

Horváth Kornélia

Turczi István harmadik költői korszakáról

Turczi István harmadik költői korszakának kezdetét a magam részéről a 2011-es *A változás memóriája* című könyvhöz kapcsolom. Nemcsak temporális okokból, vagyis a korábbi kötetek után eltelt idő miatt, hanem a prózavers műfaja, illetve versformája mentén szerveződő szövegkorpusz okán is. Természetesen nem arról van szó, mintha a szerző korábban nem írt volna szövegeket eme műfajformában, ellenkezőleg. Mégis látványos aktus, hogy egy egész, és hangsúlyozom: újonnan írt versekből szerveződő kötetet erre épített fel.

Mint jeleztem, a prózavers műfajformájának már korábban is volt „hagyomány” Turczi költészetében. Jó példa erre az 1997-ben napvilágot látott *Hosszú versek éjszakája* című kötet, amely azonban javarészt már korábban írott versekből épült fel, a megjelenés évében született *Most már mindig így* darab kivételével. E kötethez Határ Győző írt előszót, amelyben éppen a prózavers írásának nehézségét, a metrikus formákkal szemben éppen a nagyobb fokú akadályoztatottságát emeli ki:

Többhelyütt leírtam már – jó prózaverset írni nehezebb, mint formahú, »ókonzervatív« poémát. A rutinos költő, akinek a kisujjában van a mesterség minden csínja-bínja, a kisujjából kirázza a jó verset [fogadásból, tréfából vagy akár hogy rögtönző készségét fitogtassa]. Jó prózaverset írni viszont – kegyelmi ajándék. A kegyelmi állapot megragadása; a sugalmazott szavak »elkapása« ügyes szerrel, azok meghamisítása nélkül; a nyers szöveg átfésülése, »megtisztítása« az idegen hozzátétől, a versüzenet elrontása nélkül: ennek is előtanulmánya van, nem sikerül akárkinek, akármikor.¹

Másfelől Határ Győző e méltató bevezetőjében a prózavers fogalmát egy alkalommal hirtelen a szabadversével váltja fel: „őszinte örömmel forgattam két éve a költő *Válogatott Verseit*, amikor pompás kötetét Turczi István eljuttatta hozzám. Hogy az, amit most az olvasó a kezében tart, divatos szóval »feljebb lépést« jelent-e? Mindenesetre elmélyülést; a *szabadvers* (és a sorozatos izmusok) eszközeinek szuverén kezelését – anélkül, hogy azok rabjává lenne.”² [kiem. H. K.]

Ugyanakkor talán ismert az a verstani meglátás, amely határozott különbséget tesz szabad- és prózavers között. Elsősorban Jurij Tinjanov híres tanulmányára, *A versnyelv problémájára* hivatkoznék,³ amelynek első része magyar fordításban is napvilágot látott, s amely a szabadverset éppen mint a vers legeklatásabb megnyilvánulási formáját tárgyalja, mondván, hogy éppen itt nyilvánul meg a versritmus elementáris szervezőereje, a verssor mint ritmikai alapegység, illetve mint ilyenek az egysége,

1 Határ Győző, Útrabocsátó = Turczi István, *Hosszú versek éjszakája*, Belvárosi, Budapest, 1997, 5.

2 Uo.

3 L. Jurij Tinjanov, *A versnyelv problémája* = Uő, *Az irodalmi tény*, Gondolat, Budapest, 1981, 5–132.

feszessége és szorossága. A *Hosszú versek éjszakája* szövegeit meglátásom szerint éppen a verssornak ez a feszes, versritmus-teremtő ereje szervezi, vagyis *itt nem próza-, hanem szabadversekről beszélhetünk*. S ezt közvetve alátámasztja Határ Győző méltatásának befejező bekezdése is, ami ugyan ismét a „prózavers” terminusával él, mégis a szerző [Turczi] verstani jártasságát, pontosabban verstani-ritmikai aspektusból nézve művészi megoldásait emeli ki: „A kötetten végig érezni, hogy költői alkata szigorúbb annál s ezáltal elkerüli a legtöbb, kizárólag prózaverssel kísérletező társa nagy veszélyét, hogy »túltermelő« költő lesz belőle és sem a cezúrát nem ismeri, sem azt, hogy hol kell megállnia.”⁴

