

szövegében kissé meglepő lehet, hogy bár a szerző hivatkozik a Deleuze és Guattari Kafka-könyvében is szereplő állattá-leendésre, a szöveg annak ellenére sem mélyül el ebben a fogalomban, hogy az argumentáció implicit módon számos kapcsolódási pontot létesít.

Végül a kötet egésze felől is érdekes kitérni az utolsó tanulmány egy megjegyzésére. Smid Róbert írása alapos áttekintése annak, hogy kapcsolódik össze az ember által működtetett állatfogalom különböző mediális kultúrtechnikákkal. A szöveg azonban egy ponton hangsúlyozza, hogy az *animal studies* és a biopolitika gyakran követi el ugyanazt a hibát („módszertani buktató”), jelesül, hogy továbbra is az embert teszi meg elsődleges és kiemelt cselekvőként [258.]. Smid szerint ezzel szemben a „tényleges poszthumanitás” ott érhető tetten, ahol feltárul az inhumán külsődlegesség, amely elvezet minket a megkülönböztetések eredetéhez [270.].

Ezt a feladatot a *Milyen állat?* szövegei csak nyomokban tudják abszolválni. Arra azonban rávilágítanak, hogy izgalmas és produktív kapcsolódási pontok alakulhatnak ki a magyar tudományos diskurzusokban is, ha az irodalomtudomány valóban befogadja az *animal studies* és a poszthumanizmus nézőpontjait. [*Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár*]

BARTHA ÁDÁM

# A krematórium csendes környéke

BIRÓ KRISZTIÁN: *ELDORÁDÓ OSTROMA*

„Kiket hamvasztottál el magadban?” – kérdezi Biró Krisztián *Csendes környék* című abszurd idilljében, mely a városokként elgondolt testekbe beépülő krematóriumokról szól. Az emlékezet tereit konkretizáló metafora egyre erőteljesebben terjed ki az irodalmi szövegek létmódjára és a történelemszemlélet, a hagyomány emlékezésstratégiáira is. A vers valamiféle krematóriuma az érzelmeknek, a retorikai korlátoknak, a szóképek önpusztító, önfelszámoló impotenciájának. A testben működő krematórium hamvasztja el a konkrét és metaforikus emlékeket, a bennünk tükröződő másikat, a jót is, azt is, ami számít, ami fontos, hogy korántsem idilli „csendes környékké” tegye a kimért családi, érzelmi, politikai, szociális teret. „Bőröd alatt zsákcák az erek” – mondja később, nincs körforgás, haladás, a testben berendezett város önmaga csődjének költői architektúráját rajzolja elénk. Mi más is lehetne ez a még krematóriummal is felszerelt hely, mint egy (anti) Eldorádó. Az aranylemezekkel fedett házak masszív fénytörései azonban vakká tesznek. Ha léteznek egyáltalán aranyporral bekenet királyok vagy aranytárgyakkal telehajigált szent tavak, akkor csak az emberi fantáziában léteznek. A metaforikusan beágyazott prekolumbián civilizációk helyére a serdülőkor kalandvágy-liturgiáit kell odaképzelnünk. Az aranyváros után sóvárgó kamaszvágy diadalmas hadvezérét kell megkeresni magunkban, és ügyelni rá, hogy ne veszítse el a célba irányító térképet,

vagy őrizze mélyen az emlékezetébe vésett titkos tudást. A térkép valahogy mindig elveszik, a letűnt mitikus aranykorral a titkos tudásnak is annyi: Biró belső expedícióját már az a kalandor vezeti, aki az egyetlen pillanatra felderengő vagy az elképzelt Eldorádóval is megelégedne, s ha teheti, meghódítja az első Eldorádó-metaphorát. A kalandvágyból gyorsan létszorongatottság lesz: a diadal lehetősége kétséssé válik, a belső krematóriumban elégnak az egykor komolyan vett térképek, a tudat könyvtárában olvashatatlanná válnak az egykori feljegyzések, a kutatási naplót felütni pedig olyan, mintha egy titkosírást kellene megfejteni. A krematórium munkáját nem lehet visszacsinálni: nincs visszaút a gyermekkorba, az egykori heveny kalandvágnak nincs se kielégítő pótléka, se új Verne Gyulája.

