



Bíró Tímea

Hosszú

Forum Könyvkiadó
Intézet
Újvidék, 2020

Szűcs Anna Emília

EGY MARATON LÉLEKTANA

A *Hosszú* ez idáig a csúcstartó a „legrövidebb idő alatt kiolvasott versesköteteim” sorában, bár, mielőtt belekezdtem volna, nem is tudtam, hogy létezik ilyen lista. Pedig, ahogy azt a mű címe is jelzi, Bíró Tímea második könyvében egy hosszú és nehéz haldoklástörténetet olvashatunk az ápoló lánygyermek szemszögéből. Bár központi eleme a halál, perspektívája miatt a kötet csak érintőlegesen prezentálja a haldokló nézőpontját, ezért elkerüli a dekadencia-spleen-halálvágy által átítatott atmoszféra csapdáit, és ezáltal valóságos gyötrelmeként mutatja meg a nehezen verbalizálható fájdalmat.

A betegszoba ajtaját kinyitni kihívásokkal teli feladat. Ennek művészi tematizálása pedig számos tényezőn csúszhat el, a túlterjeszkedő motívumhasználattól a nem megfelelő hangnem és pozíció megtalálásáig, hiszen a testi leépülés és az azt követő halál tabuként van jelen a nyugati kultúrában – olyan eseményként, amit mindenkinek zárt ajtók mögött, egyedül kell megoldania. A *Hosszú* azonban olyasvalakit választ megszólalójának, aki a betegség fájdalmain kívülről, de a szeretetkapcsolat, az anya-gyermek viszony fájdalmát mélyen átélve képes megfogalmazni a történéseket.

A cím utal a hosszú szövegre, amelynek részeit néhol szaggatott vagy összefüggő vonalak választják el. Ezek a szakaszok azonban összekapcsolódnak. A versek között húzódó narratív szál egymástól függővé,

egymásról leválaszthatatlanná teszi az egyes szövegeket – a kötetet pedig teljessé és végeláthatatlanná. A szóban forgó passzusok hosszú sorokból épülnek fel, központosítás nélkül, mely megoldás a betegséget belülről megélők szubjektív idejének hosszát kiterjeszti olvasás közben a befogadóra is, aki képtelen szabadulni, hiszen nincs az a szerző által kijelölt pont, ahol ezt nyugodtan megtehetné. A nagy lélegzetű sorok megengedik a soráthajlás halmozott használatát is, amelyből gyakran következik a tömör, sűrű képek egymásba folyása – ez pedig még inkább elnyújtja a szöveg kígyózását, miközben az olvasást sürgeti és egyszerűsmind akadálymentessé is teszi. Ez a narratív struktúra feltételez tehát egy valahonnan valahova történő elmozdulást, egy eseménysort, amelynek eleje és vége van. A *Hosszú*ban azonban nincsen kezdő- vagy végpont (leszámítva a betegség feltételezett, de le nem írt kezdetét, illetve az elhalálózást, melyen a szöveg túlhalad, ezért hát az sem tekinthető a történet szempontjából igazán végpontnak), ezt pedig nyelvileg az az egy mondat teszi lehetővé, amelynek a lírai beszélő a kötet elején in medias res veszi fel a fonalát, a végén pedig lebegni hagyja, így téve befejezhetetlenné, sehová sem tartóvá – azaz céltalanná a történetet. Ez a nyelvileg és formailag is megfogalmazódó céltalanság képes a művet a végtelen hosszú betegség, ápolás, fájdalom, agónia skáláján tartani, és újra és újra bevonni a befogadót ebbe a véget nem érő szörnyű utazásba. (Ebből a szempontból számomra gyakorlatilag értelmét veszti az alcímként szereplő „*Versek*” megnevezés is.)

Ezt a szoros összefonódást, egységet erősíti a „szövet” gyakran megjelenő motívuma, amely gyakorlatilag képi világukban is összetartja a szövegeket. A cérnaszálak bomlása sokszor az idővel párhuzamba állítva jelenik meg, mint egyenes vonalú leépülés, foszlás („cérnaszálak készülnek elhagyni az eséskor összegyűródött szövetet” [5]; „az idő lassan kihúzogatja a cérnaszálakat a ruhámból” [8]; „a megcsönkített cérnaszálak képtelenek összekapaszkodni” [57]) – ez természetesen a test elbomlásának képét is felidézi. A szövetek, az anyagok különböző módokon történő megközelítése átszövi az egész kötetet és szorosan kapcsolódik a többi motívumhoz. Ahhoz például, hogy a haldokló bőrre né a pamut súrlódása is fájdalmas üvegszilánk, vagy a reménykedéshez, hogy van még friss lepedő, de említhetném a heti egyszeri pizzamacserék rituáléját is.

A hosszúság (amely a kötet alakját tekintve is meghatározó, hiszen a *Hosszú* szélteben nyújtott) a versenyfutásra is utalhat – erre a borítón és a műben dominánsan kiemelkedő ló képe is ráerősít. Az életért való

versenyfutás egy olyan hosszú folyamatot jelöl, amelynek sem az ápoló lány, sem az agonizáló anya nem látja a végét. A lelassuló időérzékelés, a verseny, amit már fentebb is kifejtettem, nemcsak a verselés- és tördeléstechnikai megoldások által jön létre, hanem nyelvi szinten is felbukkan a szövegekben: „belefutjuk a kilométereket a lábainkba bele-emeljük a csontjai súlyát a karjaimba” (20); „futok a hatalmas felületen kezemben rongyok pamutanyagok / lenvászonok egyre vastagabbak a kötések de én folyton / elkések nem érek oda időben és már elfertőződnek már / habzanak felülírnak átfestik a fehérét” (57), egy ponton pedig az anya kórházi betegszáma is rajtszámként jelenik meg.

Az agónia hosszúsága és a léthelyzet abszurditása inverzsz fordítja a helyzetet, amennyiben az utód helyeződik a felelősségteljes felnőtt szerepébe, aki ellátja a magatehetetlen gyermek pozíciójába szoruló anyát („meg kell mosni a melleidet mamám / tudom hogy még sosem láttam őket / lassan térdre ereszkedik a szégyen / eltöröljük az eddigi rendszert” [6]; „úgy hagylak ott mint egy anya zokogva a gyereket” [14]). Mivel azonban nem egy valódi gyermek az, aki gondozásra szorul, ezért ennek a léthelyzetnek a szokatlansága sok esetben sérti a felnőttek között megszokott általános testi szemérmeket, és nem utolsósorban a beteg emberi méltóságát, aki képtelen lesz ellátni alapvető szükségleteit, ezért teljesen kiszolgáltatottá válik egy külső félnek. Ezt a helyzetet a szülő-gyermek viszony még nehezebbé teszi („hanem a mindennapi látványa / tudva azt hogy milyen volt előtte” [11]). A betegség és a testi kiszolgáltatottság megalázó helyzetei sokszor vonzanak magukkal árulást: elsősorban a teste hagyja cserben a betegséggel küzdő anyát („oldalra fordulunk mamám hogy szellőzzön a seb / fáradhatatlanul beleragad a húsbá a kötés / szinte teljesen beborít a tejút amit rád tekerek” [9], „mint a kagylóból kibújt gyöngyszem úgy csillog a genny a bőrödön / megállás nélkül sír a lábad” [14]), aki már képtelen ellátni anyaszerepét, így voltaképpen cserbenhagyja gyermekét. A haldokló szempontjából azonban az is árulásként értelmeződik, hogy felnőtt lánya nem hagyja meghalni, hanem gondos ápolásával meghosszabbítja szenvedéseit („ötvenhárom másodpercet szánsz egy falatra és közben a tekinteted nem / enged el szünet nélkül a gyilkosát nézi aki nem hagyja éhen halni” [20]; „fektess be a ló alá agyontapos és mehet mindenki a dolgára mondd / nem fogadok szót” [56]) – és itt számtalan olyan kérdés merül fel, ami emberi jogilag, érzelmileg és humanitárius szempontokból a mai napig vitatott. Ezt a szoros és mindkét oldalról kiszolgáltatott kapcsolatot gyakran a szerelemhez hasonlítja a lírai megszólaló, ezzel a szeretet-

kapcsolatok alapvető működésévére is rávilágít: a kétoldalú kiszolgáltatottságra („nem történt meg olyanok vagyunk mint a szerelmesek akik / képtelenek elengedni egymást így öleljük magunkhoz a termékeny haldoklást” [47]; „bele lehet örülni ebbe mint a szerelemben” [28]). Mindeközben az ápolás kórházhoz kapcsolódó részeiben kritikus mozzanatok zajlanak le, így valamiféle következtetést is levonhatunk a haldokló vagy gyógyíthatatlan betegekkel szembeni, a gyakorlatban is megvalósuló bánásmódról, ami sokszor a hozzátartozókat viseli meg a leginkább („reggel újabb nővér a párna láttán kidob három másikat / a raktárhelyiségből az egyik nyílegyenesen az arcodba száll és üvölt / hogy mondjam meg hányat akarok miért hiszem hogy / a kórházban nincs elég mondanám hogy este még nem volt” [15]).