Mindez a felvezetés azért volt számomra fontos, hogy világossá tegyem: amíg a *Hosszú versek éjszakája* nyilvánvaló módon szabadversekből áll, addig a 2011-es *A változás memóriái* prózaversekből építkezik. Kérdés most már, hol és miben vonható meg a különbség szabad- és prózavers között? Az „egyszerűbb” válasz a felvetett kérdésre az lehetne, hogy a szabad, kötetlen formáknak olyan széles skálája létezik és ismert a világirodalomban, hogy elkülönítésük szinte lehetetlennek tűnik.⁵ A XX. századi magyar alkotók közül talán Nemes Nagy Ágnes az, aki a legtöbbet elmélkedik erről a kérdésről: „A versszerűség fogalma változó. Éppen a mi korunk, úgy látszik, alkalmas arra, hogy a vers fogalmát újra-előlről átgondoljuk, mert éppen most bomlott le egy több évezredes, meggyökeresedett konvenció, hogy tudniillik vers az, ami versformában van írva. [...] A »mi a vers« kérdése újra fellazult. Abba a helyzetbe kerültünk, hogy a költészet specifikumát, leendő törvényeit – a század új költői tapasztalatai alapján – megint ki kell tapogatnunk.”⁶ S talán érdemes itt megemlítenünk a költőnő ama meglátását is, mely szerint a verses költészetet három lényeges tényező határozza meg: a *kiemeltség (eltérés)*, a *rendezettség*, illetve az *érzékletesség*. S bár az elsőként megjelölt vonás, a *kiemeltség* Nemes Nagynál a sorokra tördelésre vonatkozik (ami, hogy némileg előrefussunk érvelésünkben, éppen a szabadvers és a prózavers közötti különbséget artikulálja), a költőnő szerint mégis a legfontosabb elem a *rendezettség*, amely az anyag átgondolt elrendezésére vonatkozik. Nemes Nagy ez alapján tesz különbséget versszerű és prózaszerű szabadvers között. [Az *érzékletesség* aspektusa, amely az akusztikai és a szavak jelentésterjedelmével való benyomáskeltést hivatott jelölni, a műfajforma szempontjából kevésbé érvényesíthető.]

Miként állapítható tehát meg a különbség a két versforma [és egyben műfajforma] között? Erre a legmegbízhatóbb választ, amint említettem, Jurij Tinyanov adta, aki a verssor egységében és feszségében/szorosságában jelölte meg a versszerűség elsődleges kritériumát. Hasonló, de kevésbé formai alapú a francia Dujardin megállapítása, aki szerint amennyiben a verssor kiszakad a költői gondolkodásból, akkor próza lesz belőle.⁷ Véleményem szerint a verssor mint vers- és versritmusképző erő

4 Az idézet folytatása: „Amilyen meghökkentő tud lenni versközépen, olyan zeneien elpengők, majdhogynem merengésre készletők az elkötetési, lezárásai.” Határ, *l.m.*, 6.

5 Vö. pl. Szabó Anna, *A prózavers kérdése a francia szakirodalomban*, Filológiai Közöny 1980/1., 63–77.

6 Nemes Nagy Ágnes, *A versjelenség = Uő. Az élők mértana. Prózai írások*, I., Osiris, Budapest, 2004., 171–174.

7 Édouard Dujardin, *Mallarmé – egy tanítványa szemével = Válogatás a francia szimbolista esztétikai írásaiból*, szerk. Maar Judit – Ádám Anikó, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995., 149. A probléma összetettségét érzékelteti Vilcsék Béla is 2012-es, a szabadversről és a szabad versről [de nem a prózaversről!] írott elmélkedésében. L. Vilcsék Béla, *Szabadvers és szabad vers – napjaink magyar*

