



Borbély Szilárd

Bukolikatájban

Jelenkor
Budapest, 2022

Kovács Edward

A MÍTOSZ SZÍNEVÁLTOZÁSA

Et. In. Arcadia. Ego. Ez a többszörösen – a kurziválás és központozás által is – nyomatékositott, a kultúr- és irodalomtörténetből ismeretes, többek között ittlétünk és időbe vetettségünk mindenkori végességére vonatkozó *memento mori* kitörölhetetlenül íródik be Borbély Szilárd posztumusz verseskötetébe. A kultikus beszédmód által is övezett szerzőnek ez a különös filológiai-kiadástörténeti körülmények közt megjelentetett posztumusz kötete a mindenkori interpretatív foglalkozás viszonyát is meghatározó módszertani nehézségek elé állít. A *Bukolikatájban* kéziratáról, annak bizonyos verseiről a szerző halála után, de még e kötet könyvesboltokba kerülése előtt is születtek értekezések, továbbá Krupp József az életműsorozat részeként megjelentetett kiadvány utószavában annak körültekintő, kontextualizáló értelmezési ajánlatait kínálja, mindezek pedig óhatatlanul előirányozzák és kijelölik a könyv már mindig is megkésített recepciójának irányait, mely jellegéből következően némileg ellenáll a kritikai reflexiónak, mégsem rekeszti be a *róla* szóló beszéd lehetőségét.

„Még Árkádiában is ott vagyok” – mondja a halál arról a tájékról, melyhez kapcsolódnak bár a derű képzetei, feloldhatatlan az elmúlás mint állandó lehetőség fenyegetettsége és terhe alól. Ennek az egyszerre nyomasztó tapasztalatnak és kijózanító belátásnak, a vég érkezés nélküli közeledésének tanúsága a *Gyászvers Szuromi Lajos halálára* című textus alább olvasható részlete is: „Minden dolog a vég felől / beszél nekünk a kezdet védtelenségéről” (93). A kötetzáró, alapvetően a nyitódarab újraírt variációjának tekinthető, ebből következően pedig kompozicionális keretet biztosító vers, címébe foglalt műfajmegjelölése ellenére messze túlmutat az alkalmi jellegen, ugyanis az abban megmutatkozó, a végesség („Mert aki *itt* volt, / az csak nyomot hagyott, de semmit önmagából. Abból / *aki* volt [93]), testesültség („De ki volt / az, akire azt mondtuk, hogy ő? Aki még mindig / itt van mint por és hamu. Mert a test végezetül / csak formákat igényel, semmi mást” [94]) és nyelviség („A nyelv személytelen és közönyös / rezgés, hullámhossz csupán, amely továszáll. Egy / hangalak. És az emlékezet is forma csak, amely / görget maga előtt hideg hangokat” [95]) bonyodalmaikat célzó kérdésirány Borbély Szilárd egész életművét, annak bölcséleti és irodalmi hagyományokhoz való viszonyát, nyelvkritikai szemléletét, valamint poétikai-poetológiai törekvéseit is meghatározza. Az említett védtelenség, a végnek való kitettség ellen pedig csak a beszéd szolgálhat menedékül, vagyis a mítosz mindig megújuló oltalma, mely ha nem is képes maradéktalanul kitölteni az embert nyugtalanító úrt, mégis „a beszéd / a halál ellen védelem nekünk” (95). A mítosz, ez a világmodellező és -értelmező szimbolikus beszédmód pedig elodázza, kisiklatja, feltartóztatja a folyamatosan közeledő halált, továbbá – ahogy Hans Blumenberg írja – „*valamely* kezdettel feledtetni tudja *a* kezdetet”,¹ vagyis bizonyos értelemben a beszéd, valamint az írás gyógyírként is szolgál a veszteségre. Ehhez a feledtetéshez pedig az is hozzátartozik, hogy a kezdet mint eredendő hiány mindig pótlásra, újraalkotásra szorul, továbbá hogy „az alapvető értékmeggyőződéseket közvetítő” mítoszok a logosz analitikus-reflexív szellemét „megóvják a szükséges cselekvések állandó végrehajtása során a parttalan öngazolás kétségbeesésétől”.² Tehát a mítosz mint „igaz szó” (Kerényi) nem kérdez rá önnön kizárólagosnak tételezhető alapjára, hanem a „kétes értelmű,

1 Hans BLUMENBERG, *A mítosz valóságfogalma és hatóereje* = Uő., *Hajótörés nézővel*, ford. KIRÁLY Edit, Atlantisz, Budapest, 2006, 159. (Kiemelés az eredetiben.)

2 Manfred FRANK, *A költészet mint „új mitológia”*, ford. GOMBOS Csaba = *Kortárs német filozófusok*, szerk.: NYÍZSNYÁNSZKY Ferenc, KLTE Filozófiai Intézet, Debrecen, 1997, 269.

kétértelmű, a polaritás logikájának”³ játéktérében szórja szét a jeleket és jelentéseket, ezáltal biztosítva a szó szakadatlan újramondásának mindig másként előálló eseményét.

Szintén Blumenberg jegyzi meg a mítoszok képlékenységének és poliszemiájának vonatkozásában, hogy a „mítosz eredetét és eredetiségét lényegében két egymással ellentétes metaforikus kategória segítségével szokás leírni. A lehető legtömörebb formulával: mint rettenetet és mint költészetet – azaz: a démonikus megbabonázottság passzivitásának tiszta kifejeződéseként vagy a világ antropomorf elsajátításának és az ember teomorf felfokozásának képzeletbeli kicsapongásaként.”⁴ Borbély Szilárd posztumusz verseskötetének esetében ezen megállapítás mindenekelőtt azért is bírhat kitüntetett jelentőséggel, mert ahogy arról a *Bukolikájában* antik metrumok reminiscenciáival, főként – a Borbély szinte egész költészetére jellemző – belső ragrímekkel dolgozó prózaversei és szerzői szinopszisa is tanúskodik, „a kötet a mítoszt használja fel, a mítoszt mint keretet, különösképpen pedig a görög mitológia elbeszéléseit használja arra, hogy saját, egyéni történeteit újramondja” (113). Bár Borbély Szilárd költői életművének már az első, *Adatok* (1988) című kötetében is regisztrálható a görög mitológia alakjainak, főként Orpheusznak és Hermésznek a Krisztussal szinkretikusan párhuzamba állított, ilyenformán pedig többek között a közvetítés és nyelv médiumának viszonyára metapoétikusan rákérdező irányultsága, a *Bukolikájában* verseiben egy-két, az angelikusságra vonatkozó utaláson kívül a görög–latin mitológia történetei, ezeknek az elbeszéléseknek a magyarázó parafrázisai dominálnak. Ilyen értelemben Borbély kötete nem csak a „mítosz kimeríthetetlennek tűnő megmunkálási lehetősége” (Blumenberg). És nem is csupán a *Nincstelenek* szövegvilágából ismerhető természetföldrajzi helyszínek, a falusi életvilág és paraszti kultúra, az ezekhez kapcsolódó, olykor brutalitást sem nélkülöző rettenetes történetek, sorsok *inflexiója* (Barthes), átlényegítő elhajlásának eklatáns példája. Hanem a mitikus beszédmódot és az antik, részben bukolikus, de főként georgikus hagyományt megszüntetve megőrző költői megszólalás és nyelv teremtő-konstituáló, performatív potenciáljának a felmutatása is. Ugyanis a *Bukolikájában* a különböző mítoszok parafrázisa, idézése és a mitikus alakok megidézése, továbbá a „régii istenek tarka nyüzsgésének” (Schelling) szerepeltetése mindamelllett, hogy a megnyi-

3 Jacques DERRIDA, *Esszé a névről*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1993, 111.

4 BLUMENBERG, I. m., 109.

latkozások keretét és bizonyos tekintetben a szövegvilág kohézióját biztosítják, egy letűnt, externális-történelmi emlékezet nélküli – és ebből következően is időtlennek tetsző – múlt újraalkotó pótlékeként is funkcionálnak. Hiszen míg a logosz „megszüntető emlékezés” (Manfred Frank), addig a mítosz nyelv általi „teremtő emlékezés”, a jelenlét illuzórikus helyreállításának, a költői képzelet általi másként való visszaszerzésnek az ígérete, mely az emlékezés révén ugyanakkor fenntartja az időbeli distanciát a beszéd és annak tárgya, az ábrázolt világ „egykor” és a beszéd mondásának, a retrospekció „mostja” között. Jan Assmannnak az emlékezet mitomotorikájára irányuló megállapítása szerint az ilyen elbeszélések „egészen más fényben láttatják a jelent: a hiányzót, az eltűntet, a kivesztett, a peremre szorultat hangsúlyozzák, tudatosítják a szakadékat »egykor« és »most« között”.⁵ Ugyanakkor lényeges, hogy Borbély szövegei nélkülözik a megemelő-eszményítő értékszembesítést, múltba tekintő beszélőjük nem egy vágyott „Aranykorként” mutatja fel az „ántivilágot”. Értékszembesítés helyett értékkeveredést, az Árkadiatoposz és a bukolika rétegzett jelentéseinek, az eltérő nyelvjárások különböző regisztereinek („így mondjuk”) egymásba csúsztatását hajtja végre a kötet, vagyis a falusi ethoszt lépteti – olykor az ironiát sem nélkülöző – párbeszédbe az antik görög mitológé mákkal, a prelümposzi istenek mindent átható jelenlétével.