Eleinte túlhasznált motívumként tűnhet fel a teherbe eséssel, majd elvetéléssel küzdő „edit” kálváriája, amely az agonizáló anya és öt ápoló lánya fő cselekményszála mellett fut, jobban mondva inkább beépül abba, hiszen a kötet egyedüli központosítást tartalmazó helyein kapcsolódik a szövegtestbe – zárójelek közé süllyesztve. A hátrahajló méhvel rendelkező nő nehéz teherbe esésének története eleinte úgy tűnik, ellenpontként kapcsolódik a fő szálhoz, és az életet hivatott jelképezni. Az új élet foganásiért, majd megtartásáért folyó küzdelem azonban hasonlóan keserű és megalázó képekbe torkollik („edit haja szétterül a lepedőn és amikor / a fejébe tódul a sok vér érzi hogy valamit fel / kell adni a méltóságot a nőiséget neki máshogy nem megy” [21]; „egycsík nő a tükörbe nem néz” [29]), nem beszélve az értelmezés lehetséges kifutásáról, melyben felmerül az egyedül maradt nő (tehát nem anya) kiszolgáltatott helyzete is, akit nem lesz majd ki ápoljon, ha haldokolni kezd. A beágyazott történet tehát új értelmezési iránnyal gazdagítja az alapkonceptiót, így aztán az sem zavaró, hogy nem tudjuk meg, kicsoda „edit”, a mű egyetlen nevesített karaktere, és hogy mi köze a „főszereplőkhöz”. A küzdelem, a fájdalom elvégre közös bennük, ahogy a halállal való vajúdas, majd a halál tulajdonképpen bekövetkezése is az („a gyomor görcsösen préseli a méhet az idegek visszhangként lüktetnek” [60]).

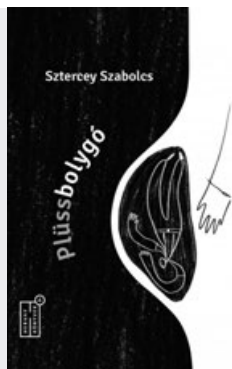
Az elmúlással foglalkozó kötetekben általában felbukkan valamilyen, a halállal, ontológiai kérdésekkel kapcsolatos kapcsolatos viszony is, az Istennel való kapcsolat azonban ezúttal nem a keresésben, a bizonytalanságban vagy az abszolút megnyugvásban nyilvánul meg. Az Isten mint létező bizonyosság olyan egyértelműen jelenik meg a szövegekben elejtett utalások között, hogy problematikaként voltaképpen

nem is tematizálható. Az isteni jelenlét mindkét cselekményszálban fontos: editnél az elvetélés során („a busz ablaküvegén maszatos / kifogások a táj sápadtságáért / isten újabb magyarázatai / hogy miért nem tudta éjszaka / tisztára csiszolni a reggelt / hogy editben miért szüntek / meg két napja a rúgások” [40]), a haldokló anyánál a betegségben („lesöpri rólunk a napsugarakat a halál miközben isten rád ken egy újabb / adag leukémiát” [38]). Egyik esetben sem keresőn vagy könyörgőn, hanem magától értetődő bizonyossággként („ma még semmit nem ettél szorgalmasan ürítéd magadból a tartalékot / mintha ürességből kéne levizsgáznod isten előtt” [31]; „hányék és ordítanak egyszerre rajtunk isten szeme bennünk a tagadása” [55]). Ehhez értelmezésem szerint szorosan kapcsolódik a természeti/környezeti elemek befolyásolhatatlanságának elfogadása. Ahogy eső költözik a padlásra, mely megállíthatatlan, vagy patkányok a kertbe, majd a házba, amelyek a haldoklót élve felfalással fenyegetik – legalábbis lírai megszólalónk félelmei alapján („reggelente egyre több a patkány a kertben ideszoknak” [25]; „az eső nem tudja abbahagyni a zuhanást” [24]). Mindezzel szemben az ember tehetetlen, de fel sem merül bármilyen cselekvés lehetősége, hiszen maga is folyton „zuhan” – a halál felé.

A természeti elemek ilyen szintű befogadása a mindennapi életbe, egyrészt a költői képpalkotás szerves részévé válik, másfelől viszont egyértelműsíti és legitimálja a ló mint halálszimbólum megjelenését is. A kötetben ugyanis a ló a halál elsődleges, folyton jelen lévő attribútuma, egy idő után pedig a lírai megszólaló maga is kezd azonosulni az állattal. A halál így lassan egyre jobban uralma alá hajtja életüket. A kötetben elhelyezett, lovakról készült képek viszont véleményem szerint elvonják a figyelmet a szövegekről. Ebből kifolyólag úgy érzem, az állat halálmotívumként történő megjelenítése erőteljesebben tudott volna kibontakozni, ha nincs vizualizálva, hiszen nyelvileg ez a lehetőség a műben minden tekintetben tökéletesre csiszolt.

A *Hosszú* művészileg tán a legérdekesebb szempontból ragadja meg a betegség-halál tematikát – nem beszél róla, hanem benne él, egy egyszerű mozdulattal kinyitja a betegszoba ajtaját, hogy betekinthezzünk rajta mi is. Éppen ezért nem válik mesterkéltté vagy hamissá – választott perspektívája és hangja egyedi, nyers és bátor. Nem kecsegtet katarzissal, inkább a katarzis hosszú, végeláthatatlan küzdelmeivel szembesít, melyek a legemberibb félelmekből táplálkoznak, miközben valahogy mégis képes elhozni a felszabadítás könnyűségét is.

Sztercey Szabolcs

PlüssbolygóErdélyi Híradó Kiadó
– Fialat Írók Szövetsége
Budapest, 2021

Codău Annamária

**HOGYAN VÁLIK SZÉT,
AMI ÖSSZETARTOZOTT**

Sztercey Szabolcs debütökötete, a Méhes György-díjas *A nyelvtani közép*, az utóbbi évek fiatal költészetében az egyik legkülönlegesebb nyelvi-képi világot hozta létre, de sajnos kevés elemző írás született róla. A szerző második, *Plüssbolygó* című verseskötete részben az itt megalapozott költői eljárásokat alkalmazza tovább, ezúttal a család mikrokozmosza, a családi viszonyok és szerkezetek állnak a fókuszában, hangsúlyosan az apa-anya-gyermek hármásának konfigurációja, illetve az ebben fellépő hiányok. Feltűnő módon a kötetben nincsenek jelen testvéri viszonyok, ami akár beszédes is lehet abból a szempontból, hogy a szövegek vélhetőleg – valamelyest az első kötet ontológiai távlataira visszavezethetően – abban (is) érdekeltek, hogy a lírai vizsgálat során feltárják, hol rejlenek a kapcsolatokban az érzelmek, a nyelv, netán az egyéni és közös boldogulás lehetőségei. Ennek érdekében pedig – mintegy klinikai érdeklődésből – pusztán a működésmódjukra és a legkevesebb szereplős variánsra redukálják a modellezést. Azaz mintha laboratóriumi helyzeteket előidéző kísérletek volnának ezek a költemények, melyek a szeretet és elengedés határait tesztelik. Teszik ezt legtöbbször visszajükra fordított folyamatok elbeszélése (vissza- meg újraszületések), vagy abszurd átrendezett helyzetek (főként szerepcserék, szokatlan szertartások) révén. Az effajta elemelésekkel és szétszedésekkel pedig

a család, a családtagok és az őket összekötő szertartások funkcióira, megszokott sémáira is rákérdéznek.

A versek gyakran disztópia érzését keltik, ami néhol, egy-egy öszszegző mondatból álló zárlatnak köszönhetően metaforába oldódik, megengedve a helyzetek nem konkrét értését. Például a *strasberg-mód-szerben* egy pár tagjai sajátos módon megtöbbszörözik az egymással folytatott kapcsolatukat, egyfajta tudathasadásos szerepjátékként, az utolsó sor viszont mindennek a tétjét egyetlen gondolatkísérletté lényegíti: „Hogy hányszor lehet valakit elengedni” (20). *A nyelvtani középben* Szercey egyedi mítoszú, (poszt)apokaliptikus hangulatú világot teremtett, ahol a(z ön)pusztító cselekvések járulnak hozzá egy újfajta tapasztalás és a közvetlenebb megismerés lehetőségével kecsegtető organikus rendhez, nyelvhez, anyagszerűséghez. Az új kötet ebből az atmoszférából és szövetsűrűségből jócskán visszavesz, képileg sterilebb, koncepciója szerint szűkebb mozgásterű, lehatároltabb, amitől a vége felé kissé ki is fárad; a könyv első felével fenntartott laza szimmetria, ami egy-egy téma újabb variációjának a későbbiekben való feltűnéséből származik, nem ad hozzá túl sokat az addigra kialakult szövegvilághoz. Disztópiát említettem, ami meglehet, hogy csak a saját bizalmatlan viszonyulásom az olyan futurisztikus, de mégsem teljesen elképzelhetetlenül távol lévő lehetőségekhez, valóságshow-jellegű szituációkhoz, mint például a megtervezhető gyerek (*előnézet*) vagy a vendéganyasági program (*erasmus*), amiket néhány vers megjelenít. A szövegek sosem tartalmaznak explicit helyzetértékelést ezekre vonatkozóan, szikár, tárgyilagos hangon szólnak, de a problematikusságot mindig jelzik, mondjuk, mint az *előnézet* zárlata: „Felváltva hallgattak, csak / vesszők és szóközök jöttek / ki a szájukon. Olyan volt / a szoba, mint az utolsó / pont utáni, hosszú, / fehér űr” (13).