A megszövegesülés problémája ezért is kerülhet elő már a kötet legelején, de Biró nem játssza el a posztmodern naivát (a nyelvben létezésért minden költő labkért fizet), hanem leírja látványt, a realitásnak látszó lelki tájat, még mielőtt megsemmisül (hiszen minden eleve krematóriumtöltelék). „Ez nem egy hasonlat, amin még ülni kell, / ez nehéz talaj, azok meg ott beteg fák, / meggy és birs metszetlenül” – jegyzi fel tárgyilagosan. A potenciális költői képet láthatatlanná teszi a betegség és a burjánzás, a kötet tónusát a megfertőzött természetesség és a szorongató elhagyatottságérzet kezdi uralni.

A nyitó vers (*Ha most kezdenék el valamit*) tehát nem egy nyesetlenül hagyott ars poetica, hanem annak a tapasztalatnak a költői módszerré avatása, mely minden szöveget elbúcsúztat, ha kell, megkoszorúz, rituálisan megsemmisít, elhamvaszt és eltakarít. Biró Krisztián az el- és a kitakarítás költője, aki tudja azt is, hogy a krematórium munkája sem végleges, s ahogy nincs végleges tisztaság, nincs végleges eltakarítás sem.

„Sötét volt, sokáig próbáltam megírni, mennyire” – reflektál a szerző egy újabb helyen az írástechnikára és a belőle következő kudarcra, ugyanakkor a sötétség fogalmának vizualizálásával egy metapoétikus poént is elhelyez a versben, mely a kötet egyik központi tárgyának bemérését, koordináta-rendszer szerinti betájolását is jelzi. A sötétség épp a térérzékelés és a létérzékelés bemérhetetlenségét jelöli, Biró viszont valóságos mértékegységként kezeli, és a belső drámák nagyságrendjének meghatározhatóságához használja. A sötétség mellett a tériszony válik ugyancsak hasonló megfontolásból a létszorongatottság permanens mértékegységévé: „Idáig már nem ér fel a tériszony” – jelenti ki egy magabiztosabb szakasz. De a roham (*A második roham*), mely egyaránt utalhat az Eldorádóhoz köthető ostromretorika és a betegségnek elnevezett („elnevezem betegségnek”) létállapot fogalmi körébe, rendre kiújul. Újabb és újabb, jobbra sérült vagy sérülékeny mentális állapotokat generál, kipucolja és benépesíti a világérzékelés által kijelölt belátható tereket, képlékennyé olvasztja az én- és az öntudatot. A betegségnek elnevezett létszorongatottság leküzdése a verskötet ostromnarratívája lesz: a betegség maga is Eldorádó, maga is nagy téma, valós léte bizonytalan, metaforikus fantázialéte viszont annál szórakoztatóbban térképezhető fel. Könnyű lenne azt mondani, hogy a felnőtté válás drámája a tériszony drámája, ám Birónál a tériszony sokkal inkább identitáspróbáló, a test határaiig minden zsigert bejáró lelki izgalom. Biró nemcsak a központi térként elgondolható Eldorádót és a központi cselekvésként dramatiszálódó ostromot metaforizálja sokféleképpen, hanem a kiépített és feltérképezett

valóságokat vagy fantazmagóriákat rituális krematóriumában szinte azonnal fel is dolgozza. Zürichben, a krematóriumban rendszeresen rendeztek klasszikus zenei koncerteket, hogy a zene Eldorádója rákopírozódjon a halál városának térképére, és mint egy palimpszesztust, a rosszra használt, levakart pergament, mindannyiunk tudatát újra birtokba vegye az élet harmóniája. Ebben a verskötetben e privát svájci emlék bizarr, de megnyugtató dramaturgiáját vélem valamelyest visszaköszönni. A „csendes környék” poétikája mögötti traumatizáltság feloldásának elképesztő erővel megalkotott költői változatát.

A tanulási [érés?] folyamat is fontos témának látszik: s noha a meglehetősen konvencionális utazásmetaforába ágyazva jelenik meg, egy pillanatra sem lesz konvencionális az a módszer, ahogy Biró a toposzrendszert aktiválja. „Én a következő / megállónál huszonéves leszek”, mondja a rossz irányba tartó, ócska táskáját szorongató utazó, aki a tragikomikus közép-európai létezés Eldorádójába tart, mely természetesen csak a politikai szónoklatokban létezik, s mely a halmozott szerencsétlenkedést létformává avatva heroizálja, miközben pontosan tudja magáról, hogy az általa használt üres nyelv egy groteszk vígeposz számozatlan énekének szöveglabirintusában lavírozik. A vezérnek se stratégiája, se térképe, a menetrendnek nincs adekvát szerepe, mert nem a helyváltoztatást jelzi, hanem az idő, az élet múlását méri. Ezek a finom átrendeződések okozzák, hogy a puszta helyzetfelismerés máris gyógyulásként hat egy olyan világban, ahol minden helyzetteremtés azonnal betegségpozicionálás is. Az *Égetik* című vers elképesztően groteszkké formált „erkély-jelenete” ezt pl. így tematizálja: „Ha többé nem kell / tartanom attól, hogy kiugrasz, / hetekig kerülöm majd az erkélyt”.

A késztetés rettenetes ingere, a készülődés lappangó tudata mind-mind új és új feszültségteret indukál Biró versei köré: mintha minden vers egy kicsit öngyilkossági kísérlet is lenne, vagy legalábbis megmagyarázhatatlan ingere egy önfelszámoló dramaturgiának. A *Beton* című versben a főhős az ötödikről való kiugrással „tölti napjait”: vagyis a késztetés folyamatosságához az elképzelt tett bizarr folyamatossága társul. Ez a kiélezettségérzet paradox módon a kötet legnyomasztóbb és egyben legfelszabadítóbb vonása is: magyarázatra alighanem csak az utóbbi megállapítás szorul. Felszabadító, mert metapoétikusságával a fantázia erejére bízva a tragédiát, s így lényegében az eljátszásokban és újrjátszásokban fel is oldódik. A vers kiugrási kísérlet a hagyományból, a manapság igencsak felpörgetett dramaturgiájú traumaköltészetből, a rombolás és romeltakarítás steril, szinte nagyipari működéséből, amit ebben a kötetben újrjátszott szerepek százszor is sikeresen szavatolt retorikai hitelessége tesz döbbenetessé. Önvészélyes testek és szövegtestek költészete ez, melyekben Biró Krisztián verstérképei belső Eldorádókhoz vezetnek. Hogy léteznek-e, vagy csak hiszünk a létükben, az szinte mellékes. A szövegek az önpusztítás késztetéseiből épülnek, a kétségbeesést szinte borzongató rohammá alakító energiákból.

A kötet nem az élmény léteről, milyenségéről, nagy- vagy kisszerűségéről beszél, hanem az élmény elhamvasztását dokumentálja minden különösebb ceremónia nélkül, mintegy természetes folyamatnak álcázva azt.

Különleges teret képez a kórház, a gyógyítás potenciális tere, mely még a párkapcsolati dinamikában is központi szerepű lesz. Az intimitást magát is „térisonyos”

nővérek felügyelik. A halál a kórházban halmozódik fel, és nem a krematórium-metáforában: az elviselhetetlen súly terhe ebben a tériszonyos instabilitásban nehezedik a résztvevő megfigyelő hátára. „Amit magaddal cipelsz, elárulja / meddig mész” – szögezi le az egzisztenciámetaforaként igencsak leterhelt *Sziszüphosz* című vers. Sziszüphosz nem Camus saját abszurd boldogságába feledkező alakjaként, a tudatos ember tragédiáját megjelenítő főhősként jelenik meg, nem is egy Cormac McCarthy-féle posztapokaliptikus, ember embernek farkasa típusú univerzumban mitologizálódik újra, hanem abban a módszerben talál magára, ahogy Biró az egyén sokféle módon magára szabott Sziszüphosz-szerepeinek fázisaival és fáziseltolódásaival az emberi létezés ritmusát ütemezi. Mire én és szerep, test és lélek, mítosz és valóság összhangba kerül, már be is fűtik a privát krematóriumot. A cipelendő súly, a magunkhoz szorított ócska táska, a belső krematóriumokban felgyülemlt hamu, a traumák és betegségek, a megszenvedett boldogságok összességéből áll össze. A szisztematikus gépezetként dolgozó krematórium a szisztematikus gépezetként elgondolt mitológia varázstalanítása is egyben. *Omnia mea mecum porto*: minden, ami a sajátom, magamnál hordom, mondta Biász, a hét bölcs egyike, legalábbis Cicero szerint. Csakhogy ez naiv illúzió, mindennél többet, sokkal többet vagyunk kénytelenek magunkkal hordani, sejteti Biró, ezért is van szükség a folyamatosan működő, testbe épített krematóriumra. Szentenciákat ez a kötet is alkot, még ha nem is kerekednek aforizmákká: „a kacatok nem emlékek”, „a rutin nem bizonyíték”, hirdeti a *Kölyök* című vers, hogy aztán a téziseket alaposan szétretorizálja. Ebben a szétretorizálásban van valami praktikum: az önvészélyes kamaszkor kéjes-dühös emlékegetése nem lázadásretorikába torkolló [az első kötetekre olyannyira jellemzően hivatkozó] gesztus lesz, hanem a lelki háztartás kíméletlen mechanizmusának elképesztően higgadt dokumentálása. Két *Duga* című vers is szerepel a kötetben, meg vannak számozva, a második olvasható előbb: az egzisztenciális dugába dőlések mögül remekül megrajzolt sorsok sejlenek elő [a májkóma leírása vagy az „orosz fakopáncs” képével érzékeltetett mentális zavar], s a kötet közepe a veszteségpoétika traumaelbeszéléseit állítja középpontba a visszszámítás logikája mentén. A Hableány katasztrófájára reflektáló *Limonádé* című vers egy pincér szemével jut el a rutinos munkától addig a pontig, ahonnan a szemtanú-lét gyakorlati bölcseletében láthatóvá válik, „hol ér össze / a vallás és a menetrend”. A hírek, a külső, elidegenített történések beszívárogatása a versbe nagyon tudatos elv. Az alanyi líra tarthatatlanságának tétele meg is jelenik a szöveg testén. A *fecskefészkek leverése egész évben TILOS!* című vers egy Kaminsky-versen kívül jelöli ki saját költői territóriumát („nem egy Kaminsky-versben vagyunk”), hogy mintegy reflektálva az elvi kisajátíthatóság verstereire teremtse meg a saját üzemmódját. Ebben a negációban válik otthonossá a hiányba telepített költemény és izgalmassá az így gerjesztődő szövegvihar. Biró dolgozik vendégszövegekkel is: ezek általában hasonló ellentereként vagy negatív testekként működnek a „szép vihar” egészen visszafogottan ironikus előállításakor. Búvóhelyek is ezek a szövegrészek („gyermekkorom óta búvóhelyet / kerestem két szemhunyas között”), a biztonságérzet és a magány, ugyanakkor a lelepleződés izgalmanak terei.

A kötet utolsó szövege a magányos *Hogyan nyugtassam meg anyámat a visszapillantón keresztül* című vers a hasonlóság, a genetika és a megérkezés viszonyrendszerén keresztül beszél az életút emlékfoszlány-ösvényeiről és genetikai

sztrádáiról, a közös emberi sors tudatosításáról. Arról, hogy különutak nincsenek, legfeljebb átaludt periódusok, fáziskésések. Hogy miközben „kedvenc altatónkat szórjuk szét az aszfalton”, egyre természetesebbé válik az álmatlanság és a zuhanás, egyre nyilvánvalóbbnak tűnik, hogy a vakító távolban már felsejlenek egy Eldorádónak ható ország körvonalai. [*Jelenkor*]

CSEHY ZOLTÁN

# Lemondani a balladáról

PÁL SÁNDOR ATTILA: *BALLADÁSKÖNYV*

Egy régi műfaj használata egyszerre eredményezheti a megidézett műfajnak való tisztelgést és annak roncsolását is. Ez érvényes Pál Sándor Attila harmadik, *Balladaskönyv* című verseskötetére is. A roncsolás különböző játékos elgondolásait láthatjuk a *Balladaskönyv* verseiben. Izgalmassá teszi ezt a költői kísérletet az – vagy még inkább, eleve ez teszi költőivé –, hogy a ballada jelentéstartománya nehezen rögzíthető, különböző variánsai hívhatók elő. A jelentésingadozás miatt a balladák hagyományának fellevenítése éppúgy nehézségekbe ütközik, mint roncsolása.

A ballada fogalmának homályossága, eltérő jelentései válnak a versek termékeny alapzatává, és a szövegek többféle tematikát bontakoztatva ki, más-más irányba kanyarodnak el. Nem szükséges őket a nép- és műballadák előképei felől olvasni, és ez a kötet erényévé válik. Egyúttal távolságot tart az olyan népszerűsítő irodalmi termékektől, mint például az utóbbi években született Arany-balladák újrairásai.

Annak ellenére, hogy a ballada használatában felfedezhető termékeny rögzítetlenségről beszélttem kiindulásként, a *Balladaskönyv* című adást nem tartom szerencsésnek, mert túlságosan egyértelművé teszi a kötet koncepcióját, és ez gyengíti, kiszámíthatóvá teszi az egyes verseket. A kiszámíthatóság a balladák esetében a műfaj sajátosságaiból következően is felmerül, így indokoltá válhat a kötetben. Érdemesnek tűnik megfigyelni, hogy Pál Sándor Attila hogyan lép párbeszédbe ezzel a műfaji hagyománnyal és az abból adódó kötöttségekkel, lehetőségekkel.

Az előző kötetében, a *Dűvőben* [Magvető, 2017] zavaró volt a nyelvi fegyelem, amely fogalmazásszerű beszédmodot eredményezett – például a „műút” és a „kövesút” kifejezések is szerepeltek egymás szinonimáiként. Az ismétléskerüléssel való felhagyás a *Balladaskönyv* verseiben kifejezetten erős részeket eredményez. A *Szorongások balladái* című versben háromszor szerepel egymás után a „szanaszét” [13.], különböző helyeken felbukkanva a versben, megvalósítva jelentését; a *Fotó-balladákban* a „valahol” háromszor kerül elő ugyanabban a bekezdésben, mintegy elbizonytalanítva a kitörölt vagy kidobott fényképek felkutathatóságát. Ugyanakkor ebben a versben a zárlat [„és nézegesse, / és nézegesse, / és tovább, / és tovább, / és tovább”] többszörös ismétlődése kevésbé indokolt. „Ebben a balladában / nincsen más csak ballagás van”, olvassuk a *Hazai ballada* [85.] kezdősorát, és ugyan nincsen benne szóismétlés – hacsak nem olvassuk félre úgy, hogy *ebben a ballagásban nincsen más, csak ballagás van* –, mégis megidézi az ismétlődés alakzatát azzal, hogy a ballagás ismétlődését hangsúlyozza, hiszen nem állhat más helyette.