Ez a – bukolika *idylljeinek* dialogikus formáját halványan idéző – regiszterkeverés, az eltérő beszédmódok, nyelvi kódok egymásmellettiségéből következő esztétikai minőség már a kötet címadási eljárásában is könnyedén tetten érhető. A második ciklust nyitó *A Deukalion Termelő Szövetkezet* című vers többek között a beszélő edesapjának szivattyúkezelői munkájáról, a munkakötelesség miatti távollétéről tudósít („Nem jöhetett haza hozzánk, mert a népgazdaság / meg a téesz vagyont őrizte: a gépet” [15]), de alapvetően a szocialista tervgazdálkodás rizstermesztői, folyóvíz-szabályozói kudarcának parabolájaként, a természetet puszta erőforrásként kihasználó és erőszakosan alakító emberi hübrisz („Az istenek izgatottan lesték e merészséget, amely / megváltoztatta a tájat [15]), valamint az istenek büntetéseként sejtetett nemeszisz és meta-noia („Közben a Deukalion téesz / földjén elapadt a víz. Elnyelte a föld a Rizs- / telepet. Maradt a szikes, ami addig is ott volt” [18]) korrelátumaként is olvasható. A mítosz itt valóban „»minta«, illetve alaprajz

5 Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 1999, 91.

szerepű⁶ keretként funkcionál – a már címben is megidézett Deukalión és Pürrha neveihez kapcsolható – másodlagos teremtéstörténetként, az „Aranykor” végét követő éra kezdeteként felfogható – özönvíztörténet is anticipálja a bűn és büntetés összefüggését, mely mint kultúrtörténeti és hipertextuális referencia a visszatekintő megszólaló saját élet-történetének (el)beszélői foglalatát biztosítja: „Amikor az istenek vizet bocsátottak a földre, / az átemelő szivattyút épp apám kezelte” (13). A mitologizáció ugyanakkor az olyan, főként hasonlatokkal operáló színrevitelekben is határozottan megmutatkozik, mint például a gépről mint egyfajta istenről, a „téesz vagyónaról” (15), az *elszabadult Prométheusz*ról szóló megnyilatkozásokban: „A gép nem aludt / és apám szolgált egész nap, éjjel és nappal. / Csodálata tartotta lekötve. A gép megbabonázta, és nem tudott szabadulni előle” (14). Ez a passzív megbabonázottság még nyilvánvalóbban mutatkozik meg az alábbi hasonlatban: „És mint Kirké / szigetén, itt a gépek varázsolták el az / embereket” (14). Bár Borbély Szilárd szövegvilágának nincs kifejezett kozmogóniája, annál határozottabban rajzolódik ki egy sajátos kozmológia, vagyis tér és idő, istenek és emberek, dolgok és jelenségek rendszerezett hálózata. A mitikus idő állandóságának, örök visszatérésének képzeteit fedezhetjük fel az olyan, akár mesei formulákat is idéző sorokban, mint az: „Így telt az idő” (14). De ilyen időállóságot tükröz a falusi életvilágot szervező ethosz, vagy épp a sajátos névadási gyakorlat is, amelyben ráismerhetünk akár a görögségre jellemző, a név identitást és eredetet magyarázó elvére is: „És attól / fogva úgy hívták, hogy Akasztott Ember, / pedig még gyerek volt igazából, tizenéves. Ezzel / a sorsa dőlt el: az istenek közt többé sohasem / nevezték más néven” (48), vagy: „Inkább tojásszénnek / hívták, a formája után, mert a szénport lapították / két kánálformával össze keménnyé. Innen lett a neve” (56). Ahogy a fentebbi idézetben szereplő „amikor” időhatározó egyszersmind a temporalis meghatározatlanságra is utal, a kötet verseinek túlnyomó része inkább valamifajta mitikus, a természeti és emberi rend kölcsönös ciklikusságán alapuló, ilyenformán pedig egyfajta állandóságot sugalmazó (idő) szemléletről tesz tanúságot. Ugyanakkor olyan vonatkozásokkal is találkozhatunk, melyek a történelmi-lineáris időszemlélet felől konkrétan referencializálhatók, mint például a szocialista államhatalom és társadalmi berendezkedés jelenléte, vagy épp egy-egy tévéműsor (*Dionüszosz és a pucák*, 46), de akár a szociológiai kikérdezőként dolgozó

6 BLUMENBERG, I. m., 170.

Petri György is megemlíthető (*Echó a verandán*, 63). Lényeges, hogy ez a mítikus időszemlélet nem pusztán a beszéd tárgyaként („mert megvolt a rendje és az ideje ennek” [25]), hanem a szövegszerkesztés szintjén, a rekurzív-ismétlése struktúrák („éjjel-nappal”, „le s fel egész nap” stb.) és iteratív szölamok (mint például az istenekről tett predikatív kijelentések) révén is megmutatkozik.

A mítoszi keret és az önmagába záródó mozgás mint mítikus értelemalakzat itt egyben keretes szerkezeteket is eredményez, ugyanis a versek javarészt egy-egy mitológéma alludálásával, egy-egy, a görög mitológia isteneire jellemző leírással indítanak, majd ezek sajátos, a mindennapiság rendjébe beíródó, ekképp de- és remitologizáló transzformációk eljárásai után jellemzően visszatérnek kiindulási pontjaikhoz. Így például *A paraszt párkák* című szövegben, ahol a beszéd nyitányában még a sors istennői, a párkák vagy moirák kezdik el fogni az emberek életfonalát („Az első szál, amelyet az istenek a motólára / vetettek, a Hajnalvégen bomlott ki, ahol / a szegényebb istenek laktak, akiknek beljebb / nem jutott hely” [23]), végül pedig ez az isteni szerepkör a hétköznapiság által íródik újra a beszélő egy Máli nevű ismerősének szövőtevékenységében („Azt fűzd ide be, nézd / csak, mondta [...] És az utolsó szálát / megkötötte, majd fogával elszakította a végét, beszélve / továbbra. A szájába ragadt szösz a földre kiköpte [28–29]). De hasonló keretezési eljárás figyelhető meg a *Dionüszosz és a pucák* című versben is, ahol a beszélő a gyermekisten Dionüszosz szétszaggatásáról mesél, és arról, hogy: „Csak egyetlen // testrésze maradt meg, elrejtve egy kosár alján, a kis / pucája” (43). Ez a momentum a szöveg zárlatában egészen prózai módon nyer új jelentést, jelesül annak a Bálint nevű kisfiúnak a vonatkozásában, akit a beszélő barátai a játék komolysága és az ebből következő gondatlanság jegyében felakasztottak egy udvari diófára. A majdnem halállal záruló akasztásról ekképpen tudósít a verszárlat: „Bálint nem volt ilyen nyugodt akkor, nagyon is / kapálózott. Kalimpált a lába, mintha sietne vagy / futnia kéne. És a markából egyszerre kipottyant a / pompás kéesszürke kavics, amelyet addig szorított. / Kikopott kis puca formájú kavics volt a kezében” (49). A kötet verseinek – már a címadási gyakorlatban is rendre megmutatkozó – keretezési eljárása, valamint a különböző mitológémák parafrázisa mellett külön az „isten/istenek” határozatlan deixisének viszonylagosító használata sem hagyható figyelmen kívül.

Borbély kötetében az istenek megnevezés egyrészt vonatkozhat az emberek világán kívül álló, azzal közvetlenül nem érintkező

istenekre, másrészt az emberekkel megfeleltetett, a mindennapi tevé-
vés rurális és mondén világában létező istenekre, harmadrészt pedig
a meglévő mitikus hagyományból névleg is ismerhető, preolümposzi,
főként hármass csoportokba szerveződő istenekre. A kötet egyik kétség-
telen jelentéssűrítő és jelentéspluralizáló érdeme, hogy ezen rámutatói
viszony a legtöbb esetben nem feltétlen disztingvál, nem magától érte-
tődő a vonatkozása, sok esetben még a kontextus sem teszi egyértelmű-
vé, hogy milyen istenekről is van szó. Mindemellett, hogy a mitikus
kód nemcsak a mindennapiságot rögzítő szövegeket írja felül, hanem
a különböző megidézett mitológémák, tehát az egyes versek között is
egy szövevényes autotextuális hálózatot épít ki. Példa erre a már emlí-
tett párkákat evokáló szöveg és az *Ariadné öregkorában* című vers, mely
a knosszoszi labirintus allúzióján túl (mely a kötetzáró, *Ikarosz a lakó-
telepen* című versre is utalhat), a mitológiából ismerhető (arany)fonál
önértelmezői metaforáját mozgósítva fűzi össze a szövegeket: „Az iste-
nek / rögvest szövőszékeikhez ültek, és a halandók sorsának / fonalát
a vetélőbe berakták. Szaporán járt a nyüst, / siklottak a csigán le s fel.
A napok útvesztőjében / vezetője volt a többieknek Ari Emerencia lánya,
// Adélka, aki fejőnő lett” (55). Továbbá Ari Adélka – testvéreivel együtt
– a közös szövésjelenet alkalmával analógiás viszonyba is kerül a pár-
kákkal: „Három hatalmas, / fekete ruhás asszony, akik örökre gyerekek
maradtak” (59). Nem beszélve a verszárlatról, melyben Adélka a végzet-
hez, Atroposzhoz lesz hasonlatos: „Mert ő volt a legkisebb és a legfélel-
metesebb, / aki nevetett és várt, mint az elkerülhetetlen, a végzet” (60).

