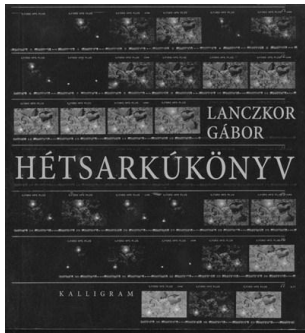


Tájszerelem

LANCZKOR GÁBOR: HÉTSARKÚKÖNYV



**Kalligram Kiadó
Pozsony, 2011
170 oldal, 2000 Ft**

”

Bármennyire is hihetetlennek tűnik, minden bizonnyal egy lírai paradigmaváltás kellős közepén tart a magyar irodalom, s ennek egyik újbóli felismerését Lanczkor Gábor *Hétsarkúkönyv* című verseskötetének olvasásakor is megerősítve láthatjuk. A hetvenes évek már irodalomtörténeti jelentőségűvé vált posztmodern prózafordulata nyomán a nyolcvanas évek végétől a kortárs magyar költészet minden bizonnyal legprogresszívebb lírai köznyelvévé az a nyelvcentrikus, nyelv-játékos, humoros-parodisztikus, intertextuális meghatározottságú poétika alakult, amely Garaczi László, Parti Nagy Lajos, Kovács András Ferenc és mások kezén formálódott a kilencvenes évek magyar költészetének meghatározó beszédmódjává. A kilencvenes évekbeli és kortárs fiatal magyar irodalom több jelentős teljesítménye is ennek a paradigmának a keretein belül helyezhető el (Borbély Szilárd, Varró Dániel, Orbán János Dénes, Csehy Zoltán és mások), a dalszerűség, az obszcén jelentésképzés, a nonszensz vagy éppen a poeta doctus-poétika felé tágítva annak lehetőségeit.

Az utóbbi évtized lírai eseményei azonban arra utalnak, hogy a nyelvközpontú, a nyelvi játék lehetőségeit középpontba állító poétikák mellett (amelyeket több helyen együttesen a „második posztmodern stratégia” terminussal illettem) egy újfajta lírai magatartás jelent meg, amely az identitás kérdéseit helyezi érdeklődésének középpontjába. Innét érthető meg az, miért vált rendkívül fontossá az (ön)életrajz, a naplószerűség, a családi genealógia vagy – éppenséggel ezen belülre helyezve – az apa figurája a kortárs magyar irodalomban. Az identitás középpontba állítása egyrészt a saját identitás határsértő radikális tapasztalatai felé vezet (betegség, haláltematika, önfelszámolás), másrészt a háttérbe szorított, addig marginalizált identitásnak adott hang által jelenik meg. Ez utóbbi nyomán vált egyre fontosabbá az utóbbi évtized magyar irodalmában a női tapasztalat (gondoljunk csak a női irodalom új kánonjára vagy Borbély Szilárd *A Testhez* című kötetére), a melegség tapasztalata (Gerevich Andrásról Rosmer Jánosig), a költészet politikájának új lehetőségei, a világszerűség, a tér poétikája. Nem véletlen, hogy az identitás ilyen típusú tematizálásai radikális módon mos-

sák ki a szövegekből az irónia és paródia kilencvenes években általános gyakorlattá váló eljárásait.