Az idézett képben szereplő űr a *Plüssbolygó* kontextusában potenciálisan nem pusztán a semmit jelenti, hanem a betölthetőt is. A kötetben ugyanis a feltűnőbb motívumok közé tartoznak az „üreges”, tartályszerű, bennefoglalásra alkalmas dolgok, terek. A vélhetőleg depressziós anyáról úgy beszél az *amit meg tudtam menteni* lírai alanya, mint egy hűtőszekrényről, apa mellkasa egy akvárium (*akvárium*), a lírai én metaforikus (nem-), „otthon”-ként jellemzi önmagát (*házszenelő*), az *örökzöldben* az anya hiánya miatt széttört karácsonyfadísszel azonosítja magát és apját a gyerek („kilátszik a belsők, hogy nincs benne semmi” [46]), a *fészek* zárlatában megjelennek a „mondatokkal kitömött, mozdulatlan családtagok” (48). Mindez egy olyanszerű világlátáshoz kap-

csolódik, amely az érzések elbeszélhetőségét inkább a tárgyakkal, az anyaggal rendelkező közvetítettségével tudja megvalósítani, mintsem absztrakciók által. A szavak, érzések mindig benne vannak valamiben, lehet őket tenni-venni. Amint Konkoly Dániel nagyon pontosan megfogalmazza: „Sztercey költeményei valami külső, tárgyszerű létezőként gondolnak a nyelvre”,¹ aminek plaszticitása a gyermek perspektívájából szóló versekben érhető a leginkább tetten. Az említett, *amit meg tudtam menteni* így indít: „nyitva felejtettük anyut, / és megromlott benne minden, / [...] / most ki kell pakolni belőle / a romlott mondatokat, / a megvasodott érzéseket, a penészes / vágyait, a mélyen beleszáradt, / egy ideje felismerhetetlen dolgait” (16). A kötetben illusztrációk gyanánt szereplő gyerekrajzok számára ezek a szövegek meglehetősen nyugtalanító keretet teremtenek, amelyben előbbieik korántsem nézhetők naiv cukiságokként, hanem gyakran épp a gyerek által megsejtett problémák képi, áttételes vagy nagyon nyers megragadásai. Mint ahogy a játék is az önpusztítás módozataként jelenik meg: távirányítós sebek *a legjobb játékban* („akárkire rakom, nekem fáj” [32]), a *jurassic parkban* agyagdinoszauruszok „mészároltak le mindannyiunkat” (39).

Sztercey előző kötetében főként valamilyen metamorfózisok, brutális, de semleges hangon elbeszélte átrendeződések, a test, a hús és a körülvevő organizmusok határainak szétszedése és egybeolvadása történt meg. A *Plüssbolygó* ehhez képest kevésbé felkavaró, de mégis meghökkentő; főként az anyatest-gyermektest viszonyának nyugtalanító aspektusaiban fedeztet fel a határ, az egybeolvadás és az elkülönböződés problémáját. Van visszaszülető-felszívódó gyerek (*javítás*), visszatartott születés (*lakbatás*) és újraszülés (*cesarea*). Érzésem szerint az erős felvetések után mintha megtorpannának ezek a szövegek, szelídítenek magukon, megelégedve a pszichológizáló olvasat lehetőségének felkínálásával – miközben egzisztencialista, ontológiai kérdések sokasága kínálkozik egy ilyen horizonton, és talán lehetett volna még ezekbe az irányokba többet tapogatózni.

Külön csoportot alkothatunk azokból a versekből, amelyek a negatív vagy fájdalmas családi tapasztalatokat is valamilyen ünnepi szituációba helyezik, mint a válásceremóniák (*javítás, amit meg tudok ígérni*), a traumák kikiabálásának iskolai versenye (*a boldogságtól ordítani*), a színpadon szülés beszédhelyzete (*napfogyatkozás*). Az ünnepi keret a fájdalom

1 KONKOLY Dániel, *A nyelv húsa*, Élet és Irodalom LXV. (2021. június 11.), www.es.hu/cikk/2021-06-11/konkoly-daniel/a-nyelv-husa.html.

láthatóvá tétele a közönség/közösség előtt, ami egyrészt felfogható tabutlanításként; másrészt az esemény látványossággént lép színre, amihez újabb ritualizált gesztusok kapcsolódnak („taps és büszke szülői pillantások” [56], oklevélátadás és így tovább). A kötetből kicsit kitekintve említem meg, hogy a kontextuscsera és a látványosság tekintetében izgalmas csavar az a mediális áthelyezés, amelyet Szercey a *javítás* című verssel végez. A szerző ugyanis, aki rendezéssel is foglalkozik, úgy filmesítette meg a verset, mintha a lírai én beszéde egy dokumentumfilmben hangzana el, néhány fotóból és videorészletből látható ugyan néhány másodperces bejátszás, de a rajtuk szereplő emberek arca nem, vagy nem teljesen.² A látvány ilyen látható elrejtése és a figyelemnek a beszélőre való helyezése, illetve a dokumentumfilmes keret további értelmezési lehetőségeket nyit meg a konkrét és a hiteles kérdésének, a családtörténetek, a családi legendáriumok és az öröklött történetek kontextusában.

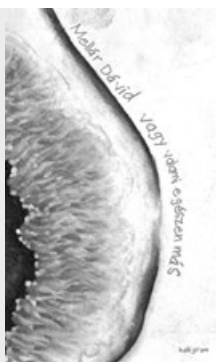
A csavaroknál maradvány: néhol a cím keretezi át ironikussá a szólam egészét vagy végzi el a problematizálás finomhangolt gesztusát. A kötetnyitó vers címe az „osztózás”, ami negatív képzettársításokra is alkalmat ad, amennyiben az osztozkodó feleknek az őket illető részek megszerzéséért folytatott egyezkedéseinek sorából álló, gyakran konfliktusos folyamatként értjük. A műben a közös csecsemő és a rokonság nő tagjai által külön-külön megszült testrészei viszonyának feszültségében a vers végére érthetővé válik, miért „valójában megszülni lehetetlen” (7) ez az óriási lény: mert mindenki „szeretni kezdte / ki-ki a sajátját” (7). De a közös mindig több, mint pusztán az alkotóelemei összessége, erre utalhat a zárlat a csecsemő szétszedése után: „ami pedig a szülőszobában / maradt, csak nagyon hosszú idő után sírt fel” (7). Akár a részegész, a saját-közös dinamikáinak általános allegóriájaként is érthető ez a szöveg, és megfigyelhető, hogy a kötetben szereplő rítusok/folyamatok is mind az egyesülés, eggyé válás és a szétválás valamilyen formájához járulnak hozzá: a beszélő szókészlete egyetlen szóra, a szeretett lány nevére zsugorodik (*ballada*), a házasodó párnak a közösen levadászott madár földbe ásott teteme fölött kell szeretkeznie (*nász*). De feltűnik az eggyé válásnak ennél „extrémebb” formája is, például az önmagával házasodó személy (*vicium, fészék*), és még folytathatnánk a sort a *rontással* vagy a *plüssbolygóval*.

2 A rövidfilm/versvideó a Fial Irók Szövetsége Facebook-oldalán nézhető meg: <https://fb.watch/7nzVodJkxf/>

Úgy tűnik, a szövegvilágon belül mindezek a szituációk a lehető legnagyobb természetességgel történnek meg, a feszültség tehát leginkább a saját realitásunkhoz képest észlelt eltérésekből adódik. Sztanyiszlavszkij és Strasberg nevének említése egy-egy mű címében pedig a szerepjáték-beleélés komolyságának, sőt életbe vágó fontosságának jelzése. A két színész-rendező a ma főként „method acting”-ként ismert színészi módszer megalapozásához járult hozzá, amelynek lényege, hogy a színész szinte eggyé válik a szerepével, saját érzelmi memóriáját aknázza ki a felkészülési folyamat során. Könnyű erről egyből olyan kortárs filmszínészekre gondolni, akik a metódus alkalmazását a végletekig tolják, teljes testi-lelki átalakítást vállalva a szerep érdekében, amelyet a játék-helyzeteken kívül is fenntartanak – felmerülhet Christian Bale, Daniel Day-Lewis vagy Jared Leto neve. Innen nézve pedig a Szercey-versekben megjelenő szerep-szituációk akár még aggasztóbbak lehetnek, amennyiben kiélezzik azt a kérdést, hogy hol a határ az én és a családon belüli feladatkör között, egymáshoz képest külsődleges attribútumokról van-e szó. A *sztanyiszlavszkijban* anya, apa és gyermek minden héten szerepet cserélnek („körbeadják / a belsejüket, mint egy lecsatolható mondatot” [28]), kipróbálva az e szerepekhez tartozó nyelvi paneleket is („apai mondatszerkesztéssel” [28]). E konfigurációk révén az is felmerül, hogy a családon, kapcsolatokon belüli szerepek, funkciók mennyiben determinálják az egyén érzelmeit („hogy kölcsönérzésekkel / gyakorolhassák a ragaszkodást, hogy a másikként szerethessék / önmagukat” [29]), nyelvét és pozícióját, illetve mennyiben helyettesíthető az egyén, ha a szerepe eleve adott. Ráadásul az apa egyik mondatában, mely szerint „*meg lehet ismerni, de ahhoz el is kell ám pusztítani*” (29, kurziválás az eredetiben), visszaköszön az előző kötetet is átható szemlélet és problematika, miszerint a megismerés és a pusztítás nem választható el egymástól. Így vajon remélhető-e bármilyen harmónia?