alapvető: a próza [l. a regényt vagy a novellát] sorai nyomdatechnikai sorok, margótól margóig érnek, s egész egyszerűen azért „fejeződnek be” mint sorok, mert nincsen több hely a lapon. Vagyis a sor a prózaszövegnél pusztán technikai jellegű, míg a versszövegben egyfelől formaképző [a legjobb példát erre az állandósult strófaszerkezetek szolgáltatják], másfelől szemantikai, azaz jelentésalkotó funkciójuk van: erre Turczi korábbi verseinek rövid elemzése is számos példát nyújthatnak.⁸

Rátérve *A változás memóriája* kötetre, külön érdekesnek tűnik, hogy a kötetcímmel ellentétben, amely a *változás* jelenségét hangsúlyozza, a versek egy kivétellel mind prózavers formájában íródtak, azaz e tekintetben, a kötet darabjainak egymáshoz való viszonyában éppen nem a változás, hanem sokkal inkább a hasonlóság vagy állandóság szemantikáját látszanak hangsúlyozni.⁹ Külön megerősíti ezt az észrevételt, hogy a kötetet alkotó 51 vers közül ötven szinte egyforma hosszúságú. Mindez vizuálisan is megtapasztalható: ha az olvasó laponként átpörgeti a kötetet, majdnem egyenlő terjedelmű bekezdéseket lát minden oldalon. És a bekezdés szó sok mindent elárul: e szövegeknek is van, Nemes Nagy Ágnes szavával élve, rendezettsége, még ha az nem is a verssor tagolásán alapszik is, mint a mértékes versritmus vagy a szabadvers esetében.

E vonatkozásban izgalmas a kötet alcíme, amely csak a legbelső borítón tűnik fel: „próza versek”. Finom, de érzékletes, s alighanem jelentéssel bíró különbség rejthet a „prózavers” – noha, mint láttuk, verstanilag kevésbé tisztázott – fogalma és a „próza vers” sajátos, Turczi-féle terminusa között, melyek közül az utóbbi a kötetbeli szövegek formáját hivatott jelölni, s azokat inkább a vers, mint a próza felé igyekszik elmozdítani. S a szövegek ezen „automatizálása” egyfelől a korábban mondottak miatt is adekvátnak mondható: minden egyes darab egy bekezdésként viselkedik, s ugyan sorkizárt módon van szedve, mint a prózaszövegek általában, terjedelmük mégis csaknem mindig azonos, a címük pedig sosem középre, hanem a bal margóra van igazítva. Vagyis a kötet szövegei határozott rendezettséget mutatnak mind önmagukban, mind pedig egymáshoz való viszonyukban. Másfelől a kötet, önálló ciklusban közölt [a ciklus címe: EPI] záródarabja, amely egyetlenként képezi a ciklust, tökéletes szabadvers. Ez a *Kié* című szöveg:

Az agy órája lejárt
bízd magad érzékeidre
már túl néhány fohászon
menetkész új jelekkel teli az ég
kié a tisztánlátás ez a kozmikus vászon
[*Kié*]

költészetében = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában, szerk. Boros Oszkár – Érfalvy Livia – Horváth Kornélia, Ráció, Budapest, 2012, 11–26

8 Vö. pl. Bedecs László, *Short Message System. Textus és kontextus az SMS 66 kortárs költőnek című kötetében = Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. Radvánszky Anikó – Sütő Csaba István, Ráció, Budapest, 2012, 82–86., Horváth Kornélia, *Turczi István költői nyelvéről = Tények melankóliája*, 203–209.

9 Ugyancsak a „változás” címben megjelölt témája ellenében hat az a tény, hogy a kötet második, *Alkímia* című ciklusában négy (!) *Alkímia* című vers is szerepel közvetlenül egymás után.