A *Bukolikatájban* talán egyik legizgalmasabb mitopoetikus, a költői
nyelv teremtőpotenciálját aktivizáló karakterisztikája a korábban már
említett szupplementáris jelleg felmutatásában jelölhető ki, melynek
egyik eklatáns példája az *Ekbó a verandán* című, a beszélő édesanyjá-
nak idegösszeomlásáról tudósító költemény nyitányának metapoétikus,
önnön – a kötet egészében domináló – retrospektív beszédpozíciójának
reflektív távlatba helyezését mutatja fel: „Mnémoszuné, a sötét fényű, az
istenek kegye- vagy / büntetéseként elvette tőlem az emlékezet terhét.
Nem / emlékszem az emlékeimre. Se magamra, se másra / szinte ab-
ból a korból. Csak néhány tájra és szagra. / De a szavakra nem, sem az
elbeszélhető beszédre. Se / évekre, évszakokra. Sötét és süket árnyék
vetül arra / a múltra, amely hozzáfűzhetne ahhoz, ami eljön” (61). Az
emlékezettől való megfosztottság itt azért is tételeződik egyszerre
nyereséggként és veszteséggként, mivel a mítoszeremtés egyik feltétele
a felejtésben rejlik, vagyis az (el)beszélt tárgytól való eredendő távolság-

ban. Borbély kötetének esetében ugyanakkor a szövegterdelés, valamint a dikció sajátos szintagmatikus és mondattani szerkezetei mintha ezen túlmenően is utalnának az elbeszélhetőség nehézségeire, vagyis arra, hogy a beszéd már mindig is kiszolgáltatott az emlékezés és felejtés játékerében megvalósuló kompenzatorikus működésének, az idő és a lét Hérakleitosz töredékeiből ismert panta rhei-elvű elgondolásának: „Úgy hajlok életem vize fölé, hogy // csak a felszínét látom: a pillanat változó tükrébe nézek / bele mindég. Az idő elfutó folyó, kacskaringós medrében / áramló víz, amely hol begyorsul, hol meglassul a partnál / a körív belső felénél” (61). A folyóként metaforizált idő (így akár a Léthé) pedig kimossa, vagyis a lerakódással éppen hozzáférhetetlenné teszi a múltat: „A hurok túlpartján kimossa a / földet és lerakja a körszelet belső oldalánál. Tovaperdülő / homokkal, iszapos hordalékkal befedi a valaha volt / ideáját” (61). Ugyanakkor mintegy el is választja az egykört és a mostot, vagyis távolról még a Sztüx képzetét is megidézheti: „A túlpartról nézek a víz felett a pára, a köd puha / gézein át” (61). Ez a rendkívül összetett és sűrű utalásrendszer valóban a kötet egyik központi motívuma, a víz köré szerveződik, melynek eredendő fluiditása mintha megfeleltethető lenne a mítoszok poliszémikusságával. Ahogy az az *Echó a verandán* párverseként is olvasható *Prótheusz a pszichiátrián* című, már a megidézett isten nevével is erre az összefüggésre utaló szövegben is olvasható: „A tíz a teljességé, az istenség száma, / amely a tökélyre mutat. És a vízé, amelyből egy / liternyi nyom épp egy kilogrammot. És ha / metaforaként a víz jut most eszembe, nem is tudom, / miért siklik ki minden emlék már a kezemből is” (84). És ahogy a víznek mederre, úgy az emlékeknek is keretre van szüksége, egy „formtartó beszédre”, a mítosz kimeríthetetlenek tetsző színeváltozására, melynek Borbély Szilárd posztumusz verseskötete is hangot kölcsönzött, hogy a teremtő-kompenzáló emlékezés vigasza által vissza- és újraállítsa a kényszerű felejtésre bízott, talán sosem volt múlt ruináit. A *Bukolikatájában* ugyanakkor úgy tereli mederbe a különféle mitológé-mákat, hogy a direkt vagy netán didaktikus kötések miatt fennáll annak a veszélye, hogy ez a túláradás mégis leszűkíti a lehetséges olvasatok körét.



Vajna Ádám

egyébként is, mit akarhatott itt az őrgróf?

Scolar Kiadó
Budapest, 2022

Krupp József

EGYÉBKÉNT

Vajna Ádám láthatóan nem igazán törődött azzal, hogy a kritikusok által könnyen mondatba foglalható címet adjon második verseskötetének. Az *egyébként is, mit akarhatott itt az őrgróf?*-ot jó eséllyel rövidítéssel emlegetik majd a költészettörténeti szakirodalomban (ez lehet az *egyébként* vagy az *őrgróf*, jelen írásban az utóbbit használom). A szerző első könyvének többértelmű *Oda* címe után (2018), mely az új kötet *oda* cikluscímeiben köszön vissza, a címlapon szereplő mondat valósággal ellenprogramnak tűnik. Az új cím idézetszerű, ami annak köszönhető, hogy az „egyébként is” jól láthatóan tágabb szövegösszefüggésre utal. A kérdés egy diskurzusra való visszautalásként azonosítható, és a diskurzushoz lényeges, annak témáját alapvetően érintő, új szempontot kapcsol. Meglepő, sőt valószerűtlen mondatról van szó, melyet nem érzünk sem hétköznapi megnyilatkozásnak, sem a költői nyelvbe tartozónak: előbbinek az „őrgróf” szó az akadálya, utóbbinak az „egyébként is” kollokvialis volta. A mondat egy olyan közlés része lehet, melyben van relevanciája az *őrgróf* szónak, vagy legalábbis „az” őrgrófról való beszédnek, és amely társalgási nyelven van megszólaltatva.

Sajátos regiszterhasználatról van szó, és olyan címről, mely evidenciaként tárja eléink a kötet világának logikáját: van őrgróf, illetve beszélnek róla. És van „itt”: egy hely, amelyre rámutat ez a szó, és amelynek referenciáját a kötet jelöli ki – vagy a kötet jelenti. Persze jó okunk van

arra, hogy retorikai kérdésnek tekintsük a címet, mely nem is azt „kérdézi”, hogy mit *akart*, hanem azt, hogy mit *akarhatott* az őrgróf, és nagyjából azt jelenti: „de hát ki tudja”. Benne van az időbeli távlat is: nyilván *akart*, *akarhatott* valamit az említett figura, ami ma már nem világos. Vicces cím, alatta pedig a könyv borítóján homokvár látható, vödörrel, ami azért tűnik elsőre is logikusnak, mert ha van őrgróf, akkor biztosan vár is van. A vár: homokvár. Az őrgróf még homok formájában sem látható, de (feltehető, hogy esetleg) *akarhatott* valamit.

A kötet mottója, melyet a szerző Takács Zsuzsa *Tükörfolyosó* című könyvéből vett át, az aláírás szerint Jurij Lotmantól származik: „A játék nem játék többé, ha nincs más választásunk.” Ez értelmezhető belátásként, de figyelmeztetésként vagy programként is. Egyrészt azt is jelentheti, hogy mindig játszunk – nincs más választásunk –, így a játék nem kitüntetett pillanata az életnek. Másrészt azt is, hogy ha valakinek nincs más választása, mint a játék, akkor nem éli át a játékot, a játék örömét. A költészetnek és ennek a kötetnek a vonatkozásában a leginkább így érthetjük a mondatot: játszani kell, mert a költészet játék, de nem a játék kedvéért végzett, játékként megélt játék, hanem akkor nyilván: komoly dolog.

Első kötetéhez képest most kevésbé mutatkozik játékosnak Vajna Ádám költészete, de a szerző nem állt be az újszomorúság költőinek táborába, nem a kopárság, a komorság vagy az életrajziség (az obligát gyerekkor, egy szakítás története, az anyára/apára való emlékezés) szavatol a komolysáért, hanem a nyelv komolyan vétele – ez egyébként korábban sem hiányzott. A szó poétikai értelmében kevésbé játékos ez a kötet, mint az *Oda*. Arra jellemző volt a dalbetétek használata, melyeket Vajna hangjegyszimbólummal is jelzett, de találtunk balladát és eklogát is a kötetben. A műfajokkal és szövegformákkal való kísérletezés kevésbé hangsúlyos az új könyvben – de itt is van azért *tehenészlány blues* –, ahogy az intertextualitás látványos gesztusainak is kevesebb tér jut. Mintha Vajna Ádám visszafogná a képi és logikai fantáziáját, ami nem jelenti a nyelvi képzelőerő háttérbe szorulását. Míg az egyik első szó, amely az *Odáról* eszünkbe juthatott, a játék volt, az *őrgróf* egyik fő jellemzője a türelem.