A *Plüssbolygó* versei akkor működnek a legjobban, amikor terük van a kibontakozásra, ahol a sorok egymásba épülése fölösleg nélkül, fokozatosan vezet el a torznak tűnő helyzetekben és kiélezett viszonyokban rejlő, de a saját rendjeinkre és kapcsolatainkra vonatkoztatható kérdésekhez, többször is revelatív atmoszférateremtő erővel. (Habár hiányoltam az előző kötetre jellemző burjánzó, nem minden részletében megfejthető mitikusságot, a különleges figuráival és organizmusaival – de persze nem feltétlenül kell *A nyelvtani közép* felől olvasni az új könyvet.) A rövidebb darabok nem mindig lépnek túl az ötletszerűség szintjén, a kötetben való jelenlétük indokoltságát a motívumháló erő-

sítése adja, így végül részévé válnak annak a nagyon tudatos, de kényszerűségről cseppet sem árulkodó strukturáló és világgalkotó képességnek, amely nemcsak önmagáért vagány dolog, hanem a művek egymásba játszatása révén a jelentések generálásában is többes potenciállal bír.



Mellár Dávid

Vagy valami egészen más

Kalligram
Budapest, 2020

Kovács Edward

A TESTESÜLTÉG ADOMÁNYA

Szinte evidensnek tetszhet az a – kiváltképp filozófiai (Husserl, Merleau-Ponty), antropológiai (Plessner), pszichoanalitikai (Freud, Lacan) és kognitivisták (Lakoff, Johnson) hagyományokon nyugvó – belátás, miszerint az ember nemcsak birtokolja testét (Körper), hanem ezzel egyidejűleg ő maga is test (Leib). A *conditio humana* ezen testbe vetettsége (embodiment) arra irányítja a figyelmet, hogy minden kognitív diszpozíció, minden érzet, érzelem, tapasztalat és tapasztalás eredendően testi, a testiségen mint médiumon keresztül válik hozzáférhetővé. A testről való beszéd, a testek írása, bármiféle reprezentációja ugyanakkor arra is rávilágít, hogy azok legalább annyira szociokulturális, és elsődlegesen nyelvi-szemiológiai konstrukciók, ilyen tekintetben pedig elképzelhetetlenül sokfélék. Testünk van és testek vagyunk, vagy valami egészen mások. Mellár Dávid *Vagy valami egészen más* című kötetének versei éppen ezt az abszolút másságot, a test *misterium tremendumát*, a test önkívületének remegését, a hús elevenségében rejtekező

megnevezhetetlent igyekeznek szóra bírni. A szövegek a „test határainak végére akarnak járni” (56), elérni a „fájdalom eredetéhez” (*Objektív képződmény*, 56), hogy végül egy létige önmagára záródó hallgatásában oldódjanak fel: „Ami teljes és egész, az nem forma. Az van. / És van és van” (*Endoszkóp*, 21).

Ezen vállalás szempontjából kiemelt fontosságúnak tűnik a kötet ciklusokon kívül elhelyezkedő nyitó- és irányadó darabja, a *Tűznyelő torkán a láng*, mely egyfelől felvillantja a testhez való (szerep)viszonyok, identitások változatosságát („Hogyan viszonyul a testhez egy balett-táncos? / Hogyan egy fotós vagy festő? Hogyan viszonyul / a masszőr vagy az orvos? És hogyan a költő?” [9]),¹ másfelől pedig – a szöveget uraló kérdő modalitás által – éppen a testhez mint a kötet egyik legjelentősebb tárgyához való faggatózó odafordulást jeleníti meg. Ez a fajta rá- és kikérdező, a saját és a másik testiségének, ezek relációjának letapogatásában, felnyitásban érdekelt attitűd jellemzi a kötet verseit, melyek ugyanakkor arról a nyelvi-retorikai bennfoglalásról, megelőzöttségről is tanúságot tesznek, ami végső soron ellehetetleníti a test mélyén szörnyetegként megbúvó titok felfedését. Erre a hozzáférhetetlenségre és bizonytalanságra utal az akár metanoiaként, a jelentés folytonos korrekciójaként, helyesbítéseként érthető cím, a *Vagy valami egészen más* is, valamint ennek a sornak a feltűnése a kötet néhány egyéb szöveghelyén. Az egymást szakadatlanul felcserélő trópusok, felsorolások, hasonlatok – melyek Mellár lírájának egyik jellegzetes, a megnevezés igényét és nehézségét színre vivő retorikai alakzatai – elégtelennek bizonyulnak ahhoz, hogy néven nevezék a test misztériumát, a pusztán hiányával jelenlévőt, ezért jobb híján a címként is szolgáló, mindössze a feltételeltséget és eltérést jelölő frazéma kínálkozik egyfajta – nem konkrét, éppen ezért nyitott, a kitöltés ígéretét hordozó – megnevezési lehetőségként. Bár a nyelv mint médium nem feltétlen juttat közelebb a testhez, Mellár poétikáját mégis rendre olyan – a nyelv és szövegtest figurativitását kiaknázó, funkcionális – eljárások szervezik, mint a megfontolt sortörések, soráthajlások, vagy épp a jól elhelyezett központosítás, melyek mindegyike jelentésppluralizáló potenciállal bír. Így például az *Objektív képződmény* című szöveg zárlatában, ahol a következő három

1 Az idézett szöveg balett-táncosra vonatkozó mondata esetlegesen evokálhatja William Butler Yeats *Among School Children* című, szintén az identitást problematizáló („O chestnut-tree, great-rooted blossomer, / Are you the leaf, the blossom or the bole?”) költeményét, főként annak zárósorát, mely cselekvő és cselekvés között tesz kérdésbe ágyazott különbséget: „How can we know the dancer from the dance?” Tandori Dezső fordításában: „Táncából a táncost: kitudhatod?”

tagmondat tetszés szerint együtt vagy épp külön is olvasható: „Befejezett tény. Objektív képződmény. Vagy” (56). Amennyiben egybe kívánjuk olvasni az utolsó két tagmondatot, akkor ez egy E/2-re vonatkozó állításként adódik, ha viszont tartjuk magunkat a központozáshoz, akkor az említett „vagy” nem kizárólag létigeként, hanem választó viszonyú kötőszóként is értelmezhető. Ebből a tekintetből ez az interpunkciót kihasználó művelet könnyedén megidézheti a kötet címét, melynek kontextusában ez a kötőszó akár az előbbi töredékes, de mindenképp a vers előző premisszáját viszonylagosító korrekcióként értékelhető.

Ettől eltérően és egészen jelenik meg a kötet cím a *Csapott zaj* című szövegben, melyben a beszélő egy huszonegy méteres zuhanást követő vízbe csapódás elképzelt pillanatáról, vagyis egyfajta megelőlegezett végességtapasztalatról közvetít: „A vízbecsapódás: mint az élesen s majdnem / egészen üresen koppanó jobb szélső billentyű / a zongorán, mint a két borda közti sovány hús / csendjében, a lengőbordák közti űrben csapott / tompa, reccsenő zaj, vagy valami egészen más, / mikor a digitálkék, tükörsima vízbe érkezel” (24). Mivel a hasonlatok nem tűnnek kielégítőnek az elképzeltetlen élmény megragadására, ezért a következő strófában a becsapódott, széttroncsolódott test leírása egy biológiai-mechanikai regiszteren, a – nem feltétlen invenciózus – szervezet-gépezet analógia mentén történik meg, bár ez is csak külsődleges szempontú megközelítése a vershelyzet eseményének: „Most nem te szereled, a gép próbál / összerakni téged” (24).