A vers mint a kötet záródarabja egyben autopoétikus olvasatként is értelmezhető, amennyiben a „menetkész új jelekkel teli az ég” sor egy új költői irányulást, irányváltást jelöl ki a kezdősor közlése, „Az agy órája lejárt” után. Az „új jelekkel teli ég”, miközben a későmodern magyar líra egyik eminens versszövegének, Nemes Nagy Ágnes *Között* című költeményének befejezését is előhívja az olvasói emlékezetből [vö. „Egy sáv fekete nád a pusztaszélen, / két sorba írva tóban, égen, / két sötét tábla jelrendszerei, / csillagok ékezetei –„], a forma szempontjából a prózaverstől való későbbi eltávolodást is jelezheti, míg szemantikus aspektusból új költői témák és poétikai megoldások előtt nyit teret.

S valóban, a 2017-es *Üresség. Elégia a másnapért, hajnaltól hajnalig, négy tételben* című kötet határozottan a szabadvers formájához tér vissza, méghozzá a szabadversnek egy sajátos, a bal margóra rendezett formájához, ami bizonyos mértékig újszerűnek mondható. A kötetnek talán az első olvasása [„a prima vista”] után is számos izgalmas tapasztalatra tehet szert a befogadó. Egyfelől ezek a szabadversek rendszeresen, szinte minden verssorban élnek a nagybetű [kapitális] írásos eszközével, mi több, ezek a kapitálisok ha nem is minden esetben, de gyakorta mondatkezdő pozíciókat jelölnek ki [noha a szövegekben nincs központozás]. Ez azt is jelenti, hogy a szöveg relatív folytonosságában [relatív, mert verssorokra tagolt, azaz versszövegről van szó] a mondattani tagolás igencsak közvetett módon, de mégis megjelenítődik. Ha ezt összevetjük azzal a ténnyel, hogy például a XX. század első felének híres avantgárd versei [gondolhatunk itt Marinetti, D’Annunzio, Majakovszkij, Hlebnyikov szövegeire, vagy akár a magyar költészetből a középiskolában is tanított Babits-költeményre, a *Dal, prózában* címűre, illetve Kassák *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című hosszúversére], amelyek a központozás elhagyása mellett rendre a kisbetűs írásmódra épültek, illetve a nagybetűt kifejezetten [l. Kassákot és a hivatkozott Kassák-vers befejezését] valamilyen felhívás, költészetelméleti propagandisztikus cél érdekében használták, akkor itt a kapitális újszerű, s bizonyos értelemben nem-avantgárd használatát konstatálhatjuk.

Másfelől az *Üresség. Elégia a másnapért hajnaltól hajnalig, négy tételben* című verseskötet zenei elvű kompozícióra épül, a kötetet felépítő „négy tétel” címei sorrendben: a *prima vista*, *sostenuto*, *capriccioso* és *con moto*. Ez utóbbi egyenesen visszautal a *Zene állástalan zongoristáknak* című 1990-es verskötetre, annak is a második, a kötet címadó versét nyitó költeményként tartalmazó ciklusára, amely ugyanezt a *con moto* címet viseli. De természetesen ez az életművön belüli intratextuális, vagy inkább intramedialis utalás a két kötet egészére vonatkozóan is működik, hiszen mindkettő szerkezetét a zenei jelölésekkel mint címekkel ellátott fejezetek alkotják. Hozzátehető, hogy a jóval későbbi *Ürességben*, a szerző hasonló módon játszik a néhol valós, néhol fiktív zenei megjelölésekkel: a második, harmadik és negyedik tétel címe [*sostenuto*, lásd ’visszafogottan’, *capriccioso* mint ismerős, kvázi-műfajmegjelölő terminus, ami a változatosságra, élénkségre, szó szerint pedig a ’szeszélyességre’ utal, illetve a már említett *con moto* [szó szerint: ’mozgással’, zenei kifejezésként ’élénken’]] még értelmezhető zenei instrukcióként, de az első tétel címeként megadott a *prima vista*, amelynek jelentése ’első látásra’, már aligha. Mi több, ez a cím bizonyos értelemben mintha Dantéra és a *Vita Nuova*ra is utalna, hiszen Dante mint hős és mint elbeszélő első látásra [a *prima vista*] beleszeret Beatricébe, aki aztán az *Isteni Színjátékban* az egyik, csaknem a Paradicsom legfelsőbb köreiig vivő kísérője lesz.