A könyv címét tartalmazó 1789 című vers beszélője látványelemet hangeffektushoz, térleírást eseménymondáshoz kapcsolva, darabokból összerakva teremt feszültséggel teli jelenetet, mely szinte fizikailag átélhetővé teszi a háború atmoszféráját. Fő eszköze a meglepetéskeltés, nem a túlzás, hanem éppen a tompítás révén: mindig egy kicsit kevesebbet

mond, mint amit várnánk. A nyitó mondatban, az olvasónak a kastélyparkba való beléptetésekor így: „szebb napokat látott díszoroszlánok / a kőkapu leomló árnyékában” (13). A „leomló” jelzőről, különösen a „kőkapu” említése után azt hihetnénk, hogy valamilyen szilárd tárgyra vonatkozik, ezzel szemben csak a fényviszonyokról van itt szó, amit a következő mondat kommentál is: kora esti vagy mesterséges fénynyel függ össze a látvány. A szél által dobált „parasztszag” és a királyi csapatok hollétének említése után a következő mondatban is valami brutálisabbra számítanánk: „néha-néha felsikolt a fák közé bújt / mátyásmadár, kiszalad a lovász kisfia” (uo.). Vagyis nem a háborútól szorongatott, az ellenség elől elbújt és talán megtalált ember sikolt, hanem egy madár, ami persze növeli a feszültséget. Miután pedig temetetlen férfiakról is szó esett, amikor a vers ötödik strófája a „megcsonkított” szóval kezdődik, a háborúleírások toposzának megfelelően szörnyű vízióra asszociálunk, de megint csak ártatlanabb a kép, mely megszemélyesítések sorát vezet be: „megcsonkított tuják egyengetik / a puskalövés bukdácsoló hangját, / letaposott kardlevelűek szegélyezte / labirintusba menekül a régi rend” (14). Vajna az *épelméjűből* elvonással alkotta meg az „épelme” szót, amely a jelenetben már elveszett, és ilyenként foglalkozik oda nem illő dolgokkal („tulipánt óhajt Hollandiából” [13]). A vers másik különös szava a következő jelzős szerkezetben található: „tiszta, vívhatatlan ingerek” (uo.). A „vívhatatlan” nem a szerző szóalkotása, hanem egy, a használatból kivett szó felélesztése – a Czuczor–Fogarasi-féle szótár ismeri ’amit vívni, megvívni nem lehet’ értelemben, és legközelebbi szinonimája a *legyőzhetetlen* lehet, de mivel igekötő nélküli, nem a legyőzés befejezettségét, hanem a küzdés folyamatát hangsúlyozza: olyan ingerről van szó, amely ellen nem érdemes, vagy nem lehet eredményesen küzdeni.

Ehhez a jelzőhöz hasonló a felépítése az igen ritka „rendezhetetlen”-nek, mely ebben az összefüggésben jelenik meg a kötetben: „a forradalom rendezhetetlen: / örökké ugyanaz a körbetopogás” (19). Az a vers, melyet ez a két sor zár le, a következő címet viseli: *a gróf üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a Királyi Országos Tébolyda színjátésszói előadják Quentin Tarantino betanításában*. A „rendezhetetlen” ebben a speciális, művészeti összefüggésben arra utal, hogy a forradalom mint téma nehézségeket okoz a filmes színre vitel szempontjából, de a forradalmak létmódjára vonatkozó megállapításként is értelmezhető. A szöveg rétegzettségéhez hozzátartozik, hogy a két számozott részből álló vers első szakaszának végén eljutunk a „végefőcím”-hez, a második részben pedig már

nem a kamera útját követjük, hanem egy letört fejű porcelán grófkisasszony és a giccs viszonyán való elmélkedést olvasunk; ezt követi az idézett zárlat.

Az *örgróf* egy fontos vonulata a történelemtől való beszéd lehetőségét kutatja. A Martinovics Ignácnak ajánlott *kora reggel a generális-kaszálón* két szakasza két alakot szólít meg egyes szám második személyben, a kivégzendő jakobinust, majd pedig hóhérját; mindkét rész érinti a tömeg és a kivégzés viszonyát, és Isten („isten”) létezésének és részvétlenségének állításával zárul. Karinthy Frigyes *Vérmező, 795. május* című poemájának, a történelmi eseményről szóló legismertebb irodalmi műnek egyik alapmotívumát, a sokrétű nyirkos/nyirok képzetét Vajna így sűríti egyetlen képbe: „a cella nyirkos kőfala meztelen // derekadra könnyez” (16). A megszemélyesített kőfal, mely egyébként fontos eleme a Karinthy-versnek is, magára vállalja és megelőlegezi Martinovics siratását. A hideg nedvesség lesz a halálra ítélt felébredésének egyik oka, a másik pedig nem a falon áthallatszó kopogás, ahogy Karinthy-nál, hanem egy fűnyíró zúgása. Legalábbis a vers elején, az idézett rész előtt ezt olvassuk: „minek a vészjóslóan csendes / palota kertjében beindítani / a reménytelenül zúgó fűnyíró?” (uo.)

Múlt és jelen egymás mellé helyezése és ily módon való vizsgálata nem idegen ettől az archeológiai érdeklődésű költészettől. A történelem és a jelen viszonya sokféle mintázatot mutat a kötet lapjain. Van, hogy szoros és szerves, mint a nyitóversben: „a pásztorok szeméből kilóg egy hosszú út, / amit még valamelyik ősök tett meg” (*megérkezési gyakorlat*, 9). Van, hogy a múlt hiányként és ellenpontként jelenik meg, a jellel való elégedetlenség jegyében. Így hangzik el az apa szájából az „azok még emberek voltak” (23), amikor „a gróf” születési helyére, az omladozó istállóra mutat; a fiú a jelenetnek keretet adó almaszedést és a család autójában hetekig megmaradó gyümölcsszagot a hányinger emlékével asszociálja (*dal a bőségről*). A történelem ritmusa fontos kérdése a verseknek, így mindjárt a *történelem* címűnek, mely az állandóság, ismétlés és változás összjátékát taglalja, nem diszkurzívan, hanem tömör történeti összefoglalók révén. Az *egy nyári élményem* című vers kisiskolások honismereti táboráról számol be, színes egyvelegben mutatva meg, hogyan játszanak el a gyerekek történelmi figurákat, miközben társadalmi szerepeket gyakorolnak, nagyon különböző irányokból érkező kulturális impulzusok közepette.

Az *örgróf* vissza-visszatérő alakja a kötet darabjainak. A *mit hoz a gólya?* a grófi család belső ügyeit és „a város” lakóinak magatartását

világítja meg, egy utcabál kapcsán megspékelve a groteszk testre vonatkozó Bahtyin-utalással. Amikor az őrgróf levelet fogalmaz kolostorba kényszerített nővérehez, Vajna Cicerót idézi latinul, mégpedig azt a szöveghelyet, melyből a *lorem ipsum* kezdetű vakszöveget ferdítették. Ezt a gesztust rekonstrukciós szándékként értelmezhetjük: ami a kultúrafogyasztók legnagyobb részének értelmetlen szöveggént ismert és nem olvasásra szánt, azt eredeti formájában mutatja fel, és olyan szövegösszefüggést teremt köré, melyben értelmet nyer.

Az *őrgróf* fontos vállalása a jelen feltérképezése, mely többnyire szintén kapcsolódik a múlthoz. Az előző kötetben az *Egy olajbányász följegyzései* és *A Himnusz élénklése* nyitották meg azt a sort, amelyet az új könyv számos darabja folytat. A mai magyar vidék rajzaira pillantathatunk ezekben a szövegekben. Vajna versei egyaránt merítenek a társadalmi, gazdasági és politikai valóságelemekből, illetve reflektálnak is rájuk, miközben mentalitástörténeti karcolatokként működnek. Így például a *kohéziós alap* panorámájában: „a pizoár felett bágyadó beruházások / veregetik egymás kitömött vállát. // a kapuban néptáncsoport várja a kisbuszt, / arcukon kiizzadt, zsíros hagyományokon / megcsillanó holdfény” (27). Az ebben a versben is megjelenő „urak” különböző megvilágításokba kerülnek a *háttértanulmány* és a *szőkőkút* című darabokban. A *mezőváros* című költemény szikár leírásból vált át arra a szerkesztésmódra, amelyet leginkább beszélgetésfoszlányok mozaikszerű összekapcsolásaként írhatunk le: „a tévé, / az újság, tudjuk ki, mondjuk ki, mondjad” (28). Az *expozíció* – feltehetőleg párhuzamosan zajló – események felsorakoztatásával jellemez teret és időt, a *tetőpont* és a *feloldás* lényegében tisztán leírások, a *konfliktus* pedig katalógusvers. Vajna költői tekintete kiterjed a magyar határokon túlra is; az *eltávolodási gyakorlat*, az *independentisme català* és a *Bergen* a fentebb említetteknel lazább szövéssé és erőtlenebb versek.

A katalános vers alcíme *függetlenedési gyakorlat*, és az *őrgróf* gyakorlat-verseinek sorába illeszkedik: a *megérkezési* és *eltávolodási gyakorlat* mellett a többes számú *nemzeti gyakorlatok* és *szerelmi gyakorlatok* tartoznak ide. Utóbbi vers, mely a variáció és ismétlés csúcsra járatásával, elmozdulások során keresztül tekint végig egy napon, a szerelmi költészetet dekonstruáló irodalom emlékezetes darabja.

Ahogy az *Oda* című kötet, úgy az *őrgróf* lezárását is tudatosan megkomponálta a szerző. A *Bergen* című versnek, amikor 2021 februárjában megjelent az f21.hu honlapon, ez volt a befejezése: „de így nem lehet befejezni egy verset. // azon az erkélyen nem”. Ez a kötetben úgy

módosult, hogy a „verset” helyére a „könyvet” került, ezáltal a mondat elővezeti a verset követő, utolsó két költeményt. Ezek közül az első, vagyis az *örgróf* utolsó előtti verse a *vers azon gondolkodik, hogyan válhatna kultikussá* címet viseli. Ha jól értem Vajna Ádámnak a Népszavában megjelent nyilatkozatát,¹ a norvég Audun Mortensen művének nagyon szabad fordításáról van szó. Mindenesetre a vers megszemélyesítése révén a szöveg távoli rokona egy Ovidius-műnek, a *Tristia* (*Keservek*) harmadik könyve első darabjának, melyben a megszemélyesített könyvtekerecs Rómában tett sétájáról esik szó. De az előző Vajna-kötet *A szocialista munkaversenyek első napjai* című költeménye is előzményének tekinthető, ebben „az általános alany”-hoz rendelődtek cselekvések; sőt, az *Oda* utolsó darabja, a versről téziseket soroló *Függelék* is ide sorolható. A négyoldalas versben „a vers” többnyire olyasmit csinál, amit egy költő vagy egy lírai hős is megtehetne („a vers szorongani kezd / és meggondolja magát” [82]), néhány ponton mégis szövetségserűnek tűnik („a vers valójában egy e-mail / a piszkozatok mappában” [83]).