Egy másik – a kötet szempontjából sem indifferens, az identitást, a saját és a másik viszonyát exponáló – szövegben, a *Medúza és tengerben* szintén fellelhető a kötet cím, méghozzá az egyszerűség és szerialitás kettősségének kontextusában: „Kapcsolatunkból hiányzik az egyszerűség / kondomromantikája, semmi olvadozás, / nyalakodás, vagy valami egészen más, / mégis hasonló, kapkodva elkövetett örület” (31). Az említett vers nyitánya egy „tengerhábból kiforró anyag” (30), egy medúza megtestesülését rögzíti, továbbá azt a dialektikus, identitáskonstitúciós mozgást, mely a tengertől való fokozatos elkülönülődés és az ahhoz való hasonulás játéktérében hozza létre a medúza önazonosságát. A medúza sajátos perspektívájából – a kötet versnyelvét erőteljesen meghatározó erotikummal-érzékeséggel – beszél a tengerhez való viszonyáról, átvitt-allegorikus értelemben (ide sorolható még a *Magas páratartalomnak kitéve* című szöveg is, mely a hó halmazállapot-változásain keresztül mutat rá a másokban való, másik általi önmegismerésre) pedig az ipszeitás-alteritás („Csak tükrözzük egymást / egymásban, egymástól

távol. A vágy *acte gratuit*-ével, / kissé narcisztikusan, hogy végképp ne zavarjuk a másikat” [32]), illetve a lét-létező („Először még élveztem, ahogy / elvesztem benned az igazán sosem birtokolt testem / feletti irányítást” [31]) kapcsolatáról. Medúza és tenger viszonya bár óhatatlanul felidézi teremtő és teremtett hierarchiáját, ami itt lényegesebbnek tűnik, az a köztük fennálló rész-egész korreláció. A tengernek – kis túlzással, de – szüksége van a medúzára mint önmaga Másikjára, azért, hogy amikor az már jelöltté vált, vagyis elkülönült tőle, önmagát más-ként megismételve gondolhassa újra: „De neked minden vágyad a tartósítás, / hogy újragondolva magad a régi recept szerint / legyen most valami más: legyen lepkéből báb” (30). Medúza és tenger kiazmusa, inverzív összefüggése a medúza testhatárainak képlékenysége miatt egy kérdésben tételesen meg is fogalmazódik: „Mintha csak azt kérdeznéd: hol kezdődik / a tenger, és hol végződik egy medúza?” (31)

A már említett, felsorolásokat alkalmazó retorikai dikció egy eklátáns példája lehet *Az első* című vers, melynek megszólalója arra törekszik, hogy elképzeljen, kifejezzon és érzékeltessen egyfajta preszimbolikus, a nyelv jelölőrendszerét megelőző őstörténet: „Belegondolsz a világ első céltalan és tudattalan / közösülésébe, mielőtt még ösztönné vagy igazán élvezhetővé / fajtult volna. Egy zúzódás, véraláfutás, alvadás vagy valami / egészen / más, értelmezhetetlen jel” (57). Az eseményt jelölni kívánt nyelvi, testre íródo jelölők (zúzódás, véraláfutás, alvadás) szuplementárisak, felcserélhetők, nem képesek maradéktalanul a biztos kifejezésre, a jelentés lehorgonyzására. Ezért is szerepel a felsorolás végén a „vagy valami egészen más” fordulat, mely egyrészt a nyelviség eredendő retorikai karakterére, másrészt pedig a megnevezés – éppen az előzőből következő – lezárhatatlanságára utal. A megnevezés lezárulásának, a szimbolikus-nyelvi jelrendszerből való kitörésnek a vágya és elgondolási kísérlete ugyanakkor szintén tetten érhető például a *Formabontás*ban, mely a másik testének (kagyló, csiga, kígyó) fokozatos lebomlásán keresztül („Húsa kiszárad, szálai szétesnek, / nem tartja többé egybe a képlékeny, / kiszabott testkeret” [58]) láttatja a végességet. A végesség mint az antropológiai gondolkodás határa itt nemcsak az utalások hálójából való kiszabadulás ígérete, de a szingularitás fedezete is: „A belső lény vágya a kívüliségre: / szökése a húsból megismételhetetlen. / Innentől a test otthagytott, üres utalás” (58). A felemésztődés után hátramaradt üresség ugyanakkor csak újabb lehetőség annak kitöltésére: „Feloldódása után marad / a hiány, formátlanul, / meg amit a helyébe képzelünk” (59). Ennél is tételesebben beszél az említett

kitörési vágyról az *Endoszkóp* című szöveg, melynek címe egy olyan orvosi technomédiumra utal, mely által a test belső működései monitorozhatóvá, a tekintet számára, bár közvetetten, de letapogathatóvá válnak. A kötetben uralkodó retorikai-nyelvi szemlélet itt evolúcióbiológiai méreteket ölt, ugyanis ahogy a nyelvet is jelek dinamikus cserefolyamata szervezi, úgy a természet működését is előre kódolt önszerveződő-önfenntartó „szervek, gének, sejtek és atomok állandó / költözése, előre megírt kilakoltatási parancs” (21) uralja. A vers tanúsága szerint: „Nincs szabad akarat: csak a kódolt ezernyi trükk-, / szín- és formaváltozat kényszeres ismétlődése: / nem lehet kilépni, nem lehet kilépni, nem lehet” (21). És valóban nem lehet, ezért a vers egy performatív gesztussal nem a kilépést, hanem a megszakadást viszi színre, azáltal, hogy mondat végi pont nélkül abbamarad. Az endoszkóp – akár tárgyiasító tekintetünk – nem képes az eleven, nyers és lüktető test mögé látni, alany és tárgy sosem eshet tökéletesen, a logika formalizmusának értelmében egybe, „a vizsgált tárgyat saját mozdulatlansága / rejti el a tapogató tekintet elől” (*A másik idegensége*, 38). A test nem írható le, a test nyelve nem mutat túl önmagán, csak visszahúzódságában, hozzáférhetetlensége által mutatkozik meg: „Egy nyelv, amely nem mond semmit, csak / megmutatja magát. Akár a fennakadt, tejféhér / szemgolyók, ha előttünk: nincs tekintet, / csak kinyilatkoztatás” (*Beautifulagony.com*, 15).

Ahogy ezt az idézett példák is valamelyest tükrözik, Mellár Dávid kötete azokról az önmaguktól rendre eltérő, az önmagáságot felsértő, folytonosan mássá alakuló, iteratív módon ismétlődő mozgékony identitásokról beszél, amelyek kijátsszák a megismerni és uralni kívánó tekintet tárgyiasító-rögzítő törekvéseit. Ilyen lehetséges kijátsszási-elodázó stratégiákként kínálkoznak a hússzerű-rózsaszínes alapú könyvtárgy Kacena Turzová által jegyzett illusztrációi is, melyek vizualitása sajátos hibridizációs logika mentén szerveződik, a különböző emberi testrészek, flóra és fauna formáinak kombinációját mutatja fel, ebből adódóan szakítani látszik az identitásnak mint azonos, egymásnak sterilen megfelelő részek egységének gondolatiságával.

Ehhez szorosan kapcsolódva érdemes még szót ejteni a kötet átgondolt, az (ön)azonosság kérdéskörét már szerkezetével is tükröző, problematizáló kompozíciójáról, strukturális egységeiről, amelyek az identitás mind biológiai, mind pedig gender alapú, a maskulinitás és feminitás társadalmi szerepeinek, kódjainak komplementer felmutatásában érdekeltek. Ugyanis – ahogy ezt a cikluscímek is jelölik –

a kötetben nemcsak Mellár Dávid szövegei, hanem egy bizonyos Kozmár Klára versei is helyet kaptak. Ezek a textusok szétszálazhatatlan összefüggésben állnak egymással, az eltérő szövegek tartalmi vonatkozása nem teszi lehetővé a precíz megkülönböztetést. Egymást látják és egymást láttatják, át- és átszívárogy egyik a másikba, hogy a bekebeleződésben, a test erotikumában vagy épp fájdalmában feloldódjanak. Ez még akkor is így van, ha megkockáztatjuk azt az elnagyolt feltevést, hogy a Mellár Dávidnak tulajdonítható szövegek jó része a férfitest és -szerepek működését (*Köldöküreg, Maszturbáció*), azok lehetséges jelentéseit próbálja körbejárni. Ezzel szemben, de ettől elválaszthatatlanul pedig Kozmár Klára versei az olyan témákon keresztül, mint a nő, a nőiség patriarchális-konzumszerű eltárgyasítása-elidegenítése, az abortusz és abúzus traumatikus, erőszakos élményei (*Hiánypatológia, A másik idegensége*) igyekeznek betekintést nyújtani a testiséghez kapcsolódó viszonyba, de „Ahogy a fájdalmat, úgy a vulvát sem lehet / kimondani” (38). Bár a borítón csak Mellár Dávid nevét olvashatjuk mint a szerzőiség státuszának hordozóját, a borítóvédő belívéből, valamint a tartalomjegyzékből hamar kiderül, hogy Kozmár Klára egyenértékű alkotója a kötetnek. Erre enged következtetni az első, *Mellár Dávid* és a harmadik, *Kozmár Klára* között álló *És* mellérendelő kötőszavú, egy-egy számozott hosszúverset tartalmazó ciklus címe is. Bár az alteregók, imágók létrehozása és használata jól ismert, a kortárs irodalmi szcénát is meghatározó eljárásnak mondható (itt utalhatunk a kötet beszédes ajánlására, mely bizonyos *rosmernek*, azaz Rosmer Jánosnak szól, akiről a mai napig nem tudni, hogy valós vagy fiktív személy-e), mégis úgy tűnik, hogy itt mindössze arról van szó, hogy Mellár és Kozmár az egymás viszonyfeltételét jelentő, egymást konstituáló férfiasság és nőiség másikkai.