Az *Üresség* tipográfiai kidolgozottsága, mint a legtöbb Turczy-kötet esetében, szintén figyelemre méltó. A könyv egyszínű, csaknem fehér – kemény – borítója a szerző és a címek fekete betűivel kontrasztban nemcsak egyszerűséget, letisztultságot sugall, de valamilyen módon az 'üresség' költői témáját is képes reprezentálni. A verseskönyv négyosztatú zenei felépítésére pedig a külső fedőlapon vertikálisan végigfutó négy fekete vonal készíti elő az olvasót, amely egyfajta kottaként funkcionál, noha hangjegyek helyett egyszeres és normál idézőjelek szerepelnek rajta. Ez a négy csík – immár az említett „hangjegy-idézőjelek” nélkül – mind a négy ciklus, vagy ahogy a szöveg nevezi a ciklusokat: mind a négy tétel címénél megismétlődik, pontosan azon a helyen és úgy elrendezve, mint a külső borítón, csak éppen az első tételnél csak az első reprodukálja a fedőlap vonalainak feketeségét, a másik három csík halványzürke marad. A második tétel esetében az első kettő válik feketévé, a harmadiknál az első három, míg végül a negyediknél mind a négy vonal fekete színű lesz. Ez az előrehaladás valamiféle kiteljesedésként, egyben körbeérésként, lezárulásként, ha tetszik, egyfajta meglepedettséggént is értelmezhető, amit a kötetet záró vers utolsó sorai meg is erősítenek: „Aki szeretni készül, / keressen tágabb csöndet a hallgatásnál /Aki szeretni készül, / hallgasson boldog zenét.”

Visszatérve még a kötet „négyvonalas” illusztrációjához – ami, lássuk be, voltaképpen nem is nevezhető illusztrációnak, mert a kötet kompozíciójának, s mint látni fogjuk, a „szemantikájának” is szerves részét képezi –, ez önmagában is további interpretációs lehetőségeket nyit meg. Egyfelől a múltba vezet, hiszen felidézi a kottázásnak azt a régi, középkori eljárását, amikor nem öt, hanem csak négy vonallal jelölték a zenei kottát. A vonalakon elhelyezett idézőjelek pedig szintén a régi kották hangjegyábrázolásait elevenítik fel, ahol a hangjegyeket még nem szárral, hanem kizárólag azok „fejével” jelölték, mi több, a hangjegy „feje” nem ovális-kerek volt, mint a modern gyakorlatban, hanem négyszögletes. E sajátos hangjegy-jelölésre emlékeztetnek az idézőjelek (szintén jelek!), amelyek nem egyhangúan, mégis szemmel láthatóan szisztematikusan vannak elhelyezve a vonalakon: a páratlan számú vonalakon két, a párosokon egy-egy jel fordul elő. Ez a konstrukció kicsit a versritmus azon képleteire is utal, amelyek előszeretettel váltakoztatják a valamelyest eltérő metrikai formációkat a páratlan és páros sorokban [kötött versszak szerkezetek is akadnak ezek között, ilyen például a négysoros (!) Chavy Chase-strófa, amely négyes és hármas jambusi sorokat váltakoztat.] A kötött versritmus látens imitációján túl, amelyet a jelek elhelyezkedése hoz létre, az a tény, hogy itt a kottavonalakon idézőjelek szerepelnek, egyfelől a versritmus *jelszerűségére* hívja fel a figyelmet (miután a kötetben szabadversek követik egymást, ez a figyelemfelhívás különösen hangsúlyos lehet), másfelől, írásjelekről lévén szó, magára az *írás aktusára*, közvetve pedig a költői tevékenységre (így) is utalnak. S még egyvalamiről árulkodnak ezek a jelek: Turczy István költői világáról és módszeréről, amely ugyan nem feltétlenül és elsősorban idézetekből állítja össze a szövegeit (ilyen értelemben munkássága nem is tekinthető posztmodernnek úgy, mint Esterházy Péteré vagy Parti Nagy Lajosé), de aki vállaltan és költői alapállásként hirdette más, idegen és magyar költők verseinek, szövegeinek megfontolt, átszajátított és saját szövegeiben újrendezett hagyományra nyomán alkot (Turczy életművéből elegendő itt az *SMS 66 kortárs költőnek* vagy az áthalások kötetekre hivatkozni). S az idézőjelek ilyenén értelmezése megerősítést nyer a könyv végi szerzői jegyzetben: „A

könyvben szereplő négy német nyelvű vers szerzője *Paul Celan* (1920–1970). A négy verset a megjelenés sorrendjében, együtt is közöljük, eredetiben és *Kántás Balázs* fordításában [*Nyelvrács, Paul Celan válogatott versei, Kántás Balázs fordításában, Ráday Könyvesház, 2009*].¹⁰ A verseskönyv, még a tartalomjegyzék előtt, valóban közli a négy német szöveget és azok magyar műfordításait. De két oldallal előtte, némiképp Esterházyra emlékeztetően felsorolja a kötetben idézett szerzőket, szám szerint összesen húszat („A könyvben az alábbi szerzőktől olvasható eredeti, változatlan formájában egy-egy szó, kifejezés, mondat vagy verssor”).¹¹ És természetesen ez a Turczi-kötet is mottóval indul, még hozzá rögtön kettővel: egy Rilke-idézettel Nemes Nagy Ágnes fordításában, valamint egy Borbély Szilárd-sorral. S itt hangsúlyoznunk kell, hogy a szerző az egész verseskönyvet „Borbély Szilárd emlékének”¹² szentelte.

S mielőtt a mottókra részletesebben kitérnénk, itt szükséges megállnunk röviden a kötet címénél és főként alcímeinél. Utóbbiak közül a kiegészítésként ható „négy tételben” a verskötet zenei szerkesztési elve mentén mintegy értelmezi magát. Az alcím első része (*Elégia a másnapért*) azonban némi gondolkodásra ad okot. Bár a műfaji megjelölés (elégia) összhangban látszik állni a főcímmel (Üresség), lévén az elégia – Schiller nyomán – a múlt eltűnt vagy elvesztett értékei feletti elmélkedés és „búslakodás” műfajformája, ezért fokozottan meditatív és önreflexív műfaj, amely, éppen a jelen és a múlt, az értékvesztett és az értékes, a pillanatnyi és az örök, az időtlen szembeállításának okán rendszerint a lírai beszélő megkettőződéséhez is vezet. Az „üresség” jól példázza az értékvesztett, kvázi „jelentés nélküli” állapotot, az alcím középső tagja, a „hajnaltól hajnalig” kitétel pedig a meditáció állapotát, egyszersmind a pillanatnyiság, s ezzel összefüggésben a hiábavalóság érzetét kelti. Azonban az alcím első felének szókapcsolata némileg szokatlannak tűnik: az *elégia* szó a verscímekben vagy önmagában áll [l. József Attila: *Elégia*], vagy amennyiben járul hozzá egy tárgymegjelölő névszó az vagy a *-ról, -ről* ragot, vagy a *-hoz,-hez, -höz* toldalékot nyeri [l. példaként Tóth Árpád: *Elégia egy rekettyebokorhoz*]. Nem nagyon lehet azonban találkozni ebben a helyzetben az *-ért* raggal, hiszen az célképzetességet fejez ki, s mint ilyen, tartalmában ellenkezik az elégia fentebb vázolt lényegével, az „ürességgel”, a lemondással, a veszteség tudatával és elfogadásával. Az *-ért* rag sajátos reménykedést, a lehetőség, a továbblépés mozzanatát „csempészi bele” a címbe. S valóban, a kötet zárótételének már idézett utolsó sorai („Aki szeretni készül, / hallgasson *boldog* zenét”, kiem. H. K.) ezt a reménykedést, a jövő és a boldogság esélyét mintegy visszaigazolják. Az elégia, mint jeleztük, nem ismeri a jövőt, csak a múltban és a jelenben, illetve ezek kibékíthetetlen kontrasztjában „gondolkodik”. A „készülés” és különösen a „szeretni” mozzanata azonban evidens módon a jövőre, és a jövő pozitív lehetőségeire irányul. S innen válik érthetőbbé a kötet alcíme középső tagjának potenciális jelentése: a „hajnaltól hajnalig” megjelölés nem az éjszaka idővérére, hanem egy reggel kezdődő teljes nap, az azt követő éjszaka, majd az újra beköszöntő hajnal/reggel időtartamára vonatkozik, átalakítva így a szokásos nappaltól az éjszakáig, azaz az élettől a halálig tartó időbeli emberi gondolkodásunkat. Vagyis