A gyűjtemény utolsó verse abból a sorozatból való, melynek darabjait Vajna a címet megelőző és az utolsó sort követő vonallal látott el. Ezek jegyzetszerű szövegek, melyek poétikailag kevésbé érdekesek. Az utolsó darab azonban megtalálta a helyét a könyv végén: a társadalmi kérdéseken ábrándozó figura és a mellette zajló valóság ütköztetése fontos önironikus gesztus. Ráadásul a vers címe, *country roads, take me home*, visszaautal a könyv elejére, a *megérkezési gyakorlathoz* és a pásztorok szeméből kilógó hosszú úthoz. A kötetből nem derül ki egyértelműen, mit akarhatott az *örgróf*, de az biztos, hogy az olvasónak bőven van ebben a könyvben keresni- és találnivalója.

1 GABORJÁK Ádám, „Vajna Ádám: A forradalom sokszor kézenfekvő megoldásnak tűnik”, nepszava.hu/3161703_vajna-adam-irodalom-vers-interju.



Szálinger Balázs

Koncentrációmagánkiadás
Keszthely, 2022

Förköli Gábor

A KELLEMETLEN MIKES

Ha röviden össze kellene foglalni, miről szól Szálinger Balázs *Koncentráció* című verseskötete, azt mondhatnánk, hogy az univerzális létállapottá emelt emigrációról. Ám nem korlátozza magát az egyéni számkivetettség tapasztalatára, a könyv ugyanis egy ország fizikai és szellemi önküresítésének lírai analízise.

Visszatérő hőse, a szerző alakmása maga is száműzött. Nem másról van szó, mint Mikes Kelemenről. Alakja néhány más szöveg mellett elsősorban angol szonett formájában írt versekben jelenik meg, amelyek valamilyen sosemvolt, a tényleges irodalomtörténeti tényektől idegen hagyományt idéznek meg. Ez – a shakespeare-i szonett használata – korántsem hiba, hiszen Szálinger így ügyesen kerüli meg azt a kérdést, hogy mennyire kellene Mikes megidézéséhez elmerülni a stílusimitáció és a nyelvi régiség reprodukálásának bugyraiban. A zárt forma történetileg ugyan hűtlen, de egyértelmű utalás Mikes nyugat-európai olvasmányokon edzett kifinomultságára. Mikes Szálinger számára mégis elsősorban az emigráció terhének hordozója. Ez történelmi tény, de mégsem magától értetődő, hogy elsőre ez jusson eszünkbe róla. Elvégre Mikes Kelemen leveleitől távol áll a tragikum, de még a deprimáltság is. Bár valóban számot adnak gyászos eseményekről, például a fejedelem haláláról és a bujdosók honvágyáról, a legtöbbjük arra törekszik, hogy megfeleljen a szellemes társalgás kívánalmainak az elképzelt címmel

folytatott írásos kommunikáció során. Mikes a „csiszoltság” francia mintára elsajátított kultúráját ötletesen egyesíti a keserűdes derűvel, amelyet éppúgy megtalál a vallásos önvigasztalásban, mint a képzeletbeli nagynéninek továbbadott szórakoztató hírekben. Ezzel szemben Szálinger Mikes-versei lidérces hangulatot árasztanak. Időnként játékosak persze, de e mögött a játékoság mögött nem a sztoikusán viselt kiábrándultság rejtőzik, hanem talán maga a semmi, az üresség: a bujdosók – és köztük Mikes – önmaguk árnyékai, kísérteties látszatlétezésben élnek, mint Nemes Z. Márió lápi magyarjai. Ha ez humor, akkor annak karkai fajtájával van dolgunk.

A kötet a Mikes-mítosz előtti tisztelgés, ugyanakkor mítoszrombolás is. A *Törökországi levelektől* eltérően nem akar kellemes olvasmány lenni. Szálinger szerint Mikes paradox beszédpozíciója miatt bírálatra szorul, mivel ráosztották az emigráció írójának szerepét, egyfajta muszáj-Herkules vált belőle. Ezt sugallja a *Nem fáradhatok el* vers címe és mindössze két sorból álló szövege is – „Édes Néném, nem fáradhatok el: / Ez a környezet megegyezett rólam” (7) –, miközben az az irodalmi hagyomány és olvasói elvárásrendszer, amelybe a mű beágyazódik, az ellen dolgozik, hogy erről a tapasztalatról autentikusan tudjon beszámolni: „Tőlem viszont néném libasorban / Szerethető átélhető / És semmiképp-se-végképp-kellemetlen / Fájdalokat várnak” (*Vegyesvárosiakkal verődtem társaságba*, 11). A kuruc a nyugati világ keleti peremén vívott vesztes harc után és még onnan is száműzve a párizsi szalonok társasági rítusai szerint magyar nyelven sziporkázik... Ennél nagyobb ellentmondás nem is lehetne stílus és élethelyzet között.

Szálinger tehát szabadon bánik az irodalomtörténeti tényekkel, az erős történeti konnotációkkal bíró formákkal és műfajokkal, de jól átgondolt program alapján dolgozik. A szerző poeta doctus, és szövegeiben több tárgyi tudás lappang, mint amennyi elsőre látszik. *Stridővári szombatok* (38–39) című versében a muraközi városban tett séta eszébe juttatja a költő Zrínyi Miklós csáktornyai udvarának kéziratos szakácskönyvét, amely 1981-ben a *Magyar Hírmondó* című, a művelődéstörténet kedvelői számára megkerülhetetlen könyvsorozatban Tótfalusi Kis Miklós kolozsvári nyomdász szakácskönyvével együtt nyomtatásban is megjelent. Kemény Istvánnak az eredetileg a Hévízben közölt, majd a *Lúdbőr* című esszéketébe is felvett, Zrínyiről szóló írása (*Zrínyi Miklós és az üvegplafon*) is ihletett verset a kötetben. Hasonlóan a Szálinger által megrajzolt Mikeshez, Kemény szerint Zrínyi is jellegzetes határhelyzetet példáz: a keresztény világ szélén él, de a Nyugat mű-

veltségébe kapaszkodik. Szálinger számára azonban a mikrofilológiai adatok vagy az öt ihlető történelmi helyszínek egy olyan megközelítést tesznek lehetővé, amelyek révén úgy tud szólni akár Zrínyi, akár Mikes történelmi jelentőségéről, hogy beszédmódja nem válik kultikussá vagy személyiség-központúvá. Zrínyi katonai tetteit és politikai törekvéseit az ember nélküli természet működésébe ágyazva jeleníti meg, amikor a költő-hadvezér által épített erősség, Zrínyiújvár történetéről ír. Zrínyi a palánkvárat a Habsburg-kormányzat ellenkezése ellenére húzta fel a Mura partján, hivatalosan hódoltsági területen; rövid fennállása akkor ért véget, amikor Montecuccoli hagyta, hogy a törökök a szeme láttára felrobbantsák a falakat. A helyszín már csak a régészet számára értelmezhető várként: „Ostrom után visszaalszik a táj, / Magára húzza az erdőtakarót” (*Zrínyiújvári dal*, 47).

Szálinger tájköltészetet művel, ám szakít a témát meghatározó romantikus hagyománnyal: amíg ott a lírai szubjektum a tájra vetíti érzelmeit és gondolatait, így azt értelemmel ruházza fel, a táj leírását mintegy belecsatornázva az emberiség történeti és filozófiai önmegismerésének folyamatába, addig a *Koncentráció* szerzője arra törekszik, hogy kikapcsolja ezt a humanizáló és szubjektív tekintetet. Nála sokszor az emberi létnek már csak a természetben hagyott nyomaint látjuk, amelyek lassan gyógyuló tájsebekként őrződnek meg. Ez a személytelen emlékezet is lehet a líra tárgya, és – amennyiben úgy tekintjük, hogy Petőfi az alföldi tájélményben igyekezett megteremtteni a politikai-kulturális közösség érzetét – ez a személytelen líra is sokat elmond a politikai közösség mai állapotáról, múlt- és jövőképéről, illetve leginkább ezek hiányáról.