Az auktoritást övező eldönthetetlenség ellenére annyi bizonyosan állítható, hogy Mellár Dávid első kötete egy kiválóan átgondolt és megkomponált, arányaiban egységes, érzéki regiszterektől elevenen pulzáló szövegtömeg, melynek – főként a halmozás és felsorolás retorikai alakzataira építő – versnyelve olyan észrevétlenül lüktet és sodor, mint a „lefejtethetlen” bőr alatt megbúvó, kifürkészhetetlenül áramló vér. Mellár lírája problémaérzékenyen és reflektáltan közelít tárgyhöz, úgy mond valamit a testről, a testiségről, a testesült identitásról, hogy közben teljesen megőrzi annak misztériumát. Nem állítja, hanem a megnevezés elégtelenségének hangsúlyozásával felmutatja a megnevezhetetlenség adományát, mely a testről való beszéd berekeszhetetlen

lehetőségét hordozza magában. A *Valami egészen más* tükör, melyben önmagunkat mint a másikat, önmagunk állandó és kitöltésre váró hiányát pillanthatjuk meg. Ezért is figyelmeztet az Ószövetségre utaló *El Roi* című vers beszélője, hogy: „Csak ne nézz vissza a tisztavízűbe, csak ne vissza” (13). De mindhiába, hiszen: „az esztétika vágya, a látvány perverziója / visszatekint újra és újra” (13), akár óvatlan, elbomló szirmú Narkisszosz, végérvényesen elmulasztva a másikat, melyet „semmivé képzel” (13).



Kellerwessel Klaus

A 77 fejű herceg éneke

Cédrus Művészeti Alapítvány
Budapest, 2021

Kovács Dominik – Kovács Viktor

„VÉREMBŐL ANARCHIA VIRÁGZIK”

Foucault írja, hogy az újkori társadalmi ítélet és büntetés-végrehajtás elhagyja a mindennapos észlelés folyamatát, a lelkiismeret elvont régiójába lép, és nem a láthatóságtól, hanem az elkerülhetetlenségtől várja a hatékonyságát. Kellerwessel Klaus idén megjelent, *A 77 fejű herceg éneke* című kötetének drámái mintha ezt a tételt járnák körül, efelől vizsgálnák a diktatúra és az elnyomás alaptermészetét, legyen szó a térben távoli Kongóról vagy a nagyon is közeli, poszt-socialista traumáktól szenvedő Salgótarjánról. Míg a *Rubini véreből nárciszok nőnek* sorait olvasva az merül fel bennünk, hogy szabad-e kérdeznünk bármit is, addig a *csonka lili* az elbizonytalanítás tekintetében ennél is mélyebbre

megy. Van-e itt kérdés egyáltalán? Felfogható-e az önmagát kellően tájékozottnak vélő 21. századi ember számára az a színjáték(hagyomány), amelyről már azt sem tudja, hogy mikor kezdődött, de amelynek mindmáig alanya és résztvevője? Eleve adjuk fel az egészet? Aztán mindig jön egy felütés, egy rafinált kikacsintás, amely azt sugallja: ne tegyük. Gondolkodjunk, nézelődjünk, menjünk tovább, még ha nehéz is szembesülni vele, hogy az ember bizony narcisztikus lény.

A 77 fejtű herceg énekének nyitóverse, az Erzsébetvárosi rapszódia a „korrupt múlt” és a „korrupt jelen” (7) említésével nemcsak a kötetben ábrázolt világok kétségtelen gyarlóságát vetíti előre, hanem azt is, hogy az elbeszélő megismerési szándéka korlátokba ütközik. Bár honvágya van, azt sosem tudja, hova kívánczozik vissza, és az igazán jó könyveket sem olvassa végig. Ezek a hiányok ugyanakkor nem okoznak túl nagy feszültséget a közlésben. Derék posztmodern szemlélet ez: a beszélő megbékélt az igazság hozzáférhetetlenségével, sőt tagadja is „az igazán igaz történetek” (7) valóságosságát.

Ez alapján hogyan is hihetnénk *a Rubini véreből nárciszok nőnek* kezdetén megszólaló Leopold belga királynak, aki a közönséghez fordul, szeretettel köszönti „kis országának nagy nemzetét” (9), majd fogat mos, és hamisítatlan uralkodói eleganciával kétszer felénk köp? Most akkor szeret-e bennünket vagy sem? Nem tehetünk mást, csak azt, amit általában a diktátorokkal: őt sem vesszük komolyan. Félünk tőle, és kész. Az első megszólalások mellett a szerzői instrukció is utal a dolog játékjellegére. Kellerwessel Klaus fiatal kora ellenére érzékenységgel és alapossággal mutatja be a társadalmunktól időben és térben egyaránt távol levő történelmi miliő problémáit, jellegzetességeit, miközben a tényszerű pontosság nem is szándéka a művének. Mintha egy paradox műfajú, szürrealista dokumentumdrámát követnénk – a nyelvi fantázia, illetve a lélektani következetesség elegyét. A szerző érzi ugyanis, hogy a játék és az elnyomás félelmetesen közel vannak egymáshoz. Nincs ösztönyszerűbb serkentője az eltorzuló hatalmi igényeknek, mint a túlnyújtózó gyerekkor, a felelősség levetkezésének kívánalma. Persze Leopold páratlan alkata önmagában még nem volna elég a diktatúra fenntartásához. Óhatatlanul is szükség van a diktátor árnyékában élő társadalomra, azokra a rettegőkre, akik miközben megaláztatnak, kérdés nélkül szolgálják gazdájukat. A tanácsosokra, kancellárookra, udvarmesterekre. Őket Pampuska képviseli a műben, akinek tömör megszólalásai és csendjei legalább annyira találóak, mint Leopold önértelmező tudatfolyama.

A diktatúra alaptermészetét kaotikussággal tükröző monológokat rendszerint lefojtják a Leopold és Pampuska közötti éles, sokszor ismétlődő szóváltások, amelyek ezzel mintegy gondolatritmikus sodrást adnak a cselekménynek. Merthogy a szövegnek nem csak irodalmi erényei vannak, az előadhatóság szempontjából is ígéretes darabnak számít. Az említett dialógusok késleltető, fokozó hatásúak, a zsarnok Leopold és Pampuska jellemében pedig a farce-ok, valamint *commedia dell'arte*-jelenetek karakterhagyományára ismerhetünk (némi beckett-i utánérzéssel). A szerzői arányérzék fejlettségéről árulkodik, hogy a dialógus Rubini belépését követően sem válik zavarossá. Az olasz anarchista a kongói diktátor alteregójaként is értelmezhető. Eltérő jellemfejlődésük mögött elsősorban a különböző társadalmi helyzet sejtethető. Leopold a hatalom, az egyszemélyes uralkodói elit megtestesítője, Rubini pedig az ez ellen való lázadás agresszióját képviseli a történetben. Miközben kettejük ellentéte mindenekelőtt a társadalmi keretek között zajlik, a konfliktusban egy belső harc is érvényesül: groteszk és pitiáner magánemberi vita az olasz borról és a nőkről. Mind Rubini, mind pedig Leopold alakjának sajátja a balladai fogalmazásmód, jellemző rájuk a lírai képek sokasága, ugyanakkor időnként az ő dialógusukat is meghatározza az a pattogó, tömör párbeszédszerkezet, amely általában az úr és a szolgál, Leopold és Pampuska kettőse esetében érvényesül.

Annak ellenére, hogy a *Rubini véréből nárciszok nőnek* szereplői gyakran emlegetik a jóslás folyamatát, a darab hangulatát és cselekményvezetését sajátos időtlenség uralja. A jövő felőli tájékozódás folyton akadályba ütközik, a végkifejlet pedig a teljes váratlanság erejével hat. A kötet első színdarabja akár egy sajátos drámatörténeti utazásként is olvasható. A már említett karakterbemutatói sajátosságok mellett, amelyek az archaikus vásári komédiák világát idézik, a szecesszió, a huszadik századi avantgárd költészet, illetve a posztmodern, posztdramatikus színházi hagyomány vonásai is visszaköszönnek a műben – és ami a legfontosabb: ezek a stíluselemek szervesen illeszkednek egymáshoz.

Ami a *csonka lilit* elsődlegesen rokoníthatóvá teszi a *Rubinivel*, az a színház a színházban hatás dramaturgiai jelenléte. Az utóbbi alakjai a közönséghez fordulva több alkalommal utalnak rá, hogy szerepet játszanak, a diktátor figurájának kialakítása, az általa képviselt szélsőséges érzelmvilág egyaránt a belső folyamatok teátrális jegyeként értelmezhető. A Salgótarjáni Öblösüveggyár történetét feldolgozó *csonka*

lili elnyűtt munkásfigurái pedig az üzemi színjátszókör tagjaiként helyezkednek bele különböző identitásokba. Szemléletes a drámai szövegtest tagolása. A szerző a közismert felvonás/jelenet-felosztás helyett különböző, az ipari tevékenységekre utaló alcímekkel látja el a szakaszokat (*Mérés, Aprítás, Olvasztás, Formába öntés, Hűtés*). Annak ellenére, hogy a darab miliője a helyszín (Salgótarján) és a tárgyterület (üveggyártás) tekintetében is behatárolt, a szöveg olyan, a társadalom számos rétege által átélt traumákra utal, mint a nyilasterror, az 1956-os forradalmat követő megtorlás vagy a rendszerváltást követő leépítések. És nem csak „nagytotalban”, a külső kontextuális utalásokon keresztül ismerjük meg a problémákat: a darab ezen negatív folyamatoknak a személyközi kapcsolatokra gyakorolt hatását is láttatja.

A *csonka lilinek* öt fontosabb szereplője van. Maris, a szebb napokat is látott kantinosnő, aki a folyamatos gyorskölcsönök felvétele mellett a kínálás monoton aktusában látja a túlélés lehetőségét. Itat és itat, amíg a szesz el nem fogy. Összeszokott párost alkotnak az iszákos melós Gézával. Két szerencsétlen élet, amelyben a világból való kiábrándultság és a jövőtől való szorongás még némi tettvággyal és energiával vegyül, és nem éppen a legjobb elegyet hozza létre. Se szeri, se száma a leépítés traumáját megmagyarázni kívánó összeesküvés-elméleteknek, adomáknak, múltidéző történeteknek. Időnként Győző is hozzájuk csapódik, aki mintha a Janus-arcú kisemberlét másik oldalát idézné. Míg Géza a vívódó, töprengő, újságot olvasó kommentátor, Győző a mindennapok keserű élet nótaszóval és üdítően szellemtelen poénokkal próbálja elütni. Később a cselekménybe lép Sámson, akit már régen megfosztottak a hajától-erejétől. (Ha nem is Delila, a privatizáció felszámolóbiztosai.) A négy alapfigura gyakran beszélget Sziliről, aki a titok megtestesítőjeként van jelen a történetben.

„Az ilyen titok olyan, mint a pisálás. Nem jó, ha az emberben bennragad, de az már mindegy, hova megy” (53) – mondja Maris, és közben folytatják a társalgást a különleges férfiről, az a háttérben húzza meg magát, „Ez eddig is itt volt?” – kérdezi Géza. „Mint egy szellem” – (58) feleli Sámson. Megérkeztünk a lényeghez. Az ábrázolt figurák úgy élnek egymás mellett, hogy alig veszik észre a másikat. Mindenki a saját életben maradásáért küzd, ügyet sem vet a mellette élőre. Mindenki a maga Godot-ját várja, valami magasabb rendű erőttől reméli a segítséget. Legyen szó Kádár-restaurációról és/vagy újabb gyorskölcsönökről. A *csonka lili* szereplői számára az üzemi alakoskodás, a drámában való létezés tehát menekülési útvonal is egyszersmind (épp, mint

Brecan *Paraszthamletjében*). A test sérülése, az egészség megromlása magától értetődően épül a figurákhoz. A kihasználatlan, omladozó üzemnek ugyanaz a sorsa, mint az azt hajdanán a fizikai erejükkel fenntartó szereplőknek. Minden az enyészeté lesz.

A Szili nevű karakter már említett titokzatossága nem véletlen. A társadalmi keret problémájával párhuzamosan az ő alakján keresztül egy másik súlyos dráma is hozzáépül a cselekményhez. Szili egy valamikori abúzus elkövetője. Miközben a szerző érzékletesen ábrázolja a férfi leépülését, az mindvégig homályban marad, hogy a környezete mennyit tud a hajdani vétéről. A legőszintébb párbeszéd ezzel kapcsolatban Sámson és Szili között zajlik, már a dráma vége felé. „Élveztem, mit tettem, te az enyém, én a tied, fellélegzel, fellélegzek, véres volt, éreztem, véres volt, élveztem, mit tettem, mit tettem, lili, lili, neked ezt értened kell...” (126). Sámson arcán döbbenet. De a színház a színházban jelenség becsapós dolog. Nem tudjuk, hogy pontosan mi okozza Sámson döbbenetét: rémület, részvét, vagy egyszerűen irigység. Mielőtt az indulatok a szavak szintjén konkrétabbá válnának, a verbalitást megelőzi a tettegesség, majd jön a függöny és a csend, a befogadóban pedig maradnak a kérdések. Pazar jelenetvég.

Kellerwessel Klaus *sonka lili* című drámájában szintén az arányosság ül diadalt a terjengős monológok felett. Éppen amikor túl sokká válna a társadalomfilozófia, jön a némaság, amely ugyan megmenteni sem bennünket, sem a történet szereplőit nem tudja, de késleltet, fokoz, indulatokat szít – mindkét oldalon. Közben olyan mélyre merülünk a fiktív miliőben, hogy azt hihetjük, a képzeletbeli Salgótarján fölött az isten is üvegből van. Eltörik majd egy napon.

A kötet szerkezetét *A 77 fejű herceg hajnali éneke* című vers foglalja keretbe. Mint a kötet egészét, úgy ezt a szöveget is a kétely és az (ön) irónia jellemzi, amely – a bevezetőben említett szorongató hatása mellett – rendkívül szórakoztató is. Az elbeszélő egy zsarnok uralkodó, mintha megint a *Rubini* Leopoldja beszélne. A csillagokat előbb „milliárdnyi reflektornak” (144), majd pedig „milliárdnyi puskacsővégnak” (144) keresztelő nárcisztikus elme a saját végességével szembesülve előbb öngyilkossági hajlandóságot emleget, majd az állandó hányingerre panaszkodik, amelyet a népe lázadásától, a piócaként definiált plebs haragjától való félelem vált ki belőle.

Az ember és a hatalom viszonyát aprólékosan részletező, a megismerhetőség kudarcát bátran felvállaló kötet nem csak a szövegszerűség tekintetében számít izgalmas tapasztalatnak. Amellett sem szabad

elmenni, hogy a szerző maga illusztrálta a könyvét, és a képei szintén a mértani pontosság, a tökéletesre fejlesztett arányérzék meglétéről árulkodnak. Ugyanaz a változatosság jellemzi őket, amelyre a drámák, versek vonatkozásában már kitértünk. Különleges készséggel olvasztják egybe a szecessziós formák hajlékonyságát a biológista szkeccsek paródiáival.

Kellerwessel Klaus írásai meglehetősen érzékeny szemléletről, sokféle hatás ismeretéről és befolyásáról árulkodnak. Kíváncsivá teszik az olvasót, hogy vajon kialakul-e a későbbiekben egy domináns tónus, avagy megmarad ez a játékos változatosság. Mi mindenestre bizalommal és kíváncsian várjuk a megkezdett életmű soron következő darabjait.

Kopriva Nikolett

Amire csak a fák emlékeznek

Előretolt Helyőrség Íróakadémia
Budapest, 2020



Császár Irma Tímea

DINAMIKUS FESZÜLTÉG SZABADVERSEKBEN

Egy létét ellentétekből nyerő világ, amit leginkább a bizonytalanság, a mozgékonyosság, az olvadás, a csöpögés, a törékenység és hasadtság jellemez. Olyannyira, hogy az én sem képes egységben létezni benne. Egy világ, ahol néha leolvad a Hold, imbolyog a Föld, és vízben térdelnek a fák. Egy ilyen világ konstruálódik meg Kopriva Nikolett *Amire csak a fák emlékeznek* című debütkötetében, melynek lapjain színes

halak vibrálnak pontosan úgy, ahogyan egy rozsdás bicikli formája vibrál a meszelt falon, vagy ahogyan a tölgyek tetején vibrál a csend.

Kopriva Nikolett első kötete 2020-ban jelent meg, az Előretolt Helyőrség Íróakadémia program keretén belül, a Kárpát-medencei Tehetséggondozó Nonprofit Kft. gondozásában. Már a borító – amelyet Kopriva Attila *Árnyékban* című festményének felhasználásával Szentes Zágón tervezett – felvillantja a világot, amelyet a könyv kiteljesít. A fedőlapon látható fák a könyv címével is összecsengő módon illusztrálják a természet jelenlétét. Élénk színe miatt a festményen a fából készült piros pad dominál, ami a természetben jelen lévő ember nyomát mutatja, valamint annak hatalmát és cselekvőképességét a természet felett, ahogyan a háttérben meghúzódó ház is. A kötet világában viszont nem egyértelmű, hogy az ember és a természet viszonyrendszerét tekintve melyik fél a domináns, ahogy azok összeférhetősége sem, hiszen minden mozgásban van, így mielőtt megragadható lenne, kinő, elfolyik vagy kiárad.

A kötet négy ciklusból áll, de ezek nem élesen elkülönülő fejezetek, ugyanis a bennük lévő versek között átjárást biztosít a motívumhasználat. Az első fejezetben *A fák ugyanolyanok* címmel a természet mechanizmusai – leginkább a fák és azok tulajdonságai – kerülnek előtérbe, megnyitva ezzel azt az ellentétektől feszült világot, amely a kötet egészében dominál. Az *Elneveztem rólad egy tengert* című második passzusban a víz és annak hatalma lesz jelentős, míg az *Egy éjjel szétesett a ház* című harmadik ciklusban már sokkal inkább érzékelhetők az emberi cselekvés nyomai. A kötetet záró, *Az esőárus* című rész az emlékezethelyekkel (*Munkács*) és a lírai én számára személyes emlékekkel (*Gőzölés*) tesz hozzá az eddig felépült és mozgásaiban létező kötetvilághoz. A ciklusok nem egy előrehaladó, lineárisan egymásra építkező versekből álló kötetet alkotnak, hanem szerteágazó, több irányba kitékintő atmoszférát teremtenek meg, melyet leginkább a motívumok hálózata tart össze.

Ahogyan a kötetvilág képlékeny, úgy a versekben megszólaló lírai én is különböző módon mutatkozik meg, leginkább az identitáshasadás jellemzi. Az én ambivalenciáját már a könyv elejére választott mottó is sejteti: Plótinosz szavai szerint az énhez illesztett önmagaság adja a kettősséget. A kötet verseiben ez az identitáshasadás a megszólaló és a megszólított formáiban érhető tetten, ugyanis a lírai én különböző pozíciókból beszél. Az én többszörös érzékelése („Nem vesszük észre, hogy elfogyunk, / csak mikor zavarni kezd, hogy egyre ritkábban / halljuk az

embereket” [13]), és az én kívülről való önmagára tekintése („Becsuktad a szemed, már vonaton ülsz, / ablakából látod először a tengert. Erről sosem beszélsz” [34]) egyaránt megjelenik a szövegekben. A felsejlő identitáshasadás a megszólalások mellett az én önmaga iránti vágyában („Énünk egy idő után önmagát sírja ki” [80]), vagy az önmagától való félelmében („Ha ajtó nyílik, régi önmagam lép be, napokon keresztül jár-kelek a szobában” [18]) mutatkozik meg.

Az identitás hasadtságának reprezentálása egy olyan nyelv által történik, ami szintén töredezett, ez pedig olyan kötetvilágot teremt, ahol „percenként török meg a lét” (32). Ebben a bizonytalan létezésben, ahogyan azt a kötet címe is mutatja, csak a fák képesek igazán emlékezni és az időtlenség illúzióját kelteni, viszont az emlékük nem lesz mentes az ember cselekvéseitől, az általa kialakított mesterséges nyomoktól: „egy térfigyelő kamera üres pillanatai, / amire csak a fák emlékeznek” (22). A természet nem tud teljes önállósággal létezni, mivel az ember folyamatos jelenléte megakadályozza organikus működését, így feszültség gerjed ember – pontosabban az emberi technika által hagyott nyomok –, és a természet létezni akarása között: „Az emberek zseblámpával közlekednek / hajnalban. A szentjánosbogarak fénye / akkortájt huny ki” (14). Ez a kötetet jellemző folytonos feszültség kibillen, romlásba, nihilbe fordul, amikor a civilizatorikus, az emberi megpróbálja helyettesíteni a természet adottságait: „Országúti kocsmában filléres vodka, / penészes asztalokon művirág / húgyban úszó vécék” (22). Mindennek ellenére a szövegekben megjelenített ember szüntelenül törekszik a metamorfózisra, viszont „túl ember” (44) ahhoz, hogy megértse a természet működését és azonosulni tudjon vele. Ezért a feszültség fennmarad, és dinamizálja a kötet szövegeit. Akad egy-egy próbálkozás a természettel való egybeolvadásra („nevelünk magunkban egy fát” [9]; „Tengerek fakadnak benned” [30]), de a reprezentált test máris leleplezi ezeket a próbálkozásokat: „Remeg a test, érzi, valami nem illő nevelkedik benne” (32).

A lírai én kísérletet tesz a test általi életre („kitapogatom a testem – ez is egy stádiuma a létnek” [21]), de ez a fajta létmód is megkérdőjeleződik, mivel a természet hatalma romlásra ítéli. A test bekebelezése elsődlegesen az égés által történik meg, ugyanis a napfénytől „lángra kap a bőr” (52), és „az égről csüngő arany korong beleég retinádba” (36). Különös, hogy a szemmel kapcsolatos szóképek mindig vonzzák a természet általi izzást, amely – azzal, hogy szinte vakká tesz – megcsonkítja a test általi teljes létezését, ahogy a köd is akadályozza azt:

„minket is szétmar a köd, bőrünk alá kúszik, / belak, elemésztí az emlékeinket” (55).

Ebben a kiszámíthatatlanságban az emlékek és az álom világában való lét válik megragadhatóvá. Az emlék, a különböző emlékhelyek megjelenítése, valamint az álomban rejlő lehetőségek azok közé a motívumok közé tartoznak, amelyek tartópilléreként egymásba kapcsolják a kötet verseit. A vonat és a busz emlékhelyként jelenik meg a szövegekben, akárcsak Munkács. Az emlék reprezentálására lehetőséget nyújt a lírai én számára a Walt Whitmannel való találkozás leírása is, hiszen az emlékezés terében megszűnni látszik az egzisztenciális bizonytalanság. „Akkor dobtam ki az összes fényképet. / Megkövült idegenek / mosolyogtak ki egy végtelen pillanattól, / mert abban örökké élhetnek” (80) – olvassuk a *Másvilágban* című versben. Az ember magatehetetlensége, dermedtsége a versekben a kővé válás által fejeződik ki, ugyanis „az ember álmában kezd kővé válni” (59), és tehetetlen, fázó szoborrá alakul. A több szövegben is megjelenő álom – vagy éppen az álmatlanság – különböző állapotai megkonstruálnak egy olyan teret, ahol a természet képes kapcsolatba lépni az emberrel: „Álmomban azt mondta a hegy, / lassan elfelejtenek az otthoni fák” (17), viszont ez szükségszerűen csak ebben a térben történhet meg, ugyanis az álmon kívülit a köztesség és a köztességben megfogant mozgékony feszültség jellemzi.

A kötetben megjelenített képlékeny világ folytonos mozgására az írások színhasználata is rájátszik. Bár a borítón látható festmény élénkebb színvilágot ígér, a versekben mégis a sárgásbarna, vagy még inkább a fekete dominál. A színek erőteljesebbé teszik a versek képeit: „Sárgásbarna fény kúszik a falu felé, / csorog a küszöbök alatt” (12). A kötetvilág ingatagsága miatt a szövegekben megjelenített természet is szétfolyik, összemosódik önmagával: „Éjjel halkan sír a fa. Körülötte becsukódott virágok. / Amikor a Hold már nem bír fennmaradni az égen, / ráömlik, leveleit vörösre festi. / Reggel színek csöpögnek a fűzről” (20). És mindez még tovább fokozódik: „A moha zöldje lecsorog a háztetőn, / a fű belefúllad” (62). Az ábrázolt világban a tárgyak is képesek szétbomlani, elfolyni: „Egyre gyakrabban olvadnak el a színek. / A kanna füléről teámba csöpög a bíbor, / vöröses gőz kúszik a fal repedéseibe” (62). A színek szétmállása mellett mégis a sötétség, a fekete lesz az, ami végigvonul a verseken – kérdésekkel teli, komor hangulatot teremtve. A fekete olvadása szintén a természettel áll párhuzamban: „Fekete, hullámzó szőnyeg a madárraj” (11). A megfeketedett levelek,

valamint a fekete tulipánok többször is megjelennek a versekben, ahogyan a sötétség is végigvonul a kötetben, elérve a zárószöveghez, ahol feltárul a fény hiányának az oka: „Másnap tudtuk meg: csak a csillagok estek le az égről. / Széttörték az aszfalton hangtalanul” (84).

A kötet motívumhálózatának tán legizgalmasabb eleme a tükröződés és a tükör, amely végigvonul a verseken, és mindig szorosan az ingtag tag léthez kapcsolódik. Már a tükör materiális mivolta is igazságot rejt, amelyhez a létező képtelen hozzáférni („Másnap faggatod a kocsmárost, / nem érti, / pedig a tükrök is tudják” [38]; „s hogy a tükör, mint egy fehér függöny, / elnyeli az igazságot, egyikünk sem mer mögé állni” [63]). A tükör itt nemcsak az igazság elrejtésére szolgál, hanem az eredeti funkciójából kiindulva az én számára saját maga felismerésére is. Ez pedig a lírai én identitáshasadásának megfelelően egy ismétlődő rituáléban fejeződik ki: „néha meg kell állnod a tükör előtt / hogy lásd ott vagy-e még” (24). A tükörbe nézés gesztusa feltételezi az én megkettőződését, ami a lírai én számára az önmagára vágyás mellett megjeleníti az önmagától való félelmet, vagy éppen az önmaga elhagyásának félelmét: „Gyakran megrémít a tükörben élő világ, / ha belenézel, ott hagysz valamit” (36). A kötetet összetartó motívumokhoz viszonyítva a tükör bár egzakt, mégis, még ebben is megjelenik a törés, a szétesés, ahogyan az egy képlékeny világban elengedhetetlen: „A tükrök egyenként törtek darabokra a házban – / fogyásod fázisai” (81). A verseken végigvonuló feszültség, amely a természet és az ember összeférhetlenségéből adódik, megnyilvánul a tükröződések lehetetlenségében is. A természet megkettőződésének ellehetetlenítése az emberi lét romlásához kapcsolható („nincs miben tükröződnie a Napnak, / mégis éget, füstöl a bőröm. / Cafatokban tépem le magamról” [27]), pedig a természetet a testben vágyódik visszatükröződni, csak hogy ezt újra és újra megakadályozza valami: „A csillogásba dermedt szem / képtelen tükrözni az eget” (29).

Hasadt, olvadt és képlékeny világ az, amelyet Kopriva Nikolett debütkötetében megteremt. A könyv erőssége az átgondolt motívumhálózat, amely leginkább az identitáshasadást és a természettel való emberi lét összeférhetlenségét próbálja megragadni úgy, hogy joggal teszi fel a kérdést: „*És mi egyé fogunk válni bármivel is?*” (41). A szabadversekben megjelenő elvont gondolatisággal Kopriva Nikolett formálható világot alkot, és ezzel felvillantja a szerzői hangnemének alakíthatóságát is. Olyannyira, hogy a bemutatkozó könyve magával vonzza a következő írások iránti kíváncsiságot.