10 Turczi István, *Üresség. Elégia a másnapért, hajnaltól hajnalig, négy tételben*, Scolar, Budapest, 2017 [2. kiadás], 75.

11 Uo., 73.

12 Uo., 5.

a nap[al]–éj[szaka] temporális és életmagyarázó struktúra helyett a nap–éj–nap körkörös struktúrában gondolja el az időviszonyokat, s bennük, illetve velük az emberi életet. Mindezt megerősíti a kötet befejezése, amely többször is kiemeli a reggel beköszöntét és valami újnak a kezdetét: „Jön a reggel Beköszön a másnap”, „Reggel van Más nap”, „Valahol egy biciklicsengő / Madárfütyty Rádió / Kotyog a kávé / Ez az én reggelem / Egyszerre nyílik ég és konzerv.” [68.]

Nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy ez a hangsúlyos „reggeles” befejezés igen erősen előhívja a befogadói emlékezetből Petri György költészetét, amelyben állandó, visszatérő téma a reggel. Csak néhány példa: *Reggel szoktál jönni* [a *Magyarázatok M. számára* című kötetből], *Reggelizőtálca* [*Mi jön még?*], *Reggeli* [*Valami ismeretlen*] és az előző kettőnél korábbi, a *Valahol megvan* kötetben szereplő *Reggeli kávézás*: ez utóbbi címe és első öt sora¹³ erőteljes módon „visszhangzik” a 4. Turczy-tétel eme soraiban: „Kotyog a kávé / Ez az én reggelem / Egyszerre nyílik ég és konzerv”, különösen ha a természeti táj kontextusképző szerepének hasonlóságával is számot vetünk]. A tematikus-motivikus kapcsolaton túl azonban fontosabb, hogy, mint ismert, Petri a kötetét és az ezekben „összefogott” életművét a *reggel* költői témája köré építette, illetve e témával „keretezte be”: első kötetének első a verse a *Reggel*, míg utolsó kötetének utolsó verse a *Már reggel van* címet viseli. Ráadásul eme utolsó vers előtti mű a szerző záró, 1999-es *Amíg lehet* kötetében ezzel az utolsó, önálló versszakként szereplő sor-mondattal végződik: „Éjszaka van.” Ami számunkra itt fontos, hogy a Petri-féle *reggel–éjszaka–reggel* életmű-konstrukciót Turczy 2017-es *Üresség* kötete is átvenni látszik, magával hozva mindazokat a szemantikai következményeket, amelyeket egy ilyen kompozíció sugall, röviden élet és halál sorrendjének megfordítását, sajátos körkörös tételeit, de nem annyira tolsztoji módon, egyfajta létkörforgásként (l. *Ivan Iljics halála*), hanem sokkal inkább a költészet hatalmának és erejének megmutatásaként.

S itt visszatérhetünk a kötet ajánlásához és mottójához. A könyvet a szerző Borbély Szilárd, 2014-ben tragikus körülmények között elhunyt költőnk emlékének ajánlotta. A biográfiai háttérismeret [Borbély Szilárd szüleinek meggyilkolása és a költő későbbi öngyilkossága] ha nem értelmezheti is természetszerűleg Turczy verseskönyvének egészét, mégis – Peirce-szel szólva – egyfajta interpertánst kínál a kötet címéhez, s közvetve utal Borbély *Halotti pompa* című verskötetére is. A „másnapért” szóló elégia e vonatkozásban még inkább a túlélésért, a feltámadásért való ima reminiscenciájává válik [az emlegetett *-ért* rag sokkal inkább az ima, a könyörgés műfajával járó toldalék, mint az elégiáé]. S érdekes e tekintetben a két mottó is: mind a Rilke-, mind pedig a Borbély-sor az én, az ember eltűnését, elveszését artikulálja: 1. „Hogyha kiáltanék, ki hallana engem?” [Rilke: *Duinói elégiák I.* Nemes Nagy Ágnes fordítása], 2. „Ki voltam én Hogy többé nem vagyok?” [Borbély Szilárd: *Hosszú nap el*]. Az „én” kérdése Turczy egész kötetét hangsúlyosan meghatározza, keresztülszövi, rögtön az első tételtől kezdve: „Hiába mesélném el”, „Ehhez én nem is kellek Ehhez én / látod, nem is ehhez Én, ehhez én / kicsit mégis Ha már És csak”. [11.] A második, a *sostenuto*

13 „Szeretem az őszi hideg szobákat, / ülni kora reggel összehúzott köntösben / a kitért ablaknál, vagy a tetőn, / párolog a völgy meg a csésze kávé / – ez hűl, amaz melegszik.” [Petri György: *Reggeli kávézás*, részlet]

tétel e vonatkozásban még beszédesebb. Így kezdődik: „Az Énből mi lenne, ha nem sok-sok énből volna / A sokból mi lenne, ha Egy volna a sok / Sok egyből egy is sok / Sok ismeretlen egyetlen”. S ugyanez a tétel gyakorta visszatér az „Én” témájára, például a 29. oldalon. „Aki én Aki én Aki én vagyok”, vagy a 37. oldalon: „Én vagyok / a hely, ahol állok / A reggel most / érzékelhetően / körém rendeződik”, illetve „Innen el nem mozdulok Én vagyok / a hely, ahonnan el ma sem mozdulok”. A harmadik tétel nem az én, hanem a világban benne-lévő ember témájával indít („Az olyan világban, / ahol nem fér el az Isten, / az embernek nincs helye.” De rögtön utána beköszönt a személyes beszéd („Ezek voltak anyai Nagyanyám / utolsó szavai a tatai öregotthonban”) és az egyéni, személyes léttapasztalatról jól tanúsodik a tétel befejezése: „egészen közlelől / tisztán kivehetően / látom létem / Léthe”. Végül a negyedik tétel, bár egy általános kijelentéssel kezdődik, ami valószínűleg idézet, legalábbis erre utal a kurzív szedés („A hajnalok vakok, / mint az újszülött macskák”), utána ismét én-közlésre tér át, s az ötödik sorban már magát az „én” témáját is explikálja: „Amit akarnak, azt tesznek velem / Bennük úgylis csak holnap kezdődöm el / Én, / a sötét / a súlytalan életem, akárhány évem”.

Összességében az Üresség kötet többszörösen és többféleképpen felvetett kérdéseit talán ilyen formákban lehetne parafrázálni: Hol és mi az ember helye világban? Mi és hol van az én helyem? Ki is vagyok én? Egyáltalán van-e olyan, hogy „én”? S milyen viszonyban van egymással múlt, jelen és jövő, vagy másképpen: mit kezdünk az idővel? És ennek szerves részeként: mit jelentenek a reggelek? Lásd a verseskönyv 2. tételének ama kiemelt, kurzívval szedett sorával, miszerint „Számolni kell a reggelekkel”.