Ez a poétika újszerűen világítja meg a jól ismert értelmiségi beszéd-témákat, társadalmi és politikai problémákat. Ezért nem hat erőltetettnek a félreérthetetlen NER-kritika sem, amikor a kötet versei a bornírt polgármesterek ünnepi beszédeit emlegetik fel, vagy amikor humanista közterek nélkül beszélnek az emberi jóérzéssel való visszaélésről, a vallás politikai használatáról. (Az idevágó vers címe beszédes: *Krisztus védi a hatalmaskodókat*, 23.) Szoros összefüggésben az eddig elmondottakkal és a Mikes-motívummal, szóba kerül még a Nyugatra vándorló munkaerő kérdése, a szellemi otthontalanság és ellehetetlenülés motíválta belső vagy tényleges emigráció. Különösen sikerültnek gondolom a száműzetés pre-, avagy poszthumán kontextusban végrehajtott leírását, például az *Agrárszívutagok Békés megyében* című versben: „Ahol szegélykultúrákba szorul / Az élet, feldúsulnak a száműzött / Fajok”

(27). A szöveg eredetisége abban áll, hogy nem csupán a marginalizált, a kultúra perifériájára szoruló alkotók és szellemi jelenségek allegorikus leírásaként értelmezhető, maguk a növényfajok ugyanis még fontosabbak is, mint amit első ránézésre jelképeznek: a kultúrához képest elsődleges a természet, amely a földműveléstől hódít vissza területet. Hasonlóan izgalmas a *Mikes Kelemen térdig érő hajtásoknak örül* című szöveg, amelynek soraiban tölgyfacsemeték követik a kurucokat törökországi emigrációjukba. A perzselő mediterrán nappal dacoló zsenge hajtások a hazát juttatják Mikes eszébe. Szálínger itt régi toposzt eleve-nít fel, amely szerint a természet nem ismer politikai határokat. Ennek a belátásnak nagy hagyománya van a magyar régiségben. A madarakkal a távollévő üzenhet az otthon maradtoknak, ahogyan azt a Lengyelországban tartózkodó Balassi Bálint is teszi *A darvaknak szól* című versében, de a madarak akár félre is vezethetik a honvágtyól gyötrődöt, mint ahogy az isztambuli Fekete-toronyban raboskodó Wathay Ferenc *Áldott filemiléjében* is történik: a vers főszereplője egy pillanatra azt hiszi, hogy a madárka magyar földről érkezett, hiszen ugyanúgy énekel, mint otthoni fajtársai. Szálínger verse is leszámol az illúzióval, ám Wathaynál sokkal brutálisabban: „A hajtásoknak nincs sok esélyük, / Felőtt nem öleli őket, és öl a nap, / Nem lesz belőlük árnyas menedékünk, / Ők is itt végzik a félhold alatt” (29). Érdeemes idecitolni azt a helyet, ahol Szálínger Mikes nevében valóban madarokról beszél: „mind kevesebb / Szabad madár hasonlít ránk az égen” (*Mikes Kelemen burokban él, s kilát*, 37). Nem azt mondja, hogy a száműzetésben elcsigázott kurucok egyre kevésbé hasonlítanak az ég szabad madaraira – ez lenne az elvart, a szövegbe feltűnés nélkül belesimuló formula –, hanem azt, hogy szabad madárból is kevesebb van. Vagyis a személyiség belső eróziója mellett a természet pusztulására is reflektál. Végül érdemes megemlékezni arról is, hogyan vizsgál felül Szálínger a száműzetéssel kapcsolatban olyan közhelyeket, mint a nyelv megtartóerejébe vetett hit vagy a népéért felelős költő toposza. Ezek elbizonytalanodása egyenesen következik abból a poétikai elvvé emelt premisszából, hogy az ember is a természet része: „Jó lehet elméletben / Egy egész ország őrzőjének lenni – / Gyakorlatban idejár egy rigó / Inni a vízhez, és idever a nap is” (*Vers*, 88).

Szálínger most is korábbi kötete, a *360°* poétikáját folytatja: ennek a könyvnek a pseudoarcheológiai és -geográfiai nyelvét építi tovább, amely az emlékezet rétegzettségét igyekezett leképezni földtani metaforáival, és a lírai emlékezés tárgyiasá válását szolgálta. Ezúttal azonban

felszabadultabban kísérletezik, és az átfogó Mikes-motívum ellenére is szellősebb a kötet szerkezete, amelyet alkalmi versek és hommage-szövegek tarkítanak. És ez jót is tesz a könyvnek. Itt érdemes megállni egy pillanatra, és elgondolkodni a kötet eddig nem említett különlegességén. Az elismert szerző ugyanis úgy döntött, hogy könyvét magánkiadásban jelenteti meg. Vajon ez a függetlenség kellett ahhoz, hogy a közállapotokról felvett látélete kompromisszumoktól mentes legyen? Vagy így akarta elérni, hogy ne legyenek kötöttségei a kötet szerkesztésében? A kompozíció azonban így is fegyelmezett maradt – és itt kell elmondani, hogy a kötetnek természetesen volt szerkesztője, mégpedig Juhász Tibor személyében –, az érzékeny témákkal való fájdalmas vagy akár viszolyogtató szembesítésre pedig bőven lehet találni példát más, mostanában megjelent könyvben is. A már megidézett Nemes Z. Márió példájánál maradva, ha a *Barokk Femina* megjelenhetett a Jelenkornál, akkor nyilván Szálinger kötete is elért volna valamelyik nagy kiadó polcán. A kötet poétikai jellegzetességeivel nem lehet magyarázni a szerző döntését, és az életmű inherens fejlődésében sem következett be olyan váltás, amely ezt indokolná. El kell hinnünk tehát azt, amit a szerző a Telex újságírójának, Haász Jánosnak nyilatkozott: kivonulásával az ellen a kiadói kultúra ellen lázad, amely az irodalommal való találkozásban a „kultúrkellemes”-ség élményét kínálja az olvasóknak.¹ Nemet mond az olvasói igények kiszolgálására, a kortárs irodalom lektűrösödésére, amelyet nemrégiben Milbacher Róbert (*Élet és Irodalom*) és a vele részben vitatkozó Bocsik Balázs és Kőszeghy Ferenc (merce.hu) is körbejárt, nem kis visszhangot keltve.² Természetesen a líra többnyire szabadabb az ízlés kiszolgálásának követelményétől, mint a nagyobb példányszámban megjelenő próza. Ezt egyébként Szálinger is tudatosítja nyilatkozatában, ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy a verseskötetek jelenléte magasirodalomnak tüntetheti fel az azonos kiadónál megjelenő lektürt. Ehhez a legitimációs eljáráshoz nem óhajt többé hozzájárulni. Tegyük hozzá, hogy önmagában a líra terén is akad még tennivaló, és ráfér egy hatásos figyelmeztetés a magyar könyvkiadókra ma, amikor Tandori Dezső első két, klasszikussá vált verseskötete gyakorlatilag beszerezhetetlen.

1 HAÁSZ János, *Szálinger, aki úgy ment előre, hogy hátra*, telex.hu/kult/2022/03/05/szalinger-aki-ugy-ment-elore-hogy-hatra.

2 MILBACHER Róbert, *A magas irodalom lektűrösödéséről*, *Élet és Irodalom* 2021. július 9., 13.; BOCSIK Balázs – KŐSZEGHY Ferenc, *Miért és miért nem lektűrösödik a szépirodalom?*, merce.hu/2021/09/21/miert-es-miert-nem-lekturosodik-a-szepirodalom.

Hogy elindul-e ennek kapcsán valamilyen átrendeződés a magyar könyvkultúrában, már nem Szálingerén múlik. Annyit viszont sikerült elérnie, hogy verseiben maga a politikai jelentésekkel telített tájak, szövegemplékek és természeti toposzok beszéljenek, ne az értelmiségi és költői felsőbbtség pozíciójában tetszelgő költő. Ezzel is biztosan kiszolgálna bizonyos olvasói igényeket, de ezt nem akarja. Kötete frappáns válasz a közelmúltnak a politikai költészet lehetőségeiről szóló vitáira: az érvényes költői világ, ha nem vak a történelemre, pókok nélkül is megszüli a maga politikumát.

Horváth Benji
emlékmű a jövőnek

Jelenkor
Budapest, 2022



Szűcs Anna Emília
KÉTÉLŰ PENGÉK

A kötet, amelyet a kezemben tartok, nyíltan és szembetűnően azt állítja magáról, hogy *emlékmű a jövőnek*. Egy könyvtárgynak, amelyen ez olvasható, megítélésem szerint két lehetősége van: vagy bebizonyítja, hogy tényleg érdemes bronzba önteni, vagy belebukik a saját maga által kijelölt szerepbe. Horváth Benji kötete valahol a kettő között egyensúlyoz, és mintha maga sem tudná, merre billenjen.

A verseskönyv alapvetően két részre oszlik (*sonic reducer* [7–52] és *emlékmű a jövőnek* [57–96]), és bár elsőre úgy tűnhet, ez két különálló ciklust jelent, nem ilyen egyértelmű a helyzet, hiszen mindkét részt

egyfajta masszív egyhangúság jellemzi, amely képtelen önmaga ismétlésén kívül mást is mondani, ez pedig már az első passzusban is problematikussá vált számomra. A kötet két ciklusra bontása így inkább valamilyen értelemadásra tett kísérletként értelmezhető, ez azonban a tematikus, valamint a motívumrendszer- és intonációbeli egysíkúság miatt kissé művinek tetszik.

A ciklusokra való felosztás tehát inkább kívülről érkező, nagyon tudatos szétválasztási gesztusnak tűnik számomra, a szövegek hangulatában, perspektívájában nem történik nagyobb váltás, ami motiválná a kettéosztást. Az ugyanazon témákat körbetancoló lírai megszólaló belső világa nagyon sötét, rendkívül zaklatott, és eleinte mágikus félelemmel tölti el a befogadót. Ezt az ősi mágiát eddig férfi szerző verseiben nem igazán fedeztem fel, ezért kifejezetten üdítőnek találtam. Csakhogy a szex, a szerelem, a drogok, az alkohol, az abúzus, a punk, a traumák, a hold és a farkasok motívumhálózatát annyira csúcsra járattja a kötet, hogy egy idő után megcsömöröltem ettől a versvilágtól. A kiemelt, „ősmágikus” szövegek között felfedezhetők persze különbségek is. Némelyik a lírai beszélő egoizmusába fullad bele (*nárcisznak pánik-rohama van* [67], *árnyék* [52], *miért nem járom az igazak útját* [45], *két hold* [43]), mások azonban egészen tökéletesen sikerültek, mint az *ikrek hava* (71) vagy a *balkán borjú* (72), amelyek nem véletlenül kerültek egymás mellé – hangulatuk és képi világuk is összecseng. A két vers (és az előttük-utánuk elhelyezkedők) alapmotívumai mitologikusak vagy biblikusak, így az általam „ősmágikusnak” titulált szövegekhez hasonlóan misztikusak, azonban beszédhelyzetük letisztultabb, központozásuk, képeik kiforrottabbnak érződnek, mint az első ciklus szövegei („tömbökben vakít az új / virágzás / a pusztában a barlangötétben meghasad / az idő valamikor krisztus után madár hull az égből / a városban simul az aszfalt kocog a próféta / ebben a városban mindenki periféria / testek / sorakoznak kifeléknak olvasnak tenyérből” [71]; „egy felvágott hal, egy kézfejre tetovált koponya, / egy felfeszített kagyló, hideg, érdes medália. / akit csak úgy beszúrnak egy gombostűpárnába, / az nem volt soha katoná: sötét fétisek lánya, / veszett közöny fia. az ilyet az ember minek tartsa” [72]). Összességében elmondható, hogy bár tematikusan nem válik el jelentősen a *sonic reducer* címűtől, a második, *emlékmű a jövőnek* című ciklus erősebb, pontosabb, kidolgozottabb verseket tartalmaz, mint a kötet első fele.

Az első ciklus versei inkább a történelmi hagyatékot veszik számba és számolják fel egyszersmind, ezzel valóban megteszik a gesztust az

„emlékmű állítására” (ez már a kötet első versében is markánsan megjelenik: „Errefelé az emberek mindig haragudtak / a föld miatt. Minden más miatt is, / hogy fent tarthassák fejüket ebben az ezerarcú, / istenektől és hagyományoktól hullámozó / medencében. A sebhelyek, a föld biztos / – a tulajdon nem” [7]). A múlt a lírai megszólalóra nehezedik, egyrészt az ősök hagyatékeként (ezzel a fentebb kiemelt ősmágia kifejezetten jól elegyedik), másrészt a személyes sors nyomásaként. A két történeti sík – az, amelyet magunknak teremtünk, illetve amelyet megörököltünk – ütköztetése egy belső világban kifejezetten érdekes ötlet. Jól is működhetne, ha nem merevedne különböző pózokba, amelyek ráadásul úgy lesznek pózok, hogy a lírai beszélő kijelenti, nem pedig megmutatja az aktuálisan megnyilatkozó identitását: „felhorkant bennünk / az újtranszilvanista kisebbségi komplexus” (14); „Én vagyok minden – és akkor mi van?” [...] „Még mindig jól áll a spleen” (16); „örmény vagyok, papgyerek, beteljesületlen” [...] „voltam mások farkasa, / ez az erdő nem veszélytelen” (23), „Lennék következetes, aztán a káosz / félholdja uralkodik” (12); „tengerszem ködlehelete a lila égen / jaguárszemek konstellációja / a kígyó ölelése vagyok én / én” (88); „Amit el nem hagysz soha, az vagyok belőled” (89).

Az „ez és az vagyok” típusú versek véleményem szerint mindig kétélűek: nagyjából egyszeri alkalommal remekül lehet működtetni ezt a megszólalást, folyamatosan alkalmazva azonban unalmassá válik. Nem beszélve arról, hogy hamar elhasználdók a befogadó figyelme, ha nem állítunk elé kihívásokat – márpedig ezeknek a szövegeknek az egyértelműségben, a határozottságban, a szókimondásban rejlik az ereje. Ez az egyszerű, de látványos alakzat pedig nem tud minden versben nagyot szólni. A pózolásnak tehát nem a szerepfelvétel oldala visszatevő számomra, hanem az elidegenítő effektusa: hogy belemerevíti magát valamibe, hogy elébe megy a megismerésnek azzal, hogy előre bocsátja – „én ez vagyok”, minimálisra csökkentve ezzel a befogadás játékterét. Érdekesnek találtam azonban, hogy ilyen típusú szövegből is szerepel a kötetben tökéletesen kidolgozott és patikamérlegben adagolt nárcizmussal, egoizmussal, hímsovinizmussal fűszerezett vers. Számomra legalábbis a *30 to Infinity* (31) a leginkább emlékezetes ebből a szempontból. Mindez azt jelzi számomra, hogy a kötet képes katarzist okozni és újat mondani a világról, elkészülte tehát indokolt. Mégis úgy látom, hogy az *emlékmű a jövőnek* közel a negyede húzható lett volna. Ez azonban már nem csak a szerzőn múlik, a kézirat alaposabb gondozása, mint tudjuk, a szerkesztő feladata (lett volna).

Úgy gondolom, indokolt lett volna a húzás azokon a szöveghelyeken, ahol a túlcsonduló személyesség, a korlátozhatatlan egocentrikusság néhol profetikus, pátoszos nyelvezetbe fordul („Először mindig hálát adok, akkor is, ha éppen nem érzem. / És mindenkire imádkozom, aki a gyógyulást képviseli, / van vagy nincs. / Mert a Gyógyulás az én Istenem, erre is rájöttem most ősszel, / amikor rettentő erővel tört fel 6 éve alvó pánikbetegségem, / és mindennap azt hittem, hogy bármelyik pillanatban elrobban / a szívem. Pedig mennyi világvégét elbírt az én hülye szívem.” [35]; „Virágzanak a vénülő gyümölcsfák / Krisztus után amikor megrekedt / Halál s feltámadás között az ország / Mert megunták a fáradt istenek / Hogy nagyítóval kompenzál a bolynál / A kényeztetett s elnyomott gyerek” [37]). A kötet nyelvezetére inkább a hétköznapi szófordulatok jellemzők, valamint a számos helyen nem eléggé kidolgozott képek, a pontatlanság, amitől a versek gyakran slamszöveghez válnak hasonlónak, nem lesznek elég feszesek („nem vagyok egy szent mit is gondoltál / felkelek és árnyék vagyok át / a városban ma jobban ver megint / valami bennem mintha / de hagyjuk ezt [...] te is menekülsz magad elől de ki nem [...] vérfarkasokat tanítok viselkedni” [52]; „ha két hold lenne mindkettőnek énekelnék. / de hogy mondjam el, hogy nem várok el semmit, / én nem hinném el senkinek. hogy mondjam el, / hogy fáj, de mégis jó, hogy azért vagyok jó arc, / mert játszom, hogy mindig valahol teljesen / máshol lennék. hogy amit én keresek, az nincs. / de van. hogy mondjam el, hogy kinyalnálak, / és hazamennék utána, mintha mi sem történt / volna” [44]).

A fentebb már kiemelt ősmágikus hagyományok, a természethez való közvetlen kapcsolódás, a spiritualitás a legtöbb szövegben kifejezetten izgalmas módon érnek össze a férfiassággal („megint magammal harcolok / délután örvény szél hőség / megint magammal üttelek / magammal viszlek téged [...] ha sokáig nézlek féltetek / ki tudja mit akartam / ural a tűz és körbevesz / füstölöm magam az égnek” [73]; „áram üt át a rostokon / ujjaimon fut át a víz [...] tél lop tavaszt hazudik / rákosodik a régi görcs / iszik szidja gyermekeit / elbotlik elnyeli a föld [74]; „Kezemben tartom az Áramköröket Ádám az erdész / nem tudja ki vágta ki védett erdejében a fákat” [81]). Talán ez volt a legkiemelkedőbb aspektusa a kötetnek, ami teljesen magával ragadott, hiszen annyira szokatlan volt egy férfi beszélő perspektívájában látni az egyébként többnyire női megszólalóktól megszokott témát. Azonban, ahogy minden más a kötetben, ez is túlcsondul. A toxikus macsóság és a mágia együttes megjelenésének csúcra járatása a *Sonic Reducer*, a nagy

férivers, amelyben elhangzik például a következő: „Az a megcsalás ha eladom a titkát Eladom érdekből / Büszkeségből Haragból Irigyből Kiteszem / a netre Publikálom a sötétjét / Otthagynom amikor reszket és meztelen” (28). Ebben a felszínen egyrészt teljesen egyértelműen működnek a megcsalás és bosszú hímsoviniszta sztereotípiái, míg a netre kirakni valakinek a „sötétjét”, a „titkát” nemcsak a női nemi szervet jelenti, hanem azon keresztül mindent, amit egy nő jelent, beleértve ebbe a mágikus félelmet a nő sötétjétől, valamint a bizalmat, biztonságképzetet is, amit ébreszt.