Lanczkor Gábor verseskötete rendkívül sok vonatkozásban kapcsolódik az előbb felvázolt (általam harmadik posztmodern stratégiának nevezett) lírai paradigmához, és találja magát azoknak az irodalomelméleti stratégiáknak az erőterében, amelyek – mint a kulturális antropológia, az ökokritika vagy a posztkolonialitás diskurzusa – ennek az identitásközpontú posztmodernségnek a párhuzamos elméleti terei. Innét nézve a *Hétsarkúkönyv* egyesek által kárhoztatott heterogenitása (a mintegy 120 oldalnyi első ciklushoz illesztett 50 oldalnyi Második kötet appendix jellege) akár rendkívül tudatos kompozícióként is értelmezhető – mint amely kompozíció egy új paradigma megsejtett lehetőségeit járja be. (Legutóbb egyébként Takács Zsuzsa *A test imádása / India* (2010) című verseskötete élt hasonló, két könyv – egy kötet típusú szerkezeti megoldással, azzal a különbséggel, hogy míg Takács Zsuzsa verseskötete címében is explicitté teszi ezt, addig a *Hétsarkúkönyv* mint cím nem utal az említett kettősségre. Ráadásul itt is a kötet második könyveként jelenik meg az India-téma: talán már önálló tanulmányt is lehetne írni a kortárs magyar irodalom India-élményéről...) Persze ebben az esetben is rendkívül érdekes lenne megismerkednünk a szerzői szándék elgondolásával: hogy vajon miért volt szükség elsősre két ennyire eltérő világ (ahol a második már terjedelme miatt is eleve a „vesztes” pozíciójába kerülhet bizonyos olvasói beállítódások számára) egymás mellé helyezésére egy versesköteten belül?

Annál is inkább érdekes lehetne a válasz, mert a kötet mindkét „könyv”-e jól látható módon a kortárs magyar költészetnek ahhoz a jellegzetességéhez csatlakozik, amelyre Balázs Imre József Csehy Zoltán nyomán utal, hogy a líra is „koncept-verseskönyv”-ben, kompozícióban kezd gondolkodni, s emiatt végül is – igényei által – epikussá, regényszerűvé válik: ami azt is maga után vonja, hogy az önmagában megálló verstárgy hagyományos felfogása mintegy háttérbe szorul. Ennek nyomán – tehetjük hozzá – a versek közösen veszik ki részüket a lírai kompozíció (központi) jelentéslehetőségeiből, vagyis egymás által, egymást megerősítve képesek egy – a sokféle parciális vers által összeadódó – még összetettebb jelentés kimunkálásában. Valószínűleg nemcsak a regény műfajának fokozott elismertsége, hanem az egyes versjelentések kompozícióban összeadódó összetettsége nyomán jelent meg ez a vers- és kötet-típus. A Lanczkor-féle *Hétsarkúkönyv* első és második könyvét is ez az igény rokonítja Csehy Zoltán *Hecatelegium*ával, Balázs Imre József vidrakönyvével, Pollágh Péter mondatverseivel, Sopotnik Zoltán *Futóalbum*ának egymásra rakódó, egymást kiegészítő verseivel vagy akár Orcsik Roland Mahlerével. Az egyes versek ezekben az esetekben a kompozíció téziséét hivatottak igazolni, s így akár tézisverseknek is nevezhetjük az előbb említett szerzők vonatkozó lírai alkotásait – Lanczkor Gábor kötetének legtöbb verse is ilyen „tézisvers”.

A *Hétsarkúkönyv* első ránézésre kettős világát eszerint az első könyvben a Ság hegyben manifesztálódó geológiai-ökológiai gondolatkör, a második részben pedig egy különös, hibrid identitású festőnő, Amrita Sher-Gil életrajza rendezi el. Az első könyv fő szólama a devasztált táj, a bazalt és az annak jelentést adó médium történeteként prezentálódik. A megjelenített természeti táj tehát az ökokritikai kérdések sokaságát szegezi olvasójának – de minduntalan visszautal a látvány mediális feltételezettségére is. A „fölszántott föld” például Vincent van Gogh festményének leírásaként prezentálódik, a fák körül észlelt „fehér gallér” a 18. századi udvar képeként jelenik meg, a miniatűr terasz rishikesh-i falitakaróként „lepleződik le”, a nagy fahíd teknőshát-domborulata kínai tekericsfestményként – de színpadként, színházként, tükröképként, land artként elrendeződő tájakkal is találkozunk. Legerőteljesebben az „első

kötet” utolsó versei viszik színre a médiumként megjelenő tájat, hiszen bonyolult fényképészeti eljárások médiumfüggő tárgyaként jelenítik azt meg. Ebben a néhány versben a közvetítés, illetve a közvetítettség, pontosabban annak retorikai tudatosítása szól bele a jelentés alakíthatóságába. A vers így a kommunikáció technológiájaként, közvetített képként jelenik meg. A kötetben többféle jelentésben megjelenő bazalt ebből a szempontból nagyszerű allegóriája a műalkotás, nyelv és médium materiális, poszthumán beágyazottságának.

A második könyv úgy folytatja a mediális beágyazottság technikáját, hogy tárgyában a festészet elemeire utal – „A párizsi festékréteg belül szemhéján egyre szárazabb” (138.) – míg retorikailag, az előző ciklus táj- és tárgyleírásaihoz hasonlóan, szinte végső pontra viszi a főtő- és kameraszzerű leírastechnikát. Azzal a különbséggel, hogy míg ott az ökokritikai attitűd, addig Amrita Sher-Gil életrajzának eseményeiben egy posztkoloniális hibrididentitás és a kulturális különbségek antropológiai megfigyelései dominálnak.

Írásom végéhez érve nem hallgathatom el a *Hétsarkúkönyv* verseinek azt a vonulatát, amelyről eddig egyetlen szót sem ejtettem, de amely mégis a legmélyebb olvasói élményt jelentette számomra. Olyan versekről van szó, amelyek összeolvasása nyomán mintha egy másik, rejtett verseskötet húzódná végig a *Hétsarkúkönyv*ön. Azokról a szövegekről, amelyek a kötetben végigvonulva tulajdonképpen destruálják a két nagy tematikát, a Ság hegy ökológiai reprezentációját és Amrita Sher-Gil posztkoloniális szubjektumát, s az egész könyvnek egészen más típusú jelentéseit erősítik fel.

A szerelmi líra kódjaiból építkező, a férfi-nő kapcsolat végletes, elementáris érzelmi lehetőségeit megjelenítő versekre kell gondolnunk: az *Üzenem*, *A víztorony*, a *Vajda Lajosnak*, a *Végül a lány szólította meg*, a *Bokáig gázoltam*, az *Ültem a vonaton a vizes nadrágban*, *A csupasz fekete gallyakkal szabdalt*, a *Majdnem lemaradtam*, a *Sötétpászma*. A *Boldog Szerelem apoteózisa*, a *Hatsoros*, az *Ó*, *A fenyves alja*, *A kialudtnak hitt vulkán kitör megint 2.*, az *Egy dél-alföldi fuvolista-lányhoz* és az *Egy dél-alföldi fuvolistalánynak* sorolható ide leginkább. Talán nem véletlen, hogy a kötetkezdő *Négyüknek* című vers is, egy lehetséges értelmezés szerint, a szerelmi háromszög kiterjesztéseként is felfogható, a szerelmi ötszög belső viszonyainak színre vitele által: „Én és négy másik, akiknek egymás / kilétéről legföljebb sejtéseik lehetnek / és egyedül abban lehetnek / mind a négyen biztosak, / hogy kettőnkön kívül vannak / még hárman.”

A szerelmi líra kódjaitól átitatott kötet személytelen táj- és tájleírásai, személytelen bazaltrétegei, Amrita Sher-Gil abortuszai és nyitott házassága a szerelmi líra kontextusába helyezve azt vonják maguk után, hogy ezek a jelentések megtöbbszöröződnek, destruálódnak és újrakonstruálódnak. Így dekonstruálódik a Lanczkor-kötetben többször tematizált Dunántúl Berzsenyi Dániel-utaláshálója is, amikor is azon a „Boldog Szerelem” Himfyje, azaz Kisfaludy Sándor vonul végig. S így válik a kihűlt bazalt, a feldúlt táj, a magányos szemlélődés és India is a szerelmi líra (identitás)lehetőségeinek összetett allegóriájává, többek között. A könyv összetett interperszonális viszonyai, bonyolult identitáslehetőségei, némelykor a grammatika szabályait megállító, keresztülvágó, a mondás szubjektumának nyelvi száműzöttségét felszínre hozó váratlan megoldásai is innét értelmezhetők: „És most, hogy a feleségemmel-részegen, / a vaksötét sikátorokkal, / templomhegyi akácokkal telített / tér, ritka az, egészen ritka és telíteni / éppen az alkalom, mi ritka.”

Ezért feledhetetlen ez a verseskötet.

Németh Zoltán