: nehéz.
A föld kiválasztotta a vasat:
A hegy keresztmetszetében az a folt,

Mint apád fejében a daganat –
A műtét már nem javasolt.

Látható, hogy a szintaktikailag egyszerű hasonlításként belépő információk korántsem annyira az alapállítás analogikus elmélyítésén fáradoznak (a hasonlat eredeti szerepének szellemében), mint inkább széttartóvá és indokolatlanná teszik a szerkezetet az első, felszínes pillantás számára. (Ez a hasonlításforma néhol emlékeztet a Marno által kidolgozottra, amelynek szerepe szintén az, hogy az interpretálhatóság általános doktrínájának feltörésével a nyelvet olyan plúrális állapotba juttassa, ahol a megértés nem a pragmatikus vagy kulturális dekódolás által válik lehetővé, hanem az intuíció rögzíthetlenségének megtapasztalásával. Igaz, az ottani, pszichológiai és ilyen értelemben analitikus megfelelések Acseinál nem lokalizálják a hasonlat jelentését.) A versben kirajzolódó determinációs erővonal nem fatalizmust jelent, hanem a Hegel által következetesen a természeti létezőhöz csatolt tulajdonságegyüttesnek (külsőlegesség, függőség, korlátozottság) e filozófiai mintákkal egyeztethető, mindazonáltal spontán tudatosítását. Az *Ipolytarnóc* című versben a pusztulás diakron (földtörténeti) és szinkron (pl.: betegség) kiterjesztése az evolúciós gondolatmenet költészetbe írására vállalkozik, mely azért is várathatott olyan sokáig magára, mivel a meghatározó lírai szereplehetőségek kialakulása már a tudományos bejelentés és főképp annak kulturális elfogadása előtt jórészt végbement.

Az általunk inverz hasonlatnak nevezett eljárás gyakran, így e versben is a jóslás, jövendölés, babona folklorisztikus és a kauzalításra épülő versbeszédet megakasztó mozdulataival operál. Ez az egyszerre logikai és formális magyarázattal szolgáló tudásforma kollektív szinten valósítja meg mindazt, amit Acsei saját etimologizáló, a szóképből az előtörténet esszenciáját előállító, s mindeneelőtt a megnevezés önkényességét messzemenően elutasító nyelvhasználatában észlelhet. A korábbi

kérdésre pedig, hogy a nyelv, mint a természetről leválasztott képződmény, hogyan képes a processzus lejegyzésére, a *Természetes ellenség* versei a participitás-elv továbbgondolásával válaszolnak. Nem tesznek különbséget a nyelvi jel realitása és a reális tény nyelvi alakja között, s ezzel tevékenységüket az immár minden elemében olvashatóvá vagy jelentéssé tett világ „szövegéből” való tallózásként/válogatásként jellemzik. A kötetben kialakított korszerű beszédmód ebben a jelentős, axiomatikus mozzanatban valóban annak a dantei, középkori, premodern értelmezési horizontnak várományosa, amelyben az allegorikus vagy szimbolikus univerzumban a dolgok majd mindegyike a nyelvi értelemben vett jelként, heraldikaként funkcionált, és amely, ha jól meggondoljuk éppúgy magában foglalt egy korlátozó, mint egy felszabadító momentumot. Acsai jó érzékkel figyel fel e passzus modernitásban is megszakíthatlan hagyományára, amennyiben a legkülönbözőbb, magukat a felvilágosodás részben tudományos világképének posztulátumaként megjelölő stílusinvenciók is bátran lépnek elő az olvasható-szövegszerű világ elméletével (ld. Delacroix kijelentését: „A természet szótár.”, mely az impresszionista önmeghatározásban kardinális szerepet játszott, idézi Paul Signac: Delacroix-tól a neoimpresszionizmusig 29.). A versbeli igazságnak a megmutatkozása eszerint sohasem választható le egy, a dolgok (s immár e dolgok egyike a nyelv is) rendjében harmonikusan és literálisan jól összerendezett textusról. Ez a beírva található vagy 'inscribo' tudás felülírja a természeti léthez tartozó elrejtettséget, de azt nem elrejtetlenségként tisztázza, hanem munkához, nyelvi munkálkodáshoz köti, és a szóra való emlékezésre szólít. Ez az 'inscribo' referencia tehát nem csupán a valóság képi, tárgyi létezésmozzanataival lép kapcsolatba, hanem egy elsődleges nyelvi formulával is, melyet ugyanúgy természeti alakulatnak lát, mint a reáliaként elkönyvelhetőket, és amelyre ráépül a mű másodlagos, tüntetően mesterséges nyelvváltozata. A versek szókincsének ez a megelőzőtsége okozza, hogy az Acsai-kép minimális narratív indítóoka idővel mint jól elrendezett,

egyedül lehetséges szituáció jelentkezik, mely az élménykör erős kontroll alatt tartott területét a megnevezés annectáló mozdulatával körről-körre bekapcsolja ebbe a folyamatba, s így eshet az is, hogy a történetelemek bármelyikének kivonása mint reális hiány tátongana a későbbiekben a felismerés falán. Ide vezethető vissza a dikció takarékosága, hiszen ahol a vers elsősorban a tudatosítás instrumentuma, ami a pánszemiózis jelkészletéből való logikus és indokolható elvonásokra épül, ott utólagos, formai átvezető elemek elhelyezése eltérést jelentene ettől az organikusan alakuló nyelvi jelenléttől. Ez a kimetsző, majd beemelő mozdulat, melyet Acsai ars poetica-ként a preparátoréval emleget együtt (*A preparátor*), a természeti szépről érkező Hegel szerint ugyancsak szép tevékenység, hiszen „a mélyebb behatolás ebbe az összhangba azután másodsorú képessé válhat arra a betekintésre és ügyességre, hogy egy egyedülálló tagból mindjárt az egész alakot megjelölje, amelyhez e tagnak tartoznia kell.” (i.m. 131.) Rész és egész megkülönböztetésének, majd egyberendelésének kívánalma pedig ugyanígy fennáll az olykor brutális részletekben ragadozóként/boncmesterként elmerülő költőnél is, aki, igaz, hogy a nyelv tolla, szőre, bundája, tüskéje, pikkelye alatt kutat mindegyre, viszont a választ mégis mi másra keresné, mint arra: van-e valami afölött?

(2003)

TD MEG A VILÁG
(Tandori Dezső: *Az Óceánban*)

„Ha Tandori Wagner, / a végtelen óceán énekbeszéde és hullámlocsocogása,...” – kezdi egy 1994-es versét Orbán Ottó, melyben a Tandori – Petri – Orbán – triáoszt zenetörténeti analógiák alapján jeleníti meg. Tehát már az újabb lírai termés tekintetében véli találó metaforának az óceánét, az életmű olyan világépítését tudatosítva ezáltal, mely a tények és a világ művészi bevonásának kontrollja helyére az akceptálás – elfogadás mozzanatát állítja. Az ennek nyomában kialakuló „különvilág”-szerű alakzat pedig az utómodernség (Orbán Ottó művében a poszt-premodern) esztétikai-filozófiai axiómáit úgy igazolja, hogy közben mindvégig fenntartja az igényét a jelentés szövegen kívül helyezésére. Ennek az óceánnak legutóbbi hulláma, a Tiszatáj által kiadott verseskötet, mely a kritikust újra szembesíti a Tandori-líra befogadástörténeti problémáival. Legalább két kérdés sugalmazza azt a koncepciót, mely rögzülni látszik mind az irodalomtörténetben, mind az irodalmi közgondolkodásban, miszerint több Tandori-életmű létezik. (1.) A korai művek paradigmátikus beszédmódjait és az azoktól eltávolodó későbbi fejleményeket elválasztják, holott azok a kontinuitás strukturális modelljében leképezhetők (amint azt több ponton e könyv kapcsán is jelezni kívánom). (2.) Így főként a ’80-as évek expanzív, nyitott és sokfelé nyitó tendenciái kapcsán érzékelhető elsőként e prekonceptió hatása, amennyiben a korszak következményeivel máig sem számolt el kellőképp a recepció. Ha túllépünk a „kor beszéde” kontra a „beszéd kora” oppozíción, úgy a konszenzus hiányában az újabb Tandori-versek, mint egyéni teljesítmények olvasását kiegészíthetjük a fejlődés egy organikusabb elképzelésének tapasztalatával.

Az Óceánban kötet cím az irodalmi kódokat alkalmazó előző kötet (*Aztán kész*) után az érdeklődés fókuszát átirányítja a

belsőtlől radikálisan különböző, idegen világokba, és azok „belakásával” „az utazás:hazatérés” (*Örökre elegem lett*) integratív logikáját érvényesíti. Ezt kívánja jelezni a dolgozat címe is Szabó Lőrinc-áthallásával, a magyar dialogikus líra történetében központi jelentőségű kötet címét variálva (a szemlélet potenciális érintettségére vall az *Új krónikus ének* alábbi részlete is: „Ez hommage-nak / is beillik, egy Szabó Lőrinc-attak!”). Az *Oceánban* ilyen értelmezésére utal az azonos című ciklus hat versének több darabja is, ahol dialógus a média, mint hagyományosan a világot metonimikusan jelölő képzetkör bevonásával valósul meg (pl.: ...*Britpop*..., ...*Evidencia*..., ...*Rég, észet*...).

A kötet cím agrammatikussága, azaz a kezdőhang köznyelvitől eltérő változata a Tandori-kötetcímek önmagukon túlmutató jelentőségének ismeretében jelentésként konstituálódik. Ugyancsak ezt támogatja a kötetbe sajnos fel nem vett ciklus, a *Vashatos* utolsó, VI. darabja is, *Az Örök O* című (Holmi 2002/ 2.):

„Az Örök O az örök ó
tavaly-lucska idei-hó...”

A vizsgált köznévi alapszó (óceán) írásmódjának két lehetőségét idézik fel a sorok, melyek a változást a Tandori-lírában előzményekkel rendelkező tipográfiai jelentésképzéssel hozzák összefüggésbe. Az O jel a hangjelölő funkción túl így zéró-jelként vagy a kötet motívumrendszerét nagymértékben befolyásoló kör-szimbólika jelölőjeként mutatkozik:

„Örök-Ostrom az örök Ó
nullás-kört jár Rongy és Való...”

A jeltermészetű formánsok lehetőségeit ilyen szisztematikusan kihasználó felfogás jelenik meg *Az örök-egy* című versciklusban, mely mind a helyettesítés-képviselő mintájára elgondolt jeltermészet, mind pedig a redukció-hiány szemantikumának

szempontjából magyarázó erejű lehet. Itt az az értelmezés feladata, hogy felbontsa a biográfiai magátólértetődőségek zárványait, és a szöveget jelszerűségében ragadja meg. Így a művet, mint az uniómisztika modern-szemiotikai megújításának kísérletét képes interpretálni. Az örök-egy kifejezés az intertextuális olvasásra is alkalmassá válhat, amennyiben Goethe *Parabázisának* központi fogalmára reagál (ewig Eine), s így a *Kubin Pictor emlékére* című vers Goethe-mottójához hasonló szerkezetet indukál. A sorozat kezdőverse, a *Pilinszky-Apollinaire* című, a két szerzőnévvel a megszólalás karakterét, illetve a központozatlan vers formai megoldásának előzményeit jelöli ki. Az idő végességének belátása nyomán a költői én megvonja a számára autentikus tér határait. A tér-jelleg a ciklusban fokozatosan imagináriussá válik, ahogyan a konkrétan megnevezhetőtől eljut a tér kiterjedési minimumát vagy megkülönböztethetetlen egységét jelentő porig:

„szeretném még mi hátravan
már itt a tabánban leélni
nyugszik megannyi madaram
egy eljövendő létezésnyi
hol porladok mégis magam”

„úgy térsz vissza akár a Helyhez
mely sehol már se fent se lent”

A mű fő törekvése, hogy megnevezzen és működésében mutasson be egy jelformát. E szándéknak a jelzései szervezik az öt verset, amelyek eltérő hangsúlyokkal és vonatkozásokkal járulnak hozzá az alapprobléma kibontásához:

„itt lesz örökporú jeled”
„jelbe vágott örökre-jel”
„tagadod bár mégis Jeled
mert egyszer együtt volt veled”

Ennek az időbeliség rendjét megbontó jelnek a megértéséhez szükséges a „velük gyarapszik ami fogy” kijelentés értelmezése. A sor visszaolvasva a Tandori-líra egy hangsúlyos szövegének zárlatát aktualizálja az attól való elkülönbözés mozzanatában, ezáltal is előkészítve a redukált vagy üres jel hiányjellegében prezentáló természetének leírását. A mű a *Szakadj ki* idehívható részével („Kinek és mit? Semmire és sehogy, / és nem gyarapszik, hazugul, mi fogy.”) ellentétben alakítja ki nézőpontját. A saját életmű darabjainak beépítése, azok támogató jelenléte egyébként a kötetten végigvonuló tendencia. Az *örök-egy* által tematizált probléma, a hiány, mint „jeltelen jel” kérdésének eredete is e költészet kezdeteinél keresendő. A „velük gyarapszik ami fogy” által felvázolt narratíva valójában a jelszerűség kritériumainak átcsoportosításával olyan új teret kínál a költői szó számára, ahol azelőtt szemantikai vákuumot vagy megszólításra nem érdemes tárgyat véltek. A porként, illetve árnyékként aposztrofált „örökjel” („Az örökélők árnyai”) harmonikusan illeszkedik a korábbi évtizedeknek a kérdést kitartoán tárgyaló poétikájához (az árnyék-képzethez ld.: *Hommage II*). A Pilinszky-analógia funkciója akkor válik jelentőssé, mikor a jelfogalom újszerű megközelítésének tanulságait a jeltermészetű írás-irodalom esetében vonja le:

„a forma itt búcsúzik el
eggyé tűnve a tartalommal”

A jel hagyományosan dualista szemiotikai modelljének elutasítása az, ahogyan a beszéd kommunikációs (lokúciós) lehetőségei helyett a performatív (illokúciós) kijelentések eluralják a szövegteret:

„ne legyen ez szitoktevés
áldás szálljon rajtuk* vakok...”

* Az idézésnél a vers Vigilia-beli (2001/4.) változatát vettem alapul, mert számomra nem értelmezhető a kötet

E kísérletek a nyelvi lét jelszerű gondolatának meghaladására szintén fogékony kései Pilinszky hasonló attitűdjeivel létesítenek kapcsolatot. Az áldás eseményében a nyelvi cselekvés nem szorul a befogadás dekódoló (azaz a jelet jelként értékelő) cselekvésére, hanem az elhangzással szinkron (tehát valamilyen egység jegyében) lezajlik a voltaképpeni aktus. A forma-tartalom páros fenntarthatatlanságát másképp mutatja fel a ciklus utolsó darabja, a *Lélek egyes*. A vers kezdetén és végén elhelyezett állítmányok (továbbra is vallási terminusok: hisz, megtér) az E/1. számú elbeszélő pozícióját úgy határozzák meg, hogy az a költemény kvázi ítélet-szerű mondataihoz itt automatikusan igazságtartalmat rendel hozzá. A nem duális jelstruktúra ilyen gazdagon kibontott változataként *Az örök-egy* úgy zárul, hogy transzcendálva mondandóját sok szempontból a *Round Pond* egykori konkluzióival válik társíthatóvá:

„az Egyszer az hol bármi megtér”

(*Az örök-egy*)

„Szer-telen is egy lesz a szorzat
Mert egyetlen lesz egyszerűnk.”

(*Round Pond*)

Itt érdemes kitérnünk a devalválódott költőszerep (de hangsúlyosan költőszerep) kötetbeli stratégiáira. A John Cage-i (anti)koncepció beépítése magyarázhatja az imént említett forma-tartalom viszony kialakulását:

„Ez annak megtestesülése, hogy
nincs mit mondanom, és ezt mondom, és
ez a költészet.”

(*Ez nem egy súlyos psz*)

„rakjuk” igéje az adott helyen. vélhetően nyomdahibáról van szó

A szemantikai halmazok kiüresítése valóban a megszólalás módozatait állítja a centrumba. Ám az így elhallgatni kívánó alany valószínűleg kénytelen folyton szembesülni azzal, hogy a tematika megvonása ellenére a mű mindig fenntart magának egy olyan tartalom-minimumot, mely együtt jár a közléssel, s így törekvése elméleti maradhat csupán, mert már a fenti, a reduktív szándékot bejelentő mondat is rendelkezik minimális jelentéstani karakterekkel. A „semmitmondás” háttérében az a wittgensteini alapozású ismeretelméleti krízis áll, mely tétélesen a '90-es évektől mutatható ki a Tandori-művekben, de már a korábbi munkák során is felvetődhet az együttozolás igénye. A megismerés tudatosított határait a már visszatérő térbeli modellben ábrázolja: ez szinte kizárja a belsővé tett tartalmakon túli megállapításokat. Ez a beállítódás indokolhatja a lírai magánbeszéd szignifikáns jelenlétét, amely szinte sosem mozdul ki az átesztétizált tudat saját teréből (A „*The Way I Am*” című vers Szpéró-monológja is függő beszédként értendő, hiszen az az elbeszélő által hallott kijelentések sora). A kötetben az elbeszélői szinten megjelenő örület-motívum a későmodern szerepnélküliség, az „egyfajta sokaságbeli »egyvalakivé«” átalakult elbeszélő (Kulcsár Szabó Ernő: Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában In.: Az új kritika dilemmái Bp., 1994, 148.) pozícióival ellentétben a lírai én további individualizálódását segíti elő. Az elősorolt tények indukálják, hogy a Tandori-vers alánya mindig a szkepszis és a megszólalás feleslegesség érzésének ellenében szólal meg (s ezt még az életmű imponáns méretei sem vonják kétségbe), az elhallgatás állandóan napirenden tartott lehetőségével (Ld.: *Kihagyott szakaszok a „Csonka h.”-ből, Számomra nem jön ki be stb.*).

„Ha értelme lenne, írni se kellene,
nagy egyetértésben üdvözült csönd lenne.”
(*Csak ők nincsenek meg*)

„Az eddigi beszéd volt a kivétel,
ékesebben szóltam a némasággal?”

(*Hogy nem beszél*)

A versek egyik olvasási tapasztalata szintén ide köthető: eszerint az anekdotikus részeket megbontó alakzatok jelzésként is értékelhetők egy határozott implikált olvasatra, de az a szövegek heterogeneitása miatt nem válhat primér befogadói élménnyé, hanem mindig feltételezi az újrendező, szelektív tevékenységeket. Ez a motivikus szórtság számol e gesztusokkal, de kevésbé kommunikatív, sokkal inkább hermetikus metaforafelfogása nem támogatja azok kiépülését. Ennek látványos példája a *Világörökség - (egy madárra)* című vers, mely eredeti kontextusából kiemelve (Vigilia 2001/7.) a benne megjelenő tárgyiasságoktól megvonja a tisztázás egyszerűbb műveleteit.

A sajátos költőszerepre jellemzőek a könyv címadási szokásai is, melyek látszólag az incipit cím (verskezdő sort megismétlő) használatával élnek. A módszerről Angyalosi Gergely jegyzi meg: „Modern költők olvasásakor jellegzetes stilisztikai sajátosság ötlük szemünkbe: a cím igen gyakran a szövegből kiemelt szó vagy szintagma (...) Így viszont a cím eredeti funkciójában megszűnik létezni, csak a költő tehetetlenségét és saját alkotásával szembeni idegenségét jelzi. Gondosabb, statisztikai felmérésen alapuló vizsgálódás valószínűleg kimutatná, hogy a valódi címadás a modern költészetben egyre ritkábban vállalt feladattá válik.” (Uő: A költő hét bordája, Debrecen, 1996, 203.) A válsághelyzetként vagy szerepjavarként megjelenő változatokat úgy alkalmazza Tandori, hogy az első sor esetlegességét annak (akár agrammatikus) felbontásával tovább fokozza. E címadás legérdekesebb esetei, mikor e redukált kifejezéseket a szöveg újra motiválttá teszi, s így felülírja az előzetesen rögzült értelmezői szokások ezekre irányuló automatizmusait, azaz figyelmen kívül hagyásukat (pl.: *Örök ra..., Lassan od, Ez nem egy súlyos psz.*).

Az Océánban ugyanakkor időszerűvé tesz egy kérdéskört, mely befolyásolhatja az önéletrajzként olvasott részek (korábban anekdotikusként aposztrofált) szerepét. Ezek a kollokvialis-közösségi kódok számára is nyitottá válhatnak, amennyiben a lírai én saját időhöz való viszonya mögött sikerül kimutatni a modern időtapasztalat interiorizálásának-személyessé tételének nyomait. A személyes idő történetét az európai idő történeteként megélt szubjektum temporalitásfelfogása nagymértékben illeszkedik a Husserl-lel kezdődő és napjainkig követhető időfenomenológia kérdéseihez. A korai modernitás emblematikus figuráinak jelenléte a kötetben (Ld.: Proust, Kafka, Apollinaire, Rilke) rámutat arra, hogy az általuk bejelentett problémákat nem látja meghaladottnak, és a korszak kezdeteihez való visszatéréssel még egyszer megkísérli a saját utómodern pozíciójának újraépítését. A modern időfilozófia alaptétele (változó megnevezésekkel): a világidő és az életidő szétválasztása, melynek eredményeképp „mintegy az üdvidő világidővé való modern határidőtlenülését kompenzáló, a filozófia szemében épp, hogy modernnek lettünk, kezd el az idő – az egyes ember véges életidejének alakjában – határidőt szabni, radikálisabban, mint korábban bármikor.” (Odo Marquard: *Idő és végeesség*, In.: *Uő: Az egyetemes történelem és más mesék*, Bp., 2001, 376.) Ennek a redukciónak a fényében tekinthetők a '70-es, '80-as évek Tandori-líráját kísérő recepciónak a mindennapiságot (kontra a babitsi mindenséget, Ld.: Angyalosi im. 215.) „versbe venni” igyekvő poétikára vonatkozó meglátásai. A másik / a verebek halálát követő nekrológ jelleg pedig a *vita brevis*-tudat, a halálhoz mért lét heideggeri tételének közhelyszámba menő tanulságait aktualizálja. Az új kötetben az időhöz való viszonyulás két, egymással paradox módon egyeztethető módja figyelhető meg: az idő gyorsulásáé és az idő lassulásáé. Az immanens idő ilyen megélését Marquard előadásában mint „par excellence” modern jelenséget értékeli, gyorsulás és „kompenzatorikus lassúság” változó kondícióiban fogalmazza meg a modern idő megkülönböztetett voltát. E „temporálisan kettős élet” mindkét alkotóelemének (a tautológia egyidejűsítésének és a radikálisan új

beszédmodok-élmények felé való nyitásnak) reprezentálásával a már említett integratív líramodell érvényesül:

„órákká terebélyesül a pillanat,
pillanattá zsugorodik az óra,...”
(*Egy irtó*)

Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól a tényről, hogy a szélső értékeket ilyen harmonikusan kiegyenlítő temporalitás a kötet kivételes pillanataihoz tartozik, és jóval gyakrabban tájékozódik a lassuló, „az el nem tűnő” idő tapasztalatainak szövegesítése felé. Ezzel korántsem a fenti időprobléma kívülhelyezése vagy érvénytelenítése jár együtt, hiszen az unalom vagy az üres idő olyan horizontot jelöl, mely a „non in re, sed in apprehensione” létező idő érzékelésében jelentőssé válhat. A Tandori-versek elbeszélője, mint az üres idő krónikása, az ilyen időszak költészetté alakításával egy nonproduktív időszak mégis produktívvá avatását végzi el. Ez főképp igaz, ha a költés mint az üres idő abszolút ellentétéként, betöltött időként, teremtésként jelentkezik (Ld.: *Törmellék/6*). „Hogy valóban valami, abból derül ki leginkább, amikor semmi sem található »az időben«, amire tekintettel a jelenvalólét jövőbeli. Az elmúló időt ilyenkor ürességében, mint valami jelenbelit tapasztaljuk. (...) Az unalom az igazi formája az olyan idő tapasztalatának, amivel számol az ember.” (H.-G. Gadamer: *Az üres és a betöltött időről*, In.: *Uő: A szép aktualitása*, Bp., 1994, 92.) Ennek belátásával az a lírai beszédhelyzet, mely a beszélő inaktivitását hangsúlyozza, az időre irányuló módszeres vizsgálatnak egy gazdaságos irodalmi változataként tűnhet fel:

„Lelassult az idő. Negyedórákat
hiszek óráknak.”

(*Az el nem tűnő idő nyomában*)

„És ezzel is telik az idő.

Csikor-

Dul szinte, Város: légy túlkerülő.

...Mikor?”

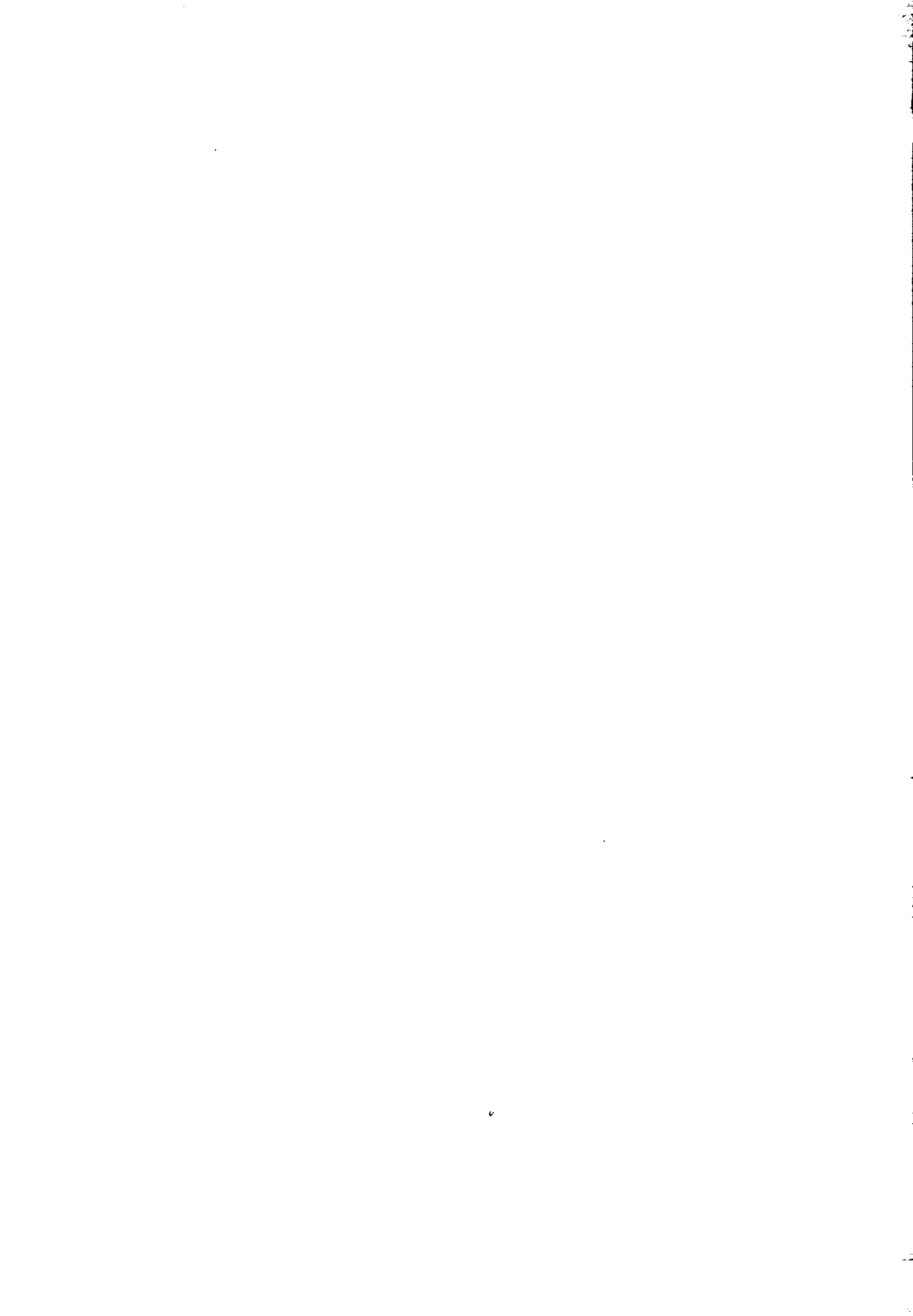
(„*Kim? Mim? Tovább*)

Az üres idő tételéhez való hozzájárulásként értékelhető minden olyan kezdeményezés is, mely az idő mérését, tehát objektíválását célozza meg. „A mérendő időt már eleve, mint »üres« időt gondolják el, szemben mindazzal, ami »benne« van, ám az üres idő tapasztalata nem eredendő tapasztalat, hanem a maga részéről azt a kérdést motiválja, vajon mely tapasztalati feltételek teszik számunkra láthatóvá az időt, mint üres időt, melyet kitöltünk.” (Gadamer im. 89.) A mért időhöz rendelt érték kategóriák Tandorinál azonban ambivalens helyzetet idéznek elő: „Ne legyen mivel osztani időt, / mely osztatlanjában kibírhatatlan...” („*XXI*” (*Az egzisztencialista-regény*)) Az osztatlanként autentikus idő preferálása ellenére a kötet az időegységek és korfordulók funkcionális felértékelődését sugallja: *Fennállásom harminc éve, Csak ők nincsenek meg, Ezért kellett annyi, S rettegek, hogy életem még 10, 20, 30, 40 év...?* stb.

S mint egy, a személyiségnek az időhöz való viszonyát ilyen fenomenológiai következetességgel feltáró líra szabályszerűen eljut addig a pontig, ahol a diegézis mindenkori jelenidéje válik a kérdéses költői tárgygyá. Az egyetlen reális időkiterjedés, a jelen tehát, mely nem igényli sem a múltat visszaidéző, sem a jövőt előrebocsátó beavatkozásokat, s mely mértékénél fogva állandóan a potenciális múltba tart, aktualizálja a rá irányuló gadameri kérdést: „Egyáltalán, milyen létező az, mellyel kapcsolatban mindig csupán elmúlásról beszélünk, és soha nem a keletkezéséről?” (Gadamer im. 92.) Ennek a konzekvenciának a levonása („ez a jelen, ez az örök-kimúlt / hiedelem-támasztás, maga, ott / a jelen – és nem itt...” *Ez nem egy súlyos pszé*) logikusan vezet a megszólalásának jelenkoriságát folyamatosan fenntartó személyiség saját versbeli helyzetét

mindig elmúlásában-módosulásában szemlélő jellegéhez és így szkepszis uralta látomásaihoz („önmagam rég-halottja”...*Rég, észet...*). Ez a szkepszis azonban mindaddig termékenyen kérdőjelezi meg önmagát, míg folyton megújuló képletekben és viszonylatokban kerül elénk, mint e kötetben is: „verebek és emberek”, „felmosórongy és hamvveder”, „elevenségek daráló szava”, „bennragadás és kívülkerülés” stb. S újra Orbán Ottó időszerűvé vált szavait kölcsönözve: a „wagneri óceán” egyelőre kiapadhatatlannak látszik, s így a befogadás feladata a benne való minél szakszerűbb eligazodásban és biztonságos, gazdaságos útvonalak leírásában határozható meg, mert az nem kérdéses: *navigare necesse est.*

(2002)



A MEGTALÁLT ELÉGIA (Vörös István: *A Vécsey utcai évkönyvből*)

Megelőlegezem, itt, mindjárt az elején az állítást, hogy Vörös István ezzel az új kötetével elsősorban, mint elégiaköltő áll előttünk. Habár csak három vers viseli magán az ezt alátámasztó műfaji megkülönböztetést, de azok oly mértékben differenciálják és oldozzák el a fogalmat minden korlátozó jellegétől, hogy az végül is az értelmező számára használhatóvá válik a művek tágabb körére is. Mert ahogyan *A három kérdés elégiája* a filozófiai értekezések klasszikus kérdés – felelet formájából az allegorikus argumentáció felé tart, vagy ahogyan a *Negyedik bakonymérői elégia* az életrajzi intimitást példázattá / tanúsággá emeli, és az *Ötödik* a kopula különböző formáit megszemélyesíti: az nagyjából a summája mindannak, amivel e kötet olvasása során találkozhatunk.

Az előző, nagy sikerű, *A darázs tanításai* című kötet folytatásaként szemlélhető, új, évkönyv formájú gyűjtemény versei felidéznek azt a dualitás-elvet, mely az elégia legkülönbözőbb, változatos meghatározásai közötti átmenetet máig biztosítja, s ilyenformán mindenkori lényegéhez tartozik. Ez a természetet és az eszményt a mesterkélttel és a valósággal helyezi szembe, az előbbieket mint elveszettet, mint el nem értet ábrázolva (Ld.: Friedrich Schiller: *A naiv és szentimentális költészetéről*, In.: *Uő: Válogatott esztétikai írásai*, Magyar Helikon, 1960, 318., ford.: Szemere Samu). Ezt a kettősséghez igazodó hangulati-beszédmódbeli elrendeződést Vörös sok művében totalizálja, de az egyszerű veszteség-érzésnél összetettebb elemeket vegyít a magatartáshoz. Bár Schiller helytelenítette a fogalmi és értelmi faktor költészeti megjelenítését még az elégiánál is, a könyvben fellépő elégikusság mégis leginkább a médiumhoz, a nyelvhez való viszonyban realizálódik. A reflexió, mint követelmény teljesülése így nem a vers tárgyával szemben

nyilvánul meg nála, mint hagyományosan, hanem a nyelvvel szemben, önreflexióként, a leglátványosabban akkor, mikor a mű témája deklaráltan is a nyelv maga, mint például *A pontatlanság dicsérete* című vers esetén is. Ez a „metavers” indulásával saját beszédhelyzetének képtelenségét állítja, majd a kötetben nem egyedülálló módon egy kiválasztott szó köré (sikló) megszervezi azt a retorikus felépítményt, mely ez esetben sikeresen negálja a megszólalás érvénytelenítését célzó korábbi megjegyzéseit:

„Ha azt el tudnám mondani,
amiből valószínűleg most sem sikerül
semmit megragadnom, ha tényleg találnék
egy pontosan a titokba sikló szót,
mintha hegy alá beömlő patakon
úsztatnék egy papírcsónakot, ...”

A mű tehát egyszerre szolgál az olvasás megszokott, lineáris tapasztalatával és egy másikéval, mely a már elhagyott részekre való utalással, törléssel a szöveget, mint önmagát időbeli kibontakozásában szemlélő, ideiglenes alakulatot mutatja fel. A továbbiakban a csónak képzeletbeli útjának epikus részletezése biztosítja az allegória kiteljesítését. A legalább tematikusan megkísértett titok, mely a fentiek szerint alapvetően elzárt a megismerés elől, a szövegen kívülre helyezi annak valódi érdekelttségét, mintegy elutasítva azt a nyelvben születő, immanens információt, mely a korai modernitás fontos tapasztalata volt, és amely több szinten a referencia visszaszorításával próbálta bemutatni ezt a feltételezett aktivitást. E versek ellentétpárjai eszerint a tárgyiaság, a tárgyköltészet oldalán keresendők, amelynek legjellemzőbb példáiban éppen a transzcendált titok-fogalom átörökölt formáitól való megszabadulás reflektált változata a vers. *A pontosság dicséretében* felvillanó filozófiai sémák azonban mintha a vers beszélőjét is elindítanák hasonló belátások irányába:

„ ..., vinne a víz, a barlangban,
minek falára semmi árnyék nem vetődik, ...”

A platonikus hagyomány közismert helyét parafrázeáló részlet az idea-tan felmondásával egyben az elzárt titok létre is rákérdez, azaz új feltételek közé helyezi a beszélő kételyeinek kiszolgáltatott írásbeliséget. De nem a kezdetben megszólaló érkezne el eddig a pontig a mű „hangja” szerint, hiszen az a bekövetkező ismeretelméleti váltást csak egy szubjektumelméleti váltással összhangban tudja elgondolni:

„akkor talán rögtön a tudatom
veszteném, vinne a víz, ...”

A víz, a folyamatos metamorfózis és keresés közege újra visszautal az európai metafizikai gondolkodás két forrására, Hérakleitoszra és az *Odüsszeiára*, mintegy magyarázatul a könyv egészen végigkövethető víz-szimbolika szerepeltetésére. A cím paradoxonja pedig utólagosan kétfelé mutat: egyrészt érvényteleníti a csupán virtuális út eredményeit (pontatlanság), másrészt abban maximálja a szöveg számára elérhető felismerések fokát (dicséret). Az ehhez hasonló, illetve ennél konkrétabb filozófiai utalások a művek bölcséleti érintettségére nem ritkák a kötetben (Ld.: *Zseblakók cselekedetei*, *F. K. Úr A.-ban*, *Negyedik bakonymérői elégia*, *Másítás* stb.) és e tendencia betetőzéseként kell tekintenünk az egyelőre csak részleteiben ismert Heidegger-versesregény elé is. Az ezáltal szükségszerűen kitágított perspektíva szintén az elégikus tónus felé közvetít, hiszen a téma egyetemesége, közérdekűsége már Schillernél kötelező, nemhiába kárhoztatja „Ovidius siralmaít”, melyekben az általa „csupán véges nagyságnak” tekintett augustusi Rómáért szomorkodik a költő (Ld.: Schiller im. 319.). Hogy mindezek ellenére a versek miért nem rögzülnek egy világszerű komplexitású szellemi környezet alakzatába, annak okait a szövegek mikroszerkezetében kell fellelnünk.

Az írás jelhasználatához fűzött kritikus kommentárok fel sem merülnek a vizuális jel esetében. Ellenkezőleg, a megosztottság ellentétéként épp a képi- és világbeli dolog ekvivalenciájával zárul *A festő szobája*. És a versekben nehezen alakuló, küzdelmes önarcképpel szemben ehelyütt a keletkezés közvetlenebb, áttételeket nélkülöző változatát említi:

„... Szinte érzem,
ahogy Isten, nem is ecsettel,
hanem festékbe mártott ujjaival,
teremti az arcom.”

További bármilyen egységesítést megakadályoz az a tény is, hogy a versek többsége felfogható kísérletként, azaz olyan, a szerzői intencióhoz mindvégig igazodó zárt rendszerként, mely ritkán engedi át magát a szélsőséges behatásnak, és nem hoz létre olyan semleges felületet, amelyen akár a radikális olvasói másság is megmutatkozhat. Rögtön a kötet kezdőverse (*Disznóköltözés*) szembesíti az ismerkedőt ezzel az elsősorban ötletszerű, motivikusan magabazáruló struktúrával, amely az olvashatóság kritériumait az előzetes kikötések, feltételek elfogadásával („Következő életében minden / ember disznóként / születik újjá.”) rokonítja. A gyakorlati logika keretei között levezethetetlen folyamatok, a hangsúlyozottan önkényes, túlnyomóan prózai narratívára emlékeztető világalakítás csak az írásokhoz konstruktív nyitottsággal közeledőt igazolják vissza.

Szintén ellenpontozza a versek fölött kiépülő összegző gondolatot, hogy a metonimikusan szerveződő (Ld.: Szilágyi Márton: „Át és vissza”, Jelenkor 2001/4.) versesemények közti átmenetet egy-egy darabon belül gyakran tisztán nyelvi megfelelések (homonímiák) bonyolítják le (pl.: *Hiába?*, *Szalom két kalapra*, *Az elveszett labda* stb.), s így az előzetes szándékhoz kötődő referenciális mozzanat helyébe a szó, mint a „váratlanra nyitott”, asszociatív létező lép. Véglegesen nyelvi ténnyé teszi ezeket a verseket még az is, ahogyan a paradoxon-szerűség

verzióival élnek. Az egymást tökéletesen kizáró megfogalmazások nem egy ellentéteken nyugvó tagadás lehetőségeit rejtik magukban, hanem az akceptálás olyan formáit, ahol az egymást korlátozó igazságértékű nézetek az együtt-elismerés példáiává válnak (pl.: *A sötétség természetéről*).

A keresztény - vallásos világgép figuráinak, helyzeteinek megidézése és szabad variációi is úgy jelentkeznek főleg, mint az ellentételező szerkesztést tradicionálisan alkalmazó szöveg hagyomány elemei (angyal – ördög, Isten – Sátán, élet – túlvilág stb.). E nevek grammatikai jelként való használata (tehát valós exegetikai háttérüktől függetlenül, olykor ironikus applikálása) analógiája annak a kiasztikus működésnek, mely Vörösnél sokszor a mindennapi nyelvhasználat számára alanyként elképzelhetetlen kifejezések terén bontakozik ki (*A városalapító*):

„... A volt:nincs.
A van sose volt.”

Az erőteljes, kiterjedt konnotációjú szavak „leporolása” – mely a Vörös-recepció visszatérő megfigyelései közé tartozik (ld.: Szűcs Terézia: Írni: oda-, vissza-, újra-, át-, In.: *Alföld* 2001/6., Mészáros Sándor: Isten, haza, család – Amerikából, In.: *Jelenkor* 2000/6.) – mindvégig azt a különböző szituációkban bekövetkező, sorozatos jelentésbővülést példázza, ami a korábban leírt kettősség-elképzelés következtében a valós jelöletet mindig csak közelíti, ám el soha nem érheti, s melynek archetipikus megfelelője a bibliai Isten nevének vizsgálatához kötődik. „Az »Isten« referens nem pusztán a hitbeli megnyilatkozások eredeti formáinak kölcsönös összetartozási mutatója, befejezhetetlenségüket is jelzi. Mindegyikük rá irányul, ám egyikük sem éri el.” (In.: Paul Ricoeur: *Megnevezni Istent*, *Café Babel*, 2001/4.) Ezért is, hogy a teológiai megnevezés pontosítása Ricoeur által a nyelvek közül kimondottan a költői nyelvhasználat körébe utalt funkció. A megnevezés és a jelölet viszonyának feltérképezésében eredeti módon vesz részt a *Halottak könyvtára*

című ciklus egyik része (4. *Drótháló*), melyben a metaforikus alak, Isten könyvtárosa az anyagi manifesztációként, illetve ismeretelméleti határpontként felfogott irodalmiságot egyesíti magában. A könyvtáros cselekedetei idő- vagy térbeli anomáliák következményeként az általa gondozott szöveg olvashatatlanságához vezetnek:

„... Az eltűnt
asztalra letesz egy
olyan könyvet, ami nincs
nála és fölvesz róla
egy olyan papírt,
amit tíz év múlva tesz oda.
Írást tart a kezében,
akár a dróthálót.
Bizonyos határokon
nem léphetünk át, mondja.”

Innen ered az a magatartás és poétika alapjaihoz tartozó mentalitás, hogy a beszélő állandóan fenntartott és megújított érdeklődéssel fordul a gyakran monoton versvilág alkotói felé: hiszen az olvashatatlan írás, mint gazdaságos metafora a titok betűzhetőségét állítja, ám mint rendszer a beszélő, a lehetséges dekódoló számára tökéletesen értelmezhetetlen kommunikációs csatorna egyben. A másik nyelvre való áttérés képtelensége így olyan eleme a műveknek, mely fenntartja a kezdeti dualitás-problémához csatolt nyelvi dezillúzió minden hozadékát, de nem reduktívan lép fel a jövőbeni alakulások szempontjából (Vö.: *A beszélő hatalma, Beszédtöredék a szerelemtől, Hazám, A költőző hullókról, A lezárt kapu*).

A versek sokaságába belépő gyerek-optika, mely nagyrészt a '80-as évek új magyar lírájának és főként Kemény Istvánnak a kezén nyerte el hozzávetőleges formáit (Ld. a kötet neki ajánlott, *Kariatidák* című versét), Vörös használatában új, az elégikus lemondásnak megfelelő árnyalatokkal gazdagodik. A

gyerek-beszélő legfontosabb tulajdonságává olvasni nem tudása válik e versekben, s így a számára érthetetlen üzenetnek csupán közvetítőjévé lesz, de sohasem megfejtőjévé, ami, ha figyelembe vesszük az eddig elhangzottakat, sokban találkozik a műveket rendező nyelvelméleti előfeltevésekkel (*Negyedik bakonymérői elégia*):

„ne olvasd el az üzenetet,
csak add át. De hát
nem is tudok olvasni.
Tudom. És dőlni kezdett
volna számból a szó.”

Fel kell figyelniük azonban arra is, hogy a kötet címével olvasója számára is érzékelhetővé teszi az olvashatatlan írás absztrakcióját, hiszen *A Vécsey utcai évkönyvből* forma egy tágabb, ismeretlen corpusból való válogatásként tünteti fel annak anyagát. Ezzel a mozzanattal a motívumot sikerül a megismerés határtapszlatátává tenni a befogadónak a műről leválasztott, autonóm világa számára éppúgy, mint ahogy az természetes tapasztalatként, mint láttuk, eleve adott a beszélőnek.

„Csak kevés szerzőnek adatik meg az a tehetség, hogy megírja, miben hisz.” – kezdi már idézett írását Ricoeur. S mi befejezhetjük-e a miénket mással, mint annak megállapításával, hogy habár Vörös hitvallása többnyire csupa negatív bizonyosság és a teleológia látványos tagadása, evvel is hozzájárul kitűzött céljának eléréséhez, a titok betűzhetőségéhez. A jelenkori vers által felajánlott sokféle lehetőség közül ő a „titokra hallgató” helyzetét kívánja elfoglalni, s ezzel az írást olyan morális kérdéssé tenni, amely a vonatkozó magyar vershagyomány kliséit elkerülve egy újfajta modell megvalósulását ígéri. Jelentősen járul hozzá az inspiráció mibenlétének újrafogalmazásához is, mikor a vers alanyát az üzenetnek kitett, mégsem csupán nyelvi szubjektumként tárja fel. A kötet végén pedig (*Mint aki nyakkendők közt válogat*), az éjjel kezdő- / felező- / végpontján (?)

ott áll a kérdés, hogy e költészet vajon megmarad-e az elveszetre fogékony, kitartó hívásként, vagy más, tartós igazságok felé tájékozódva kilép majd az elégia köréből.

(2002)

TARTALOM

ELŐSZÓ	1
SÁGHY MIKLÓS	
„A TÖBB TÍZEZER ÍRÁSJEL ÉS A VILÁG TÍZEZERSZER / TÍZEZER MÁS JELE” (Borbély Szilárd <i>Ami helyet</i> című kötetének jelhasználatairól)	3
„RIVALL A RÁDIÓBÓL AZ ÚJMAGYAR DAL” (Orbán János Dénes: <i>Hivatalnok-líra</i>)	13
„AJÁNDÉKUL MEGINT A KEZDET” (Rába György: <i>A vonakodó cethal</i>)	27
„A PILLANAT FÖLKÍNÁLJA MAGÁT. / MIÉRT NINC TÜRELMEK ÉSZRE VENNI?” (Bertók László: <i>Februári kés</i>)	35
„FOLYAMI KÖLTŐ, A DUNA BAL PARTJÁN” (Kántor Péter költészetéről)	41
AZ ÍRÁS RÉVÉN: “TISZTÁZÓDIK / ÉS ROMLIK TOVÁBB AZ EGÉSZ” (Marno János: <i>Daidal</i>)	55
„KÖPENYÉBE VARRVA / VISZI A BETŰKET” (Schein Gábor: <i>Üveghal</i>)	63

TÓTH ÁKOS

MNÉMOSZÜNÉ FÉLÁRNYÉKBAN (Schein Gábor: <i>retus</i>)	69
„LÍRA AZ ELZÁRT HEGYEKNEK” (Mamo János: <i>A fénytervező</i>)	77
„HÁT ÁDIÓ ARANYKOR” (Kovács András Ferenc: <i>Aranyos vitézi órák</i>)	87
A FIÚ HÁZA (Térey János: Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig)	95
TOLL, SZÓR, BUNDA, TŰSKE, PIKKELY (Acsai Roland: Természetes ellenség)	103
TD MEG A VILÁG (Tandori Dezső: <i>Az Océánban</i>)	111
A MEGTALÁLT ELÉGIA (Vörös István: <i>A Vécsey utcai évkönyvből</i>)	123
TARTALOM	131

A Szegedi Tudományegyetem BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke által eddig kiadott Monarchia-kötetek:

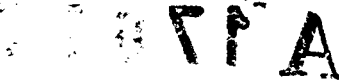
- Monarchia-karnevál az irodalomban.* Szeged 1989.
A Monarchia a századfordulón. Szeged-Budapest 1991.
Magyarok Bécsben – Bécsről. Szeged 1993.
Tegnap előtt. Irodalmi utazások a Monarchiában. Szeged 1995.
„Azok a szép napok”. Tanulmányok a Monarchiaról. Szeged 1996.
A „szükséges népszövetség” a művelődés történetében. Szeged 1996.
Töprengések Kundera „szépséges szép üveggolyó”-járól. Szeged 1997.
(B)irodalmi álmok (b)irodalmi valóság. Szeged 1998.
Lélektől lélekgig (Osztrák–magyar–közép-európai összefüggések). Szeged 2000.
Osztrák-magyar modernség a boldog(?) békeidőkben. Szeged 2001.
Lelkek a pályán. Szeged 2002.
Österreichisch – ungarisch – mitteleuropäische literarisch – kulturelle Begegnungen. Szeged, 2003.

A Monarchia-irodalom problémáit érinti:

- Fried István: *Ostmitteleuropäische Studien.* Szeged 1994.
Fried István: *East-Central-European Literary Studies.* Szeged 1997.
František Palacký kétszáz éve. 1798-1998. Szerk. Fried István. Szeged 1998.

A tanszéki diákkör kötetei:

- Antik és posztmodern. (Irodalomtudományi- és elméleti tanulmányok).* Szeged 1994.
Szövegek között. (Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből). Szeged-Budapest 1996.
Szövegek között II. (Irodalomelméleti és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged 1997.
Szövegek között III. (Irodalomelméleti és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged 1999.
Szövegek között IV. (Irodalomelméleti és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged 2000.
Szövegek között V. (Fejezetek a mai magyar irodalomból). Szeged 2001.
Szövegek között VI. (Fejezetek a világirodalom köréből). Szeged 2002.
Szövegek között VI. (Irodalomelméleti tanulmányok). Szeged, 2003.





Felelős Kiadó: Fried István

Készült a Goldpress nyomdában, Szeged, Boldogasszony sugárút 53.

Felelős vezető: Illés Mihály

A 178794