A túlírtáshoz hozzájárulnak az olyan központi témák, amelyek át-meg átjárják a szövegeket, mint a már említett szex, drogok, alkohol, önutálat, valamint az olyan generációs életérzések, mint a punk vagy a rave. Ezek a képek az értelmezési hagyományban összekapcsolódnak, legalább kettő jelenléte magával hozza a többiét is. Azonban, mielőtt ez az értelmezésben magától felnyílna, a szöveg a befogadó előtt kimondja a szóban forgó asszociációkat, ezzel folyamatosan önmagát ismételve. Itt csak utalnék az általam fentebb már kiemelt problémára: a túlhasznált képek, főnevek hamar unalmassá válnak („felkelek és szex drog éhség / purple haze black velvet” [53]; „olcsó bor és pystrance / egymás cigijét szívva a sötétben” [47]; „kérdézz erőszakról. kérdézz áhítatról. / kérdézz komplex traumáról, komplex drogokról / önértékelésről, önbizalomról, önpusztításról és bármilyen / főnévről, amit abuzálhatok, mint türelem, szerelem, hit, / áldozat, vérfarkas, jó, rossz, ő, én” [45]). Ahogy azonban már korábban is kiemeltem, ezekben a próbálkozásokban is vannak sikertelenségek, sorok. Az *ALAKVÁLTÓK ÉS IDOMÁROK* első sora például bekerülhetne a „legjobb 100 verskezdés” közé: „egy reggel az amfetamin / kiemeli az ablakpárkány körüli repedéseket” (46). A kötet minőségbeli ingadozása egyrészt arra enged következtetni, hogy valóban sok a szerkesztési figyelmetlenség, valamint arra, hogy ezek a szövegek jók, csak le kellene hámozni róluk a felesleget – lefejtteni az élőbeszéd súlyát. Mivel azonban rengeteg átsejlik a lírai beszélő egójából is – hiszen a szövegek többsége rendkívül narcisztikus, macsós, szélsőségesen önpusztító, abuzáló, ezért ez a megszólalás mégis teljesen egyedi és érvényes.

A kötet tehát igencsak ambivalens érzéseket váltott ki belőlem: minőségi szempontból képes hatalmas magasságokba jutni, ahogy kifejezetten nagy mélységeket is bejárni, akár egy szövegen belül, ami engem valóban a szerkesztési hanyagságra enged következtetni.

Nem tudom, fogtam-e már a kezemben tökéletes verskötetet, de egy verskötetnek pont arról kellene szólnia, hogy olyan, mint az élet (nem leírnia az életet, hanem elérnie, hogy a kezemben tarthassam általa az élet egy szeletét), és mi hasonlíthatna jobban az életre, mint egy olyan verskötet, amely néhány helyen csodálatos, néhány ponton viszont arra késztet, hogy örökre becsukjam? Hogy aztán mégis újra kinyissam.



Szabó Gergely

Közös vizeink

Napkút
Budapest, 2022

Szarvas Melinda

A MEGNYUGTATÓ NYUGTALANÍTÓ

Szabó Gergelynek az első verseskötete jelent meg a Napkút Kiadónál *Közös vizeink* címmel. Gondoltam, kezdjük a száraz, ám épp ezért megnyugtató tényekkel. Annál is inkább, mert e kényelmes és ízléses kivitelezésű kiadványt kézbe véve, a hátsó borítón, Nádasdy Ádám ajánlásában rögtön az olvasható – mielőtt tehát a kötetet egyáltalán kinyitnánk –, hogy „Szabó Gergely verseiben van valami nyugtalanító.” Meg hogy: „Nyugtalanító [...] az egész kötet.” Elsőre akár aggasztó figyelmeztetésnek is tűnhetnek Nádasdy szavai, elvégre – azt hiszem – jogosan merül fel a kérdés: jó lesz-e manapság még versolvasás közben is nyugtalanodni? Kell ez, amikor amúgy is annyi a nyugtalanító tényező a világban? Aztán nagy levegőt veszek, kinyitom a kötetet, Szabó pedig rögtön

az első mondattal megnyugtat, amikor azt írja: „Elfogytak a reakcióim” (7). Ezzel a tökéletes hatású és nagyon jól működő első mondattal a kötet kontextusában a szerző tulajdonképpen törli is azt a közeget, amire a hátsó borító szövegének elolvasása után Nádasdy jellemzése – az én kétségbeesett olvasatomban – vonatkozni látszott. Vagyis a *Közös vizeink* nem egy lírai én nyugtalanító dolgairól, érzéseiről szól, nem nyomaszt, nem apellál az olvasó érzéseire. Szabó Gergely lírai megszólalója olyan alaphelyzettel nyit, amely felszabadítja az olvasót, egyszersmind rendkívül steril és már-már magányosan szűkre szabott világba vezet. Hogy ez megnyugtató? Na, ez már lehet nyugtalanító, de ha így is van, az már az olvasó patológiája. Ennélfogva Nádasdynak igaza van, a *Közös vizeink*ben van valami nyugtalanító, de ezt éppenséggel a versekből kitetsző ismerősség okozza.

Szabó Gergelyről az utóbbi időben egyre többet hallottam. Ha úgy tetszik, emlegették. Győriként azt hamar megjegyeztem, hogy neki is van itteni vonatkozása. Lehet, ezért is emlegették nekem. Szövegeivel ugyancsak e városhoz kötődően találkoztam először, amikor az utolsó, általam szerkesztett, szándékoltan győri túlsúllyal összeállított *Műhelybe* bevalógtam három versét. Mindhárom szerepel a kötetben is. De azt a megnyugtató ismerősséget, amiről az előző bekezdésben írtam, nem ezek az – ugyancsak száraz – tények adják. Már csak azért sem, mert a versekből (főként az első ciklusba tartozókból) kivehető, meglehetősen durva vonásokkal, szinte csak jelzésértékűként felskiccelt háttér nem Győrt idézi, hanem a szerző szülőhelyét, a Balaton környékét nyárral, sárfelleggel, fűzfákkal, berekkel és egyéb „bioszerkezetekkel” (21). Ám az ezeket felvillantó költemények sem tekinthetők sem leíró, sem pedig önéletrajzi szövegeknek, a referenciális vagy akár csak a valósként ismert környezetet beazonosító olvasás lehetőségét már az első vers kikezdi. Az esetleges „valóság” vagy „környezet” létét ez a *Visszapörgetés* című írás a következő soraiban kérdőjelezi meg: „Kár, hogy másolat / ez a szimuláció” (7). Egyrészt tehát a versbeszélőt körülvevő világ eleve szimuláció, másrészt még abból is csak másolat. „Meghamisított képzelődés” (8) – ez már a második, *Morzsák* című költemény része, az idézet pedig a múltra is vonatkozik.

Ami az ismerősséget adhatja Szabó verseiben, az az ábrázolt lét-helyzet és hangulat. Nem ragadtatnám magam arra, hogy generációs verseskötetnek nevezsem a *Közös vizeinket*. Szabó semmi ilyet nem vállal, mégis, az olyan húsbavágó és ritkán megfogalmazott helyzetet túpontosan tükröző megfogalmazások, mint a szintén a *Morzsák*ban

olvasható „mindenkit / megértő sehova se tartozás” (8), a többségi mint átlagos megrendítő és nehéz helyzetét mutatják fel. Ezt a közeg- és valódi közösségnélküliséget, világtalanságot fejezik ki a Nádasy által is kiemelt személytelen igealakok is: „odavágnyi a lét szélére telepített létra fokára” (52). Emellett a legtöbbször használt ragozási forma a többi vers alapján is legfeljebb két embert sejtető vagy általános alanyt takaró többes szám első személy. Ennél tágabb emberi közösséget nagyon ritkán valószínűsít a kötet, ha mégis, akkor például az ezt leginkább tematizáló harmadik ciklust nyitó, e szempontból beszédes *Holtág* című költemény ilyenformán: „Kilapított unokák vagyunk / az országúton” (47). A *Cseppek* című vers pedig így kezdődik: „a látszat néha család” (57). Nagyon jó nyitány ez is! A család mint látszat, a család mint család.

A *Közös vizeink* világa tehát meglehetősen szűkre szabott, ám nem annyira, hogy abba ne férjen bele pár hétköznapi, ám inkább szenvedélyes, semmint meghittent romantikus momentum egy párkapcsolat történetéből. Szabó sajátos hangvételű szerelmes versei a kötet négy ciklusából a másodikban kaptak helyet. „Hogy nincsenek hozzám / szavaid, nem azt jelenti: / nem beszélsz velem. // Csendet kérsz elvitelre, / egy ideje megkapod, / elindulni mégsem tudsz” (26). A *Körök* című vers sorai is kétségtelenül mutatják, hogy e kapcsolat leginkább egy „se veled, se nélküled” gyöttrődés, amely mégis mintha komfortos lenne – legalábbis Szabó lírai megszólalója számára. „kézen fogni // olyan nyomorgató érzés” (32) – így kezdődik a *Nem tudsz* című költemény. „Muszáj vagy” (36) – ez pedig a *Könnyebb szavak* nyitánya. Lennének persze, mint kiderül, szebb érzések és élmények is, de „ezekről nem írunk, / mert féltjük őket. // Ha mégis, csak úgy, // mint a pulcsit mosáskor. // Színfogóval – kifordítva” (31). Így tehát maradnak az olyan erős képek, mint ez, az *Alulnézet* zárása: „Szerelmeim körül / dagadt varjak pókereznek” (63). Nem, hiába idézheti e két sor József Attila *A bőr alatt halovány árnyék* című versének utolsó sorát („néma négerek sakkoznak régen elcsendült szavaidért”), a két költészet bárminemű kapcsolódásáról korai lenne még nyilatkozni. Annál is inkább, mivel Szabó kötetét még jellemzi némi formai és költészeti eklektikusság. Hogy ez nem egy szokásos, egymondatos kritikusi közhely, máris kiderül.

A második ciklusban szerepel a Nádasy által is kiemelt *Alattomos* című vers: „felbőgnek a drága motorok [...] / [...] bőggetném én is de csak téged / bőggetlek minden este” (41). Tudom, nem illik, vagy legalábbis nem szakszerű versből „ollózva” idézni. Azért döntöttem kivételesen

mégis e mellett, hogy érzékeltetni tudjam Szabó Gergely egyik, a *Közös vizeink* lapjain jellemzőnek tűnő költészeti technikáját, amely az asszociáción alapszik. