

Tanulmány

FRIED ISTVÁN

„Sorra megnevezünk minden olyat, / amire van szó”*

SZLOVÁKIAI MAGYAR SZÉP IRODALOM



*De hogy jön Schönberg ahhoz,
hogy az Esz-basszushanggal fejezze be a darabot (op.11.)?*
Csehy Zoltán: Webern halála

*s a rettenet, hogy visszapeng rímem,
hogy szó s a tárgya között örök a kordon,
s marad minden, minden a régiben –*

Tózsér Árpád: Sújtó nőna

Ismét Csanda Gábor vállalta a válogatás ugyancsak hálátlan munkáját. E munkán azt értem, hogy a 2010-es esztendő legjelentősebbnek minősített (a válogatótól minősült), leginkább reprezentatívnak mondható lírai és prózai epikai darabjaiból adott közre 221 lapnyit. A „szlovákiaiság” (amelyet ezúttal ideiglenes jelölésnek szánok) egyfelől abban nyilvánul meg, hogy kiadóként a Szlovákiai Magyar Írók Társasága neveztetik meg, a kötet a Szlovák Köztársaság Kulturális Minisztériuma támogatásával látott napvilágot, s a szlovák információ szerint a nemzeti kisebbségi kulturális program kerete kínált lehetőséget a könyv megjelentetésére, a kiadás helyeként Pozsony van feltüntetve, a nyomdai előkészítést a Kalligram Typography Kft. készítette (a kolofon szlovák részéhez fordulok, e kft. székhelye Érsekújvár), másfelől – s ez messze nem mellékes tényező – a feltüntetett, ha jól számoltam, 21 szerző születési és/vagy lakhelye Szlovákia, a Magyarországon született, egyetemi tanulmányait az ELTE Bölcsészettudományi Karán végzett H. Nagy Pétert viszont állása, foglalatosságai (oktató és szerkesztői munkája) kötik Szlovákiához (Mizser Attila viszont a Palócföld szerkesztője, ám a válogató a többi hús alkotó mellé sorolja). S hogy a külső tényezőknél maradjunk: a nyomdai munkálatokat egy győri cég végezte, ám ennek a ténynek nemigen lehet különleges jelentősége az Európai Unióban, kiváltképpen, ha szomszédos államokról van szó, s ami a versek tematikáját, „területi” (földrajzi) vonatkozásait illeti, nemigen találtam nyomát annak, hogy az antológia akár egy felvidéki/kisebbségi „génusz”, akár egy Fábry Zoltán által hirdetett, a maga korában messze nem időszerűtlen „vox humana” jegyében gondolatnál el a szlovákiai magyar szépirodalom oly sokat vitatott fogalmát; és mintha nem egyszerűen félretolná a „virágzás”-ok kronológiája szerint korszakolt szlovákiai magyar/felvidéki szépirodalmat, hanem nem haj-

* Az idézet Vida Gergely: Kórház a pokolban című verséből való. A sorozat előző kötetéről szóló írásom az Irodalmi Szemle 2009. 9. sz. 15–24. lapjain jelent meg.

landó tudomást venni arról, ami valaha a periodizálás alapja volt, s ami egy autochton szlovákiai magyar/felvidéki irodalmi sort feltételezett (és vitathatósága nemcsak eleve metaforizáltságában rejlett, első-virágzás stb., hanem abban is, hogy efféle korszakolás nem volt alkalmazható sem a „többi” magyar irodalomra, sem a magyar irodalom egészére). Nem állítom, hogy a kötetben lehető verseket bárhol megírhatták volna, de azt igen, hogy semmi nem bizonyítja, hogy csak ott, Dunaszerdahelyen vagy Pozsonyban stb. írhatták meg. Grendel Lajos regényrészletében nyilván egy felvidéki városka egykori viszonyaira ismerhetünk, de legalábbis ebből a regényrészletből – úgy hiszem – egy elmúlt korszak kisvárosának környezete tűnik elénk, amely egyrészt általában járul hozzá a kisvárosiság kelet-közép-európai(?), európai(?), magyar(?) változatának jobb ismeretéhez, másrészt az előadásmód tempósága talán egy mikszáthi elbeszélői attitűd modernizált hangvételeire enged következtetni. De Duba Gyulának vissza-visszatérő értelmiségi alakja, Morvai, aki pozsonyi helyszínek között téblábol, a villamoson Szomor Dezsőre gondol, Kellér Andor Szomoryt megjelenítő *Író a toronyban* könyvét idézi meg, közkeletű tévésorozatok figurái képződnek meg egy-egy pillanatra, Márai, Móricz egy-egy gondolat, cselekvés hivatkozási forrása, s nem tetszik ki, közvetlen közegében érzi-e rosszul magát, vagy a tévé-híradót nézve töpreng el a világ dolgainak kedvezőtlen alakulásán („Nagyvilági dolgok és politikai abszurdítások érintik, számos közéleti gyötrelmek bosszantják”). Ilyen módon a kötet címe nem cáfolja azok vélekedését, akik a szlovákiai magyar/felvidéki irodalom megnevezését inkább egy-egy területi/földrajzi meghatározottság (a szerzők lakóhelye, születési helye, intézményrendszere) szerint vélik érvényesnek, használatónak, és nem vagy nagyon kevésbé hisznek abban, hogy teljesen független, szuverén irodalomtörténeti entitás volna. Tegyem gyorsan hozzá, hogy a szemelvények folyóiratközlésének helye természetesen nem csupán a Kalligram, az Irodalmi Szemle, a Szőrös Kő vagy az Opus, az Élet és Irodalomtól a Tiszatájig, a Palócföldtől a Bárkáig, az Új Forrástól a Jelenkorig és az Alföldig, a Holmitól a Forrásig magyarországi szépirodalmi folyóiratok szívesen adnak teret a felvidéki szerzőknek, de e téren Erdély is képviselteti magát, a Látó és a Korunk révén. (Meg is fordíthatjuk tézisünket, a Kalligram meg az Irodalmi Szemle nem kevésbé szívesen publikál más magyar nyelvterületekről verset és prózát; s ha nem a szerző nevével, a tartalomjegyzéknél kezdjük az olvasást, inkább az átfedésekre, a rokonulásokra, az összecsengés vágyára lehetnénk figyelmesek, mint egy nehezen körülírható „sajátosság” mindenáron történő, elsősorban táji jellegzetességben, „couleur locale”-ban megnyilvánuló megvalósítására. Hadd fűzzem hozzá: ez nincs ellentétben azzal, hogy a jelentősebb szerzők előbb-utóbb létrehozzák azt a bizonyos „sajátosság”-ot, amelyet sok szállal fűznek a kortárs magyar és általában európai irodalmakhoz. Csakhogy nem azáltal kísérelnek meg „újat” írni, hogy szűkebb (irodalmi) környezetre visszautaló, öröklött szimbólumokban rögződő hagyományt elevenítenek föl, éltetnek, hanem a kortárs/korszerű irányokkal lépnek olyanmódon párbeszédbe, hogy nyelvi/tematikai/tónusbeli hozadékuk egyszerre legyen egy/a mű legitimálása és rejtett vagy nyílt kapcsolatrendszerének feltárhatósága. A couleur locale – akár idézőjelbe téve – nem abszolutizálódik, nem a valahová tartozás monomániás ismételtetése, hanem az összeszövődésnek, egymásra reagálásnak, a nyelvváltozatok komplementaritásának igényéből fakad. S ha többen, hangsúlyosan Németh Zoltán, állították/állította, hogy egyes „szlovákiai magyar” alkotók nem az ún hazai más szerzőkkel dialogizálnak, hanem esetleg magyarországiakkal vagy erdélyiekkel, akkor ez

nem a „szlovákiai magyar irodalom” fogalmi eljelentéktelenítését célozza, hanem használati helyének esetleg az eddigieknél pontosabb kijelölését. Arról szó sincs, hogy Csehy Zoltán vagy Polgár Anikó „klasszikus” álmaik bárki más megírhatta volna/megírhatná, aki a magyar nyelvterületen az antikvitásban oly mértékben jártas, mint ők, de legalábbis, mondjuk, görög-latin szakos volt. A legközelebbi múltban utcai balesetben elhunyt latin szakos, Jancsó Noémi első és talán egyetlen kötetében a legbeszédesebb történet a részvété a technikai civilizáltság korszakában, sem nem végzettragédiának fölfogva egy mozgásképtelen igyekezetét, hogy a technikai segítségével tartsa kapcsolatát a világgal, sem nem újraidézve Antigoné történetét a segítség, a humanitás, az emberi gyöngeség/ esetlegesség áthidalására. S bár Csehy Zoltán és Kovács András Ferenc antik/középkori/kora újkori átíratának módszertana egybevethető, produktív lehet, valójában figyelembe veendő Csehy Zoltán ismertetése Kovács András Ferenc Kavafisz-átíratának kötetéről: Csehy ugyanis (s ebben jórészt egyetérték vele) ott érzi igazán revelatívnak Kovács András Ferenc átírat-költészetét, ahol nincs vagy nem tapintható ki egy közvetlen Kavafisz-előszöveg, ahol költői szövegek olyképpen találkoznak, hogy egy adott szöveg az életmű–értelmezés egészével, egy szövegben megalkotott költővel létesít kapcsolatot. Valami ehhez hasonlót tudnék elmondani Varga Imre Vajda/Rozamunda-„átíratai”-ról. Vajda Jánosnak és Bartos Rózának furcsa, különféleképpen megítélt, leírt szerelmét, házasságát, gyöttrődéseit Varga – mintha – modellszerűvé formálná. A különös eset nyelvváltozatok (roncsolt nyelv, Bartos Róza emlékirata helyesírási hibáinak átvétele, Vajda késő-romantikus-szenvedélyes versformálása, Ady-elődiként szerepeltetése, a beszélő személyének cseréje) esélyével szolgál. De ami feltétlen előny, az visszaüthet, az alkalmazkodás egy primitívebb nyelv- és észjáráshoz, nem bizonyosan kapja meg itt az adekvát megszólalás lehetőségét, kiváltképpen a közöltek közül az utolsó vers zárása hordoz „tanulságot”: mintha nem volna képes radikálisabban újraelgondoltatni az előszövegre reagálás (nyelvi) lehetőségét.

Visszatérve a szlovákiai magyar szép irodalom kérdéséhez, ideidézhető Veres István sok nyelvi leleménnyel előadott *Nyugdíjasok a ködben* című rövidtörténete, amely szinte a *János vitéz* meseföldrajzára játszik rá, összezavarva régiókn városainak földrajzi elhelyezkedését, de hasonlóképpen zűrzavart keltve az irodalmi tudatban, egy egykori fizikatanár irodalmi nézeteit (pontosabban: irodalomellenes kitételeit) idézve. Mindezt a képtelenségig fokozza, miközben meglepő irodalmi ismereteket árul el, így váltva át a groteszk előadásba: a két háború közti irodalom hanyatlását a hajdani fizikatanár Gárdonyinak tulajdonítja, aki végül is arra vetemedett, hogy „itt-ott elemelje Tóth Árpád lila nyakkendőjét, és elmenjen benne istentiszteletre a Kálvin-téri református templomba természetesen hullarészegen”. Az én-elbeszélő nem riad vissza a blaszfémikus betétől sem, Krisztus és Péter történetét újraelbeszélve (intenciója szerint filmre írva), majd egymásra zsúfolva utalásokat, célzásokat, alantas stílust, átlagos beszélt nyelvet keverve, hogy nem meglepő módon Márai-paródiával zárja le a történeté valójában alakulni nem tudó (ez sem nem dicséret, sem nem bírálat) elbeszélést. Míg a kupéba bekéredzkező nyugdíjasok magatartása a groteszkbe hajolva hív elő kommentárokat, a maga visszatérése 32 év után a Márai-témának a lentebb stílbá süllyesztését készíti elő, a tábornok kastélyából azonban „régimódi vendéglő” lesz, amelyben „régimódi” pincérek szolgálnak föl (a régimódi ismételtetése a Márai-regényre éppen úgy vonatkozhat, mint a felújított témára, önnön elbeszélése hiteltelenítésére), önmagát szenilisként aposztrofálva, aki társával „kielemez a harminc

évvél ezelőtt történeteket – pontosabban azt, amire még emlékeznek –, mindezt lassan, tempósan, amíg az asztalon a gyertyák csonkig égnek.”

A (poszt?)modern elbeszéléstechnika jórészt megszokottá, magától értetődővé tette, hogy 1. az elbeszélő „metáz”-zon, kettős elbeszélést alkosson, azaz elmondjon egy történetet, aztán (közben)elmondja, miképpen mondja el a történetet; 2. ezáltal kétségeket ébresszen az elbeszélői informáltság, jóhiszeműség, kompetencia felől, hiszen, mint az imént olvashattuk, a szereplők, beleértve a narrátort, csak azt idézhetik föl, amire emlékeznek, s ez korántsem maga a történet, hanem a történetnek töredéke, s e téren az idézett, ideemelt, célzott, utalt mű, kifejezés, fordulat, jelzős szerkezet sincs segítségünkre, hiszen eleve elidegenítve, alulstilizált formában, „deretorizálva”, parodisztikusan, tudatosan félreolvasva jelenhetik meg. S miként a realista, a naturalista, a szimbolista, az avant garde regény előbb-utóbb az epigonok, az ügyes, de inkább csupán – jóindulatúan szólva – az újra-felhasználásban jeleskedő mesteremberek kezére került, az egykor érdekesnek, poétikailag gazdagító jellegűnek minősülő „eszközök” szinte mechanisztikusan íródnak le a „megfelelő” helyeken, a magam részéről a parttalanná lett szövegköziségnek, a nyelvjátékká válni képtelen, ezért szójátékokban, rosszabb esetben szövickekben kimúló szövegiségnek látom a veszélyeit, a modort, annak megmerevedését. Ahelyett, hogy – Jauss-szal szólva – a hagyomány szabad felhasználásában jeleskednék a szerző, többnyire reflektálatlanul ismétli a jól beváltak tetszót, noha éppen a reflektáltság szellemessége és eleganciája avatta fontos olvasmánnyá azokat a műveket, amelyek a posztmodern prózával lépnek be a XX. század kánont újraszervezni követelő irodalomtörténetébe. Természetesen nem igazságos, hogy éppen Veres István egy rövidprózája ürügyén elmélkedem erről, azt azonban nem tagadom, hogy a lendületes és kíméletlen előadás nem győz meg teljesen arról, hogy a szerző nem egy lejárában lévő prózapoetika kliséivel él, és talán túlságosan is megelégszik a kézenfekvőnek tetsző nyelvi fordulatokkal. Egy viszonylag rövid terjedelmű írásban a szövegközi utalások ekkora mennyisége, a különféle stílusrétegek halmozása – felolvasva – feltehetőleg hatásos, a dolgozószoba viszonylagos csöndjében olvasva kissé a szerkesztetlenség benyomását kelti. Más kérdés, hogy a szerkesztetlenség benyomásának keltése úgyszintén – számomra – a „lejárá lemezek” közé volna sorolható. A bátorság ma már nem az elidegenítéshez, a deszakralizáláshoz szükséges, nem az öntematizáláshoz (magyar nyelvterületen a posztmodernről eltérő minimalizmusnak még vannak kijátszatlan esélyei, de nem volna tisztességes errefelé terelni az inkább dús szövésű történet elbeszéléséhez alkalmas narrátort), hanem a XIX. századira emlékeztető „mesemondás”-ok, anekdotikus elbeszélések, összetettebb szövegvilágú regények újraértelmezéséhez, olyan előszövegek elő/szét-írásához, amelyek a posztmodern írásmódot is képesek destabilizálni (a destabilizáltat destabilizálni), hogy ezáltal a stabilitásnak egy olyan változata keletkezzék, amely az eldönthetelenség kételyeivel és az elbeszélői távolságtartás magabiztosságával alakzatok között helyezkedjék el. Talán még inkább megfontolandó, hogy az újabb kutatás miatt beszél Jókai és Mikszáth történetészövésének időszerűsíthetőségéről, s az újabb magyar regények miként fogják fel a hagyomány újraírhatóságát, Kleistől Jókaiig, Mikszáthtól Kosztolányiig; miért lett ismét kortársivá Robert Musil *A tulajdonságok nélküli embere*; miként oldotta meg Tandori Dezső az áldetektívregény-írás dilemmáit (a maga számára) Nat Roid-sorozatával, azaz hogyan lett számára a regény valóban „nyelvek rendszer”-e). S hogy már egy ideje nem Veres Istvánról beszélék, talán érzékelhetővé vált. Ezen

a ponton térhetek át a kötet számottévvé eseményei közül a leginkább újszerűnek mondhatóra, Csehy Zoltán közölt (lírainak csupán egy tág lírafogalom alkalmazásával megnevezhető) darabjaira. Az újszerűt nem vonom vissza azzal, hogy néhány éve jól figyelhető meg Csehy Zoltánnak (nem pályaelhagyása, hanem) pályafordulata. Először pályaelhagyást akartam írni, mivel nála a kötött-klasszikus formák, kiváltképpen az azokhoz fűződő, a Baróti Szabó Dávidtól, Berzsenyi Dánieltől és Vörösmarty Mihálytól örökölt fenséges, amelyet Babits leoninusai is legfeljebb az idilli-elégikusba hajlítanak át, az első pillanatban akár meghökkentő módon konfrontálódtak a priapikussal, mégsem Weöres Sándor antik versformákat bravúrosan kezelő módján, hanem magától értetődően, Catullus vagy Martialis XX. századi kollégájaként. Ez a pálya mindenesetre abban jelentett áttörést, hogy a Faludy Györgytől meghonosított, néven nevező költői beszéd egy poeta doctus míves előadásában az esetleg obszcénnek minősülőt emancipálta, olyan léthelyzetek kizengését tette lehetővé, amelyet az ókori s a neolatin költők tanulmányozásakor ismert meg, hogy felszabadító hatásuk az élet természetes témájaként fogadtassa el. Csehy Zoltán kísérlete sikerrel járt: nem az alulretorizáltság poétikája szerint járt el, hanem esztétikailag kódolta át a sokáig „nyomdafestéket nem tűrő”-t, nem az egyes kifejezések (amelyeket jórészt eddig csak kipontozva lehetett közölni, a „purgált” Horatius lett iskolai tananyag, s ez a magyar fordításirodalom egy részét is meghatározta, mint ezt Polgár Anikó kutatásaiból is tudjuk) merész volta hozta az újdonságot, hanem az a versbeszéd, amely az időmértékes verselést magyarul is alkalmassá tette arra, amire Catullus és Martialis, nem is szólva a szintén Csehy tolmácsolta neolatin poézis egy részéről, világirodalmi érvényű és értékű példát adott.

Az antik tematika továbbra is erősen foglalkoztatja Csehy Zoltánt (miként a kötetből kitűnően Polgár Anikót és Tózsér Árpádot is: a tematika persze messze nem mellékes tényező, ám az egy periódusban alkotó költők éppen azáltal teremtik meg egy költői korszak rétegzettségét és sokszínűségét, hogy – adott esetben – számos ponton eltér az azonos vagy hasonló tematika értelmezése és feldolgozása, Polgár Anikó és Tózsér Árpád szuverén antikvitas-„látomás”-sal rendelkezik, Tózsér talán filozofikusabb, Polgár Anikó asszonyi lírája szinte „üres hely”-et tölt be, megírja azokat a verseket, amelyeket, noha nyilván erősen transzponálva, egy antik költő is megírhatott volna, vagy megírt volna, ha a XX–XXI. századi életre kényszerítette volna sorsa); e mellé az antik mellé azonban Csehynél még erőteljesebb igénnyel a kortársi vagy a közeli múlt zenéjének költői elgondolása, leírhatóságának, költőivé átírásának lehetősége foglalkoztatta. Amiként a „képleírás” költészete – maradjunk irodalmunknál – Kassák Lajostól Somlyó Györgyön át Tandori Dezsőt, a legfiatalabbak közül Lanczkor Gábort, megérintette, korántsem azért, hogy régimódi tanúságot tegyenek a művészetek egymást kölcsönösen átvilágító volta mellett (wechselseitige Erhellung der Künste), mégcsak nem is feltétlenül az avant garde nem egyszerűen göröcs törekvését imitálva egy összművészeti alkotás létrehozásáért (Gesamtkunstwerk; Tandori „neoavantgárd” kísérletei jóval többek egy wagnerianus gesztus megismétlésénél, nem csupán a műfaji kereteket feszegeti, nem kizárólag az egyik művészetből kívánt átlépni a másikba, hogy mindkettő új lehetőségeire hívja föl a figyelmet, hanem az irodalomfogalom megszokott rendbe illesztése bizonyult számára szűkösnek, akkoriban még meglehetősen volt a távolság irodalom és nem-irodalom között), éppen úgy kezdi áthatni a költő Csehy Zoltán gondolkodását korunk és a fél-múlt zenéje. Nem kitérésképpen: Puc-

cinit a magam részéről inkább korszakzárónak hiszem (talán *A köpeny* mellett *A nyugat leánya* az az operája, amelyben csak néhány részletében tesz eleget a többi operájában megszokott áriák, duettek, együttesek sikerrel kecsegtető hangzásának), Webernrel, Schönberggel, Berióval (Csehy kedves zeneszerzőivel) inkább szembe lehetne állítani, mint egy fejezetben tárgyalni őket. A választott szemelvények között azonban ott lelhetők a Puccini-versek, amelyek nem azzal kísérleteznek, mennyire fordítható a költői beszédbe a sok-sok népszerű Puccini-dallam (jellemző módon a kevesebbet játszott *Edgart* idézi meg, nem a *Pillangókisasszonyt*, a *Toscát* vagy a *Bohéméletet*, és a *Manon Lescautból* inkább csak az utolsó felvonás nőalakja érdekl, nem a zene!), hanem Puccini itt is, mint kevésbé talán a többi zene-versben a kiindulás, az Ürügy az olyan költőiségre, amely viszont nem kíván függetlenedni a XX. század zenéjétől. Sokan próbálták meg, hogy az irodalomban zenei struktúrákat, műfajokat, zenei „metodológiát” alkalmazzanak, a kutatás meg zene és irodalom összeolvasását kísérli meg újra és újra. Ismétlem: sokan voltak, s az eredmény mindig kétes. Persze, a XIX. század programzenéje felcsillantotta az eredményt hozó lehetőségeket, az olyan kettős tehetségek, mint Schönberg azzal kecsegtettek, hogy lehetséges az átjárás a művészetek között. Csehy Zoltán más utat választott. Aligha nagy tévedés úgy rekonstruálni az ebbe a körbe tartozó verseket (s szerencsére egyre gazdagabb anyagra lehet támaszkodni), hogy a zenehallgatás a kiindulópont. A másik a költészet felől jön: nyakatekerten és talán zavarosan az anti-poétika poétikájáról emlékeznek meg. Anti-poétika olyan értelemben, hogy eltávolodás az antikvítás versformáinak, mitológiájának, priapikus költészet kötött versformába tömörítésének biztonságától, vállalván a kötetlen forma kétséges szabadságát, hiszen az ún. kötetlen forma fegyelmezetlen, szerkesztetlen, meggondolatlan (azaz bölcselmi vonatkozások nélküli) „használat” lapos prózába fülhat; Csehy verse nem az irodalomból a nem-irodalmiba taszít át, hanem a korábban nem-irodalmi fogadtatja el irodalmiként. Ugyanakkor a XX. századi zene (egyszerűsítsünk) mára zenetörténeti eseménnyé lett, a hajdan forradalminak számító atonalitás meghökkentett, Schönberg felmondta *A jól hangolt zongorában* létrehozott rendszert, a nyolcfokúságot kimerültnek véelve a tizenkétfokúságot valósította meg, a Csehynél is idézett *Reihe* újabb kísérleti terepet biztosított a komponistának. Nem a „klasszikus” formafegyelem, nem a romantikus „nagyforma” mondott csődöt, hanem feltehetőleg Brucknerral és Mahlerrel tetőzött az, ami – mondjuk – Johann Sebastian Bachhal kezdődött. Schönberg Mahlertől indult el messze vezető útjára, mely még messzebb vezetett, mint az az Adorno segítségével elkészült Thomas Mann-műben, a *Doktor Faustusban* olvasható. Csehy Zoltán – ha jól értem – most valami olyasmire, nevezzük fordulatnak, készül, amely párhuzama, nem megfelelése, hanem távoli változata lehet a XX. századi zenének: irodalmi atonalitás, hangnemnélküliség, a kötöttség olyan feloldása, amelyben a tónusok, a hanglejtések, a zene és a zöreijzene egyenrangúak, a verstörténések nem „novellisztikusak”, hanem olyan módon önmagukért valók, hogy hírt hoznak a szóról, a mondatról, a mögékérdezés során elgondolható gondolatról. Míg a *Cantus arcticus* ragaszkodik még a költői képpel indításhoz, a helymegjelöléshez, a sorok közé csempészett zenei, technikai utalás (metronóm) már előkészíti az itt még meglepőt, amely aztán a vers zárlatából tetszik ki: minden más a képzelet, az emlékezés, a hallucinálás számlájára írható, a zeneiség jegyében alakul a táj (a tájnak ritmusa van, a zajzene szólal meg, a vers végső szavai: „két kótavonal között”). Számomra a legtöbb töprengenivalót Csehy Zoltán hosszúverse adta,

a címről, önmagáról hosszabban tudnék elmélkedni. *Orpheusz* (szimfonikus variáció Vergilius negyedik eclogájára).

Az operatörténetben feltehetőleg Orpheusz, a trákiai dalmok a legtöbbet szereplő hős, hiszen nem kellett külön indokolni, elfogadtatni, hogy a színpadon énekelve adja elő mondandóját, nála ez akár foglalkozási ártalomnak is tekinthető. Éppen ezért az opera születésétől Gluckig túl gyakran találkozunk Orfeo-operákkal. Nem kevésbé lett története a XX. századi alkotók ihletőjévé, Rilkrétől Tennessee Williamsig variálódott a tilalom ellenére visszanéző énekes figurája. Az antik mű, Vergilius negyedik eklogája szintén nagy hírt mondhat a magáénak, a gyermek születésétől korfordulót váró mű hitelesítette a latin költőt arra, hogy a pokol- és purgatóriumjáró Dante vezetőjévé lehessen, amikor az olasz költő az emberélet útjának felére ért. A szimfonikus variáció a harmadik tényező, amivel számolni kell: természetesen zenei műfaj, értelmezhető olyaténképpen is, hogy (nagy)zenekari mű, amely egy korábbi motívum vagy egy maga lelte dallam különféle lehetőségeit próbálja meg, esetleg más-más hangszercsoportokon megszólaltatva mindazt, amit a motívumra/dallamra építve transzformálva meg lehet szólaltatni, ami lehetőség a kottafejekből kinyerhető. Bizonyára rövidre zárás volna azt állítani, hogy a szimfonikusnak, azaz a nagyzenekarinak a hosszúvers volna a megfelelője, de teljesen nem lehet elzárkózni ez elől a feltételezés elől. Ami az első olvasás után feltűnik, hogy a vers meghatározott helyein a Vergilius-versből vett (latin nyelvű) idézetek, zárójelbe téve, akasztják meg az előadást, talán azért is, hogy egy újabb variáció kezdetére figyelmeztessenek. Mindenesetre a latin szövegnek csak ritkán van közvetlen, szó szerinti kapcsolata a magyar szöveggel, így egy párhuzamos, azaz többszólamú, bár összehangzó (a szimfóniát ekképpen fordítva) előadás, orpheuszi beszéd csendül föl, amelybe egy elbeszélő szólama is belejátszik olykor.

A variáció jelleg nem a dallam/motívum könnyen felismerhető ismétlésében kap alakot, hanem a megjelenítő „világok” (és nem világ) tágasságában. Időben és térben kiszélesül az orpheuszi, valamint az elbeszélői szólám (az elbeszélői hol egyes, hol többes szám első személyben közöl, monologizál, utal, informál, tesz mérlegre hangzást, beszédet, írást, történést, mítosztöredéket, deszakralizáló szakralitást, de közvetlenebb zenei, irodalmi utalásokat is), átleng az ókorból a XIX. századba, mitológiából az irodalomba, miközben felejteni látszik a kitűzött célt, a szimfonikus variáció kizengetését. Orpheusz részint a „visszatérést készíti elő”,

*mondhatni, a visszatérésen
dolgozik,
mint egy dallam
vagy minimalista motívumzöngé.*

Átvezetés, „moduláció” a témák között, azaz a variáció menetében, Orpheusz önmaga létének demiurgoszaként aposztrofálódik, hogy a létezés szimfonikus variációba foglalása írásbeli közvetítés révén tematizálódhassék, ám teljesítménye részben visszavonódik, hiszen egy variációsor részeként kap alakot a létezés, ezáltal ugyan auditív kiteljesedése egészíti ki az írásbelit, ám a betű szerinti és hallásbeli együtt sem fedi, nem fedheti le a létezés egészét, már csak azért sem, mivel a variációsor folytatódik, megkérdőjeleződik, a variációsor lényege az ellentétes megszerkesztettség, az egymás kioltására, megkérdőjelezésére hivatott komponáltság. Előbb a korábbi szólám:

*Beleragygog augusztus kegyelmébe,
(iam croceo mutabit vellera luto)
mely kurziválja a tájat,
dőltbetűzi a létezést,
és csak annyit tud szépíteni,
amennyit a hangzáson javíthat,
s jártas lévén az összhangzattanban,
ez nem kevés.*

A bizonyosság közelébe érést az elbizonytalanítás, az állítást a kétségbevonás követi. A variáció darabjai úgy folytatják, hogy tagadják egymást. Írásbeliség és hanghatás öszszegződik, hogy negatív besoroláshoz jusson. A folytatás tehát:

*Művészete? Ugyan. Túl introvertált, ódivatú,
az ént úgy alázza porig,
hogy csak a kárhozat tartja egybe,
mint narancsgerezdeket a héj.*

A hosszas kifejtés, a beszédmódok között kalandozás, a meghatározott vonalvezetés iránt támadt kétség (azaz a hangnemek közöttség) újabb variációdarabhoz vezet, mely a táji, antropológiai töredékesség ellenébe feszül, igen és nem közé ékelve, tévelygés és ráta-lálás antinómiáját elfogadva:

*Metaforái közt természetellenesen
tévelygett az ember,
szinte fajtalanul hatott,
idegenvezetés nélkül, mégis volt benne valami báj,
ahogy a félreértett filozófusok megsejditett téziseit
a magas költészetig variálta.*

A versbeszéd nem marad ezen a „szinten”, hol alászáll, hol megkísérli a visszajutást, hol a „Hellász-érzet” hívének mutatkozik, hol eredménytelen vágyait dokumentálja, hogy Orpheuszt megszólaltatva, annak önnön végzete felé haladását énekeltesse el. Egyes szám 3. személy váltja az elsőt, a tárgyszerű, szinte értekező jellegű előadás a személyességet. A zárás során a beszélő visszatalál a szóhoz, a kezdethez; a variáció műfajának megfelelően az eredethez visszatérés (itt: akarása) teljesíti be az orpheuszi sorsot és annak változatait, az elbeszélőit. Szemléletesebben példálózhattam volna talán a *Webern halála* című verssel, amelyben a Schönberg-követő zeneszerzőnek részint témáira reagál, zene és irodalom olyan együtt-érzését/érzékelését körbeírva, amely a Webern-művet hallgató, nem kommentáló, nem leíró, hanem abba beleérező, arra reagáló elbeszélő versbeszédét a mondatóság határaiig feszíti, újabb meg újabb rétegekbe ásva bele magát, a palindrom*-

* A palindrom (rákvers) antik örökség, a régi-népi kulturális hagyományban nyelvvaria funkcióval bír, szívesen éltek vele a manierista költők. Kombinatorikus, kabbalisztikus vonásai révén ezoterikus–okkult aspektussal is rendelkezik. A Csehy-versben idézett Sator-négyzet i. u. 79-től interpretálódik. A zenei palindrom Schönberg tizenkétfokú technikájában is föllelhető. Vö. Erika Greber: Palindrom. Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. von Gert Ueding. Tübingen 2003. Bd. 6, 481–486. hasábj

effektusból kísérelvén meg kiolvasni, amit a zene (és a versbeszéd) elrejtene látszik. Élő és élettelen, szerves és szervesetlen rétegződik egymásra, káosz és rend: mintha egy és ugyanazon jelenésnek színe és visszája volna. Egy idézet:

*A félvilág, félhal, roncskő,
apálygoethe korszaka valóban
semmihez sem hasonló? Úgy ellenkezik, dacol mint
a galvános kúrthang a perverz
folyóár-zuhogással, miközben
világosságra törekszik, katalogizálható
virágokra, herbárium-hiánytalan lapozásra,
állat- és halkatalógus egzaktására (persze, Bizáncon innen!),
a kövek szekrényére a múzeumban és a
hegyek roppant gyomorszobáiban.*

Az a „paktum”, ami szerint mi az, ami még irodalom, mi az, ami már nem, az orosz formalisták által megcélozott „irodalmisság”, úgy tűnik, állandó felülvizsgálatra szorul. Az már megegyezés tárgya, hogy a regény minden egyes kiemelkedő jelentőségű darabja újra-írja, mi a regény. Azt sem vitatják már, hogy Schönberg, Alban Berg és Webern (hogy Bécsben maradjunk) után már nem egészen az a zene, ami volt, jóllehet a komponisták művei között operát, hegedűversenyt stb. lehet lelteni. Igaz, ennek a zenének befogadása még ma sem problémátlan a hangverseny-látogatók egy, nem egészen jelentéktelen részről. A gyérülő számú versolvasók előtt, íme, az újabb kihívás. Nemcsak költészetként elfogadni Csehy Zoltán zene-verseit, hanem hozzágondolni a vershez a zenét, úgy olvasni ezt a beszédet, amelynek zeneisége nem a képleíráshoz hasonló zeneleírásban található, hanem a zene és irodalom viszonyának rendhagyó tematizálásában, egy irodalmi hangnemenélküliség kockázatos kísérletében. A tizenkét fokú skála egyenrangú hangjai kivételnek a szakralitásba, a művelődéstörténetbe, Webern zenei szerkesztése pedig palindromként hasonul ebben a versbeszédben a ráolvasásként funkcionáló, régi példához; így igazolván, hogy a vers vizualitás, nyelvmágia, ezoterikus beszéd, ritmus, önmaga tükre:

*Leginkább rákmenetben szeretett képzelegni, oda-vissza
a hatalmas labirintussá,
a korlátoltság labirintusává váló
négyzet irányai szerint,
melyekben ott a tizenkétfokúság
(a tizenkét olümposzi isten,
a tizenkét apostol,
a tizenkét drágakő,
a tizenkét Mária-csillag,
a tizenkét arpeggio,
a tizenkét kintorna,
a tizenkét (téknezeit?) eszméje,
a Reihe, a tükörfordítás, a rák és
a tükörrák szent evangéliuma...*

Aligha túlzás a magyar költészettörténet fontos eseményének tartani Csehy Zoltánnak itt erősen vázlatosan ismertetett vállalkozását.

A mennyiségi mutatókat (a közölt versek számát, az ehhez szükséges lapterjedelmet) tekintve Csehy Zoltán mellett, illetőleg vele együtt Polgár Anikó és Tózsér Árpád lírájára hívja föl a válogató a figyelmet, teljes joggal, tőlük kevésbé marad el Vida Gergely, őt követi Barak László, egyben jelezve, mily sokféle költői magatartás, hányféle szólam, mennyi helykereső törekvés, miféle nyelvfelfogás igényli a versbe íródást, műfaji, verselési, retorikai igyekezetek keresztezik egymást az antológiában. Barak László körültekint a világban, és semmi megnyugtatóra nem lel, beszélője (de lehet, hogy pontosabb volna többes számot használni) végletes (de véglegessé válni nem tudó) helyzetekbe navigálják magukat, a semmi partjára ér(nek), a nem-tudás megvallása sem hozhat könnyebbiséget, a nem-tudás valójában negatív tudás, híradás arról, amiről a beszélőnek fogalma sincs, fogalma sem lehet, így megnevezései nem néven nevezések, inkább elhárítások. A seholsincs az a (képzelt?) terület, amelyből vizsgálódik, önmagán kívül nincsen kihez szólnia, és legfeljebb az emlékezés során testet öltő képzelet utal egy olyan létezésre, amelyről immár nem tudni, létezés-e avagy nem-lét. „Olyan régen meghaltam, / hogy jó is lehetek már. / Vagy csak el-tévedtem volna önmagamban,” – emígy az egyik vers indítása, hogy e bizonytalanná tett kijelentésből az önmaga ellentétét is tartalmazó további kijelentések fakadjanak. Az antológiában utolsónak publikált vers legtöbbit ismételt szava a nincs, a nem, ennek következtében semmi történésnek nincs esélye, semmi világ nem kaphat formát. A kopár sorok természetesen nem mondanak le a retorizáltságról, csakhogy meglehetősen egysíkúvá válnak a szüntelen tagadásban, a félrefordulás érzékeltetésében, az állandó helyreigazítási kényszerben („Szívesebben lakom itt. / Másol.” Vagy másutt: „Árnyékom elfoglalja nem létező szobámat – betolakodó. / De hát semmi értelme fölhánytorgatnom árulását.” Emígy az indítás, majd a vers tengelyében: „Mondd, kinek építi vajon egy hús-vér ember mindennapi romjait? / Vagy mindennapjai romjait?” S a befejezés: „Nem hánytorgatható föl hát az árulás sem. / Hiszen a romok nem köteleznek hűségre.”) A versekben nincs előre irányuló mozgás, inkább oldalazó járás jellemző rájuk, ez mintha megkülönböztető tulajdonságuk lenne. Efféle lírában nincs helye az ötletnek, a váratlanságnak, a meglepő fordulatnak, téma – változatokkal. Hogy ez a monotónia elegendő-e egy közepesen terjedelmes verseskötethez, éppen úgy nem tudható, mint az, hogy az olykor emelkedettebb hangvétel, a bölcselkedés által megérintettség versszervező erővel bír-e egy terjedelmesebb korpuszban. Vida Gergely szintén elveti a kötött formákat, a filmművészetből emel át szavakat, utalásokat, fordulatokat. „Horror-klasszikusok” című ciklusa a történetészítés és annak problematikusága „mezején” helyezhető el, mintha egy film készülne (filmek készülnének?), csakhogy a hagyományos időszámítás, az események szabályos összeillesztése nem siet segítségünkre, az eseményesség nem konkretizálódik, benyomásokra, egymásra halmozódó jelenések, figyelemfelhívó kvázitájékoztatók váltják egymást, valamint leírás leírást követ, ami történt (történhetett), nem vár megfejtésre. Így az ok-okozati rend is elveszíti funkcióját. Az olvasó tanakodhat: kihagyásos előadással kínálják-e meg, vagy pusztán nyersanyaggal (a *C!overfield*ben „vágatlan változat”-ot említ a beszélő); s ha a szavak, a mondatok önmagukban mintha ismerősnek, „érthető”-nek, habár formállogikailag kevésbé megfelelőnek tűnnének, az egymás mellé rendelés, a kiemelés, a hangsúlyok elmaradása próbára teszi az értelmezőt. A megnevezett filmekre utalások ugyan látszólag

kijelölik az értelmezési keretet, de a vers beszélője nem a megnevezett filmhez kapcsolódik, inkább a befogadói magatartás egy-egy lehetőségét vázolja föl, mintegy belekomponálja a befogadót és a befogadást a filmbe (netán filmszerűségbe?):

*A fürdőkád emelkedőjéről minden szükségeset látni.
A szellőzőablak résnyire nyitva, éppen hogy csak a fölös
gőz szivároogjon el, ne nehezítse a kritikusra a légzést.
A falitükör, látni benne az ajtót, engem nem.*

A nyomozó rímekkel, asszonáncokkal különbözik a többi verstől, kevésbé a címszereplő, inkább a nyomozás válik témává, a megszemlélt áldozat, a nyomok részletező leírására azért van szükség, hogy „noir”-ként legyen megnevezhető a film, melynek eseménysora érdektelen, éppen elég az, amit (a nyomozó szemével?) látunk, a részvétlenül előadott leltározó beszéd megannyi nyom. Hogy aztán a vers befejező versszakában a többesélyűség domináljon, nem a nyelvtanilag vagy-vagyok kapnak alakot, hanem az egymásnak (látszólag?) ellentmondó minősítések azonos esélye:

*Lassacskán kialakul azért, pereg a noir.
Nem könnyű eset, csak rutin, mennyi ballépés,
mennyi nyom. Elvégzendő sok munka, mert korrigál.*

(Nem világos, ki a záró mondat alanya. Nyilván nem a sok munka, amely abban áll, hogy lényege a korrigálás, azaz a hibajavítás. Feltehetőleg a címszereplő értendő ide, a cím meg az utolsó szó alkot keretet, ezen belül alakulhat ki „valami”. Amely messze lehet a megoldástól, a lezárulástól. A korrigálás legfeljebb közelebb vihet a befejeződéshez.)

Film és irodalom szembesítése (nem egy filmtörténet irodalmivá elbeszélése) és Vida kísérletező nyelve jól eltalál egymáshoz. A látás közvetítheti a világot, a jelenségek, a tárgyak, a mozgások észrevétele, a szem munkája nyomán szerveződhet valamiféle rendbe az, ami mindenekelőtt látvány:

*S hogy formája legyen, pásztázz végig
egy megfelelő szögbe dőlt felhőkarcolón
egészen az eltakart égig.
Én biztosan ott leszek,
készítsd kamerád.*

Egy másik helyről idézek:

*Ott lesz mindenki, aki számít,
s figyeld meg, mekkorára nőnek majd szemedben. (...)
Csak résen kell lenni, első látásra összeverhető lesz minden mással.*

Egy látomásba átcsapó vers utolsó versszaka:

*Mi történik, ha lehunyom szemem? A párna alatt
forróság van és sötét, de ezek azon is átlátnak,
látják valami röntgenképen meggörcbült gerincem.
Mióta vagyok a világon, s félek.*

Sem az értelmezés, sem a szemlézés nem elegendő a világmagyarázathoz, sem a film, sem a kamaszlemél visszaidézése nem hozza meg a személyiség otthonosságtudatát. Mondás és felfogás szétart. Vida Gergely antológiában közölt versei ugyan talán kevésbé revelatívak, mint a Csehy Zoltánéi, de Vida rátalált egy olyan területre, amely (ezúttal film és irodalom, magyarázat és értelem ellentmondása) lehetővé teszi számára a megszakításokkal, a töredékességhez hasonlással „gazdag” nyelviségének költészetté alakítását. A többfelé tájékozódás hasznát hajtott Vida versalkotói technikájának, az ismétlődés nem lesz mechanikussá, a látszólag azonos vagy rokon versmenet tüzetesebb olvasás után inkább változatok konfrontálódásának hat (a verseket a közlés sorrendjében olvasva).

Mindezzel szemben Tózsér Árpádnak az antológiában publikált versei nemigen árulkodnak kísérletező igyekezetről, annál inkább a múlt és a jelen, irodalmi emlékezet és a személyességre vonatkoztatott létértelmezés, antikvitás és kesernyész iróniával láttatott én gazdag formavilágú versbe foglalásáról. Nem meglepő állítás, hogy Tózsér Árpád szinte mindent tud, amit versírásról tudni lehet és érdemes, felszabadultan játszik strófaformákkal, rímekkel, jelenít meg ókori-századfordulós nőalakot (Salome), merít Bulgakov regényéből, reagál az antik hybris figuráira, használja föl a Krúdy-művek motívumait, a filozófia történetének egy-egy epizódját... Olvasmányaiból, érzéki megismeréséből versek fakadnak, amelyek a címben jelölt megnevezésen jócskán túlmutatnak, jórészt anélkül, hogy tanító jellegűvé válnának, ám több ízben nem mondanak le a csattanós befejezés lehetőségéről. A *Szigorú szobrok az antik zsarnokok* jelenetét úgy merevíti ki, hogy mellőzi a francia klasszicista festészet jelenetező modorát, a világ terében helyezi el, s mintegy elidegeníti a szcénát (kötelező?) pátoszától. A *Ravatalnál* szembesít a végső pillanattal, elutasítva mindenfajta vigasz-metafizikát. A *Húsvét* nem életképnek indul, noha azzá válik, a szakralitásból vezet a szaffói strófákban formált háromszakaszos vers a tárgyszerűségig; az ünnepe-foszlott világtól határolódik el a beszélő, hogy egy megszemélyesített tárgyba vetítse világnyi magányát:

*A vézna,
tar fák képzelt lombja alatt egy drótrá-
csos bevásárlókocsi áll és méléz
félretaszítva.*

Talán megérdemel néhány sort, hogy felhívjam a figyelmet, mily tudatos és sokatmondóan él Tózsér az utóbbi évtizedben oly megszokottá vált „eszközzel”, látszólag csupán a verselés kedvéért vágja szét a drót-rácsos szót: azt hiszem, inkább a megjelenítés vezet a beszélőt, a hangalak/betűírás és jelentés megfeleltetése teszi az elválasztás nyomán valóban „rácsos”-sá, választja el és köti össze a két sort. A záró adoniszi sor önmagában erősíti föl sugalmazását. A *Szentivánéji álom* személyessé avatja a szerepverset, az alcím szerint: (*Egy vén számár sirámai*); az elvarázsolt Zubolynak dereng föl a maga „nyárközépeji álma”, érzellemmel-indulattal szól, a beszélő a magáévá birtokolja az ifjúság múltán föltámadó keserves érzelmeket. A második rész azonban fordít az emelkedett tónuson, megkezdí vitáját a rá kiosztott szereppel, átigazítja a mesterek előadta mitologizáló jelene-tet, és egy „új darab”-ot képzellet el, persze, a maga módján. A négyes rímbe átcsapó beszéd, a „mesterkedők” kedvelt (XVIII. századi) formájában előadott néhány sor, íráslehetőséget és létlehetőséget másol egymásra. A már Bessenyei György részéről leváltott rím-

képlet, amelyet aztán Kazinczy végleg ómódinak, „pórias”nak deklarált, a verssel, rímekkel virtuóz módjára bánó beszélő öniróniája, kicsit archaizál, kicsit idézi a mitológia alakjait, kicsit játssza tovább az előírt szerepet, melyet nincsen módja teljesen elhagyni, hogy kiléphessen a darabból, melybe belekényszerítették, a szerepből, amely ránőtt, s a létezésből, amelyet meglehetősen keserves elhagyni. A gonddal választott rímek az esendő személyiség igyekezetét közvetítik, az irodalomba foglalt beszélő egy más irodalomba lépne át, ha tudna:

*Kiszáradt a tinta, holt a papír,
ligetében nincs nimfa, nincs szatír,
testem ír már darabot, s búsat ír:
Hol van mohó ajkam, s róla a pír?
Elhagytak végleg az ifjú kecskek,
sárga fogaim közt i-á recseg,
könnyes-vén szemem lepik a legyek-
Egy kis bükkönnyt még, urak, s már megyek!*

Polgár Anikó – tematikailag, ez sem meglepetés – ókori kalandozásait folytatja, egyre szikárabb, az anakronizmus távolságtartó eszköztárából merített előadásban. Elsősorban az antikvitás „legendás” nőalakjait szállítja le korunk tárgyi világába, a szólóval feleselő kórus kínál lehetőséget arra, hogy az istenek-szülő Létót mutassa be „császármeetszés” után. Miközben tévedhetetlen biztonsággal mozgatja a beszélő az antikvitásból kinyerhető rekvizitumokat, az olvasó állandóan arra kényszerül, hogy mítoszt a tárgyi valóság keretében szemlélje (a véres műszerek, a műanyag cső nem csupán a konfrontáció tényezője, hanem tónusbeli ellentét is, nem pusztán az „örök” asszonyi sorsra figyelmeztet); a mitológia „valósága”; elbeszélés, ennek az elbeszélésnek a jelen akkor kölcsönözhet hitelt, akkor foszthatja meg „műviség”-étől, ha a közeli „realitások”-at szegezi vele szembe, elbírája-e a mítosz elbeszélései, hogy mai történetekké változzanak át. Andromakhé előbb „eredeti” közegében jelenik meg, a homéroszi-mitológiai „ihletés” nyomán állítódik sorsa határhelyzetébe, rabnóként éli tovább életét az egykori trójai „királynő”. A hív tolmácsolást követőleg merész vágással a mai hétköznapokba érünk, egy „mai Andromakhé” sors-története, ha a kellékek kevésbé fényesek, előkelők is, hasonló tragikus létezést sejtet. *Nióbé késői terhessége* nem ismétli az előző két vers jeleneteit, a szülés, a terhesség, ezáltal a kiszolgáltatottság, a szenvedés színre hozása jelzi a költő nyelvi fantáziájának változatosságát, gazdagságát; s ha a tárgyiség zavaró tényezőként kizökkent is az antikvitás nagy alakjai iránt érzett áhítatunkból, sokat nyerünk azáltal, hogy élővé alkotja a beszélő a mitológiából kilépő alakokat, a helyzetrajz többfelé nyit: kit olvasmányaira emlékeztet, kit a kortársi elbeszélte történetre, amelyben antik és modern nem egymást váltó, egymással rivalizáló esetként, történetként állnak szemben egymással, hanem úgy kerülnek egymás mellé, hogy a mítosznak az arisztotelészi szóhasználat szerint *mesei* volta dokumentálódik, amely egy fikcionált, poétikailag hitelesített „valóság”-ban lesz a köznapok mítoszává. Tózsér számára az antik történetek (például Pariszé vagy Tiberiusé) ott maradnak, ahonnan költőnk vette őket, innen lép el a vers beszélője, hogy az alak az emberi létezés egy verses esettanulmányaként funkcionáljon, ezáltal – meg azáltal, hogy ez a létezés elsörendű kérdéseként az önmagasság minéműségét tételezi – a megnyerhető és elveszithető eg-

zisztencia esélyeit latolgatja. Az itt-lét megragadhatóságának lehetőségei és ellehetetlenülése egyként fölmerülhet, sorstörténetek épülnek be a versbe, a történetek a költő-gondolkodó által fikcionált szituációban válnak verssé; így a trójai háború „okozó”-járól, Parisról szólva:

*Áll a sötétlő sziklák közt lesben:
istennőkre vár, mióta lehel,
mindíg a voltban, s délibáb-leszben,
menny és föld között, se alá, se fel.*

Polgár Anikó nemcsak női történeteivel, szabadverses alakzataival tér el a mítoszleíró/értelmező, újragondoló lírától, még Oidipuszáról verselve sem a tragikus hőst láttatja, hanem a gyermekágyi lázban fekvő anyát. Jóllehet a mitológia női történetként felfogása ugyancsak érdemes az elemzésre, Polgár Anikó mítoszi asszonyai létezésük intim pillanataiban, szülés közben lesznek versalannyá, az anyaságra ébredés egyben „szenvédéstörténetük”. Ez teszi lehetővé *Ikarosz anyjának*, hogy „alulnézet”-ből láttassa fia történetét, fia tengerbe hulltán cselekvésével rekonstruálja a történetet, amely az emlékidézés során, majd az anyai tettben ismétlődik, „nagyban” és „kicsiben”, a mítoszba veszően és a mítoszi alulstilizáló módon. Kasszandrának immár betelt sorsa, hogy legendája éltesse. A mítosz egyszerre az, ami, valamint önmaga torz mása:

*A patakok ugyanúgy száradnak ki itt a Peloponnészoszon,
mint a mítoszmesezők öregek szájában a nyál, egyre fogynak,
szikkad, repedezik a folyók helyén is a tertyedt sármező,
s a zörgő fűbe nedves kígyók lapulnak.*

Csakhogy Kasszandrából történet lesz, nem elegendő a szóbeliség, mely ugyan életben tartja a történetet, ám főleg azért, hogy írásos emlék lehessen. Ugyanakkor nem dől el írásbeliség és szóbeliség vitája, noha egymásutániságról, nem pedig egymásmellettiségről tanúskodik a beszélő:

*lassan mállottak szét isteni s királyi kéz fogdosta
mellei, nyelvét kitepte az ár, sodorta, még a római korban is,
szavait egy bizánci kolostor mélyén éjjelente csöpögő
gyertya mellett írta át minuszkuhába egy buzgó szerzetes.*

Polgár Anikó – ezt díjai nyugtázzák – megtalálta hangját, költői személyisége (nyilván sokat köszönhet értekezői-kutatói személyiségének, hiszen egyike egyfelől az antikvítás szerzői magyar irodalmi utóéletét kutatóknak, másfelől a szövegköziség leglátványosabb esetéről ír könyvet, nevezetesen Catullus és Ovidius magyar fordítástörténetéről) jól felismerhető, már csak azáltal is, hogy mitológiai alakokat, jeleneteket „fordít át” mai környezetbe, szinte azonos fényvel világítva meg a hajdan- és a jelenkor jelenéseit.

Szalay Zoltán *A kormányzó könyvtára* című prózája mintha a mágikus realizmus egyes képviselőinek nyomában járna, egy más elképzelés szerint borgesi nyomok volnának fölfedezhetők a „sejtelmes” történetben. A könyvtáros útjának oka, a kormányzó magatartása „egzotikus” környezetbe illik, nem annyira a történetészövés, inkább az atmoszférateremtés látszik az író erősségének. A kétes eredménnyel záruló „nyomozás” nem kiseb-

bíti az elbeszélés tétjét, amely nem más, mint a bizonyosság megszerzése, ám az elbeszélés esemény nem tetszik túlságosan jelentékenynek ahhoz képest, amennyi energiát fektet az elbeszélő a környezetrajzba. Szerényebbnek tetszik a *Másnap*, az ismeretlennel, a különösnek tetszővel való találkozásról ad számot, s mint az előző elbeszélésben, az én elbizonytalanodását kísérli meg példázni.

György Norbert három rövidtörténete közül az első, a *Konzultáció* minősíthető talán a leginkább kidolgozottak. A kétféle betűtípussal szedett, ön-megszólító történet mintha egy napló részlete lenne, majd egy másik szereplő, a Hadnagy úr, a nyomozó kerül a történetbe, s a hozzá intézett szavakból kapjuk meg a helyzet megértéséhez az információkat. Ezekből azonban nem tudunk meg túlságosan sokat, csak valamennyit, mintha azt sugallaná az elbeszélő/naplóíró alakja sem válik az elbeszélés során valóban ismerőssé.

Feltehetőleg fölösleges volna további névsorolvasást tartani. Elmondani, hogy az ízléses borítóterv készítését is jegyző Juhász R. József neoavantgárd versszerűséggel szerepel (egyetleneggyel); hogy a tavalyi kötetből hiányzó Németh Zoltán négy rövid verse akár lírai epigrammának volna minősíthető, H. Nagy Péter SF-monológgal kísérletezik, Hizsnyai Zoltán *Szerénád egy ciklámen alsóneműhöz* című versét részint meghatározza a Krúdy-elbeszélésből vett mottó, részben a gordonkozással jellemzett (félre-jellemzett!) stílust akképpen imitálja, hogy túl érzelgőssé alakítja, ezáltal parodizálja: két jellemző szakasz legyen igazolás egy talán XIX. század végének érzett érzelgős előadás túlimitálására:

*csak muzsikálom friss ciklámenedet
süket vagy hogy nem kapod el a tercet
kottám egészen rám gémberedett
vonóm nyakában már ötven nyár perceg (...)*

*ötvenedik mécsesem felbuzog forr a szó
ölemlél pedig kihunyt hét menóra
lelkemre mondom hogy ez lesz az utolsó
ó ciklámenben tobzódó szenyóra.*

Kulcsár Ferenc *Hármasoltár*áról nemigen tudom eldönteni, hogy ironikus rajz-e, esetleg „oltárképe”(?) az öregedő R. C.-nek, vagy pedig a költői beszéd meghatottságát, elérzékenyülésre hajlandóságát ellensúlyozza-e a néha megbicsakló előadás („fülhegygel hallgatja az esti harangszót, / nem papol, nem ejt ki egyetlen harangszót.” Vagy: „öreg, mint az Isten s a tizparancsolat, / imát morzsol fogai közt, káromló szavakat.”)

Azokról, akik egy-egy szemelvénnel szerepelnek (Ardamica Zorán, Hódossy Gyula, Mizser Attila, Szászi Zoltán, egy prózarészlettel Tallósi Béla), nemigen lehet érdemben nyilatkozni, így csak találgathatok, ily keveset publikáltak-e a tárgyesztendőben, vagy a szigorú ízlésű válogató ennyit talált érdemesnek arra, hogy az antológiában szerepeltesse. Annyit – nem udvariasságból – elmondhatok, hogy a válogatott szemelvényeknek messze nem érdemtelenül jutott – ha csak ennyi – hely.

Nehéz volna és talán nem is érdemes összegezni: egy antológia elsősorban a válogató munkája, kész anyagból dolgozik, az ábécé-rendben közölt írásokból megismert szerzők – eszerint – a szlovákiai magyar szépirodalom résztvevői, alakítói, gondolják-e vagy sem e terminus jogosultságát, hozzájárultak ahhoz, hogy ilyen című kötetben képviseljék (nem

pusztán önmagukat, hanem összességükben) azt, amit a cím sugallni látszik, kinek-kinek egyetértő, módosító, tagadó, mérsékelten egyetértő-módosító-tagadó értelmezése szerint. Az antológia sem vitát nem nyit e kérdésről, sem vitát nem zár, a Szlovákiai Magyar Írók Társasága mindenesetre olyan intézmény, amelynek a szerzők, feltehetőleg valamennyien, tagjai, így az antológiacímet legalábbis úgy fogadják el, hogy ennek az intézménynek a kiadványa. Méghozzá színvonalas kiadványa. S talán ez a legfontosabb. A kiemelt szerzők, ábécé-rendben, Csehy Zoltán, Polgár Anikó és Tózsér Árpád jól leírható helyvel rendelkeznek a magyar irodalomban, miként Grendel Lajos nélkül is jóval szegényebb lenne a mai magyar próza. Érdemtelenül egyetlen írás sem jutott a kötetbe, mindenesetre a tanulmányozás nyomán kirajzolódik, ugyan nem a szlovákiai magyar szép irodalomnak, a többi regionális irodalomhoz képest, autochton volta, hanem az, hogy nem egy kezdemény, nem egy lírai-prózaival változat onnan érkezik a magyar irodalomba, ahol a megnevezett intézmény lehetővé teszi a kollektív bemutatkozást. Ez a bemutatkozás jó és szívesen fogadott ismerősöké. Kiegészíti azokat a köteteket, amelyek egy-egy alkotó időszakos termését adják az olvasók kezébe. Ezt a követet viszont én ajánlom az olvasóknak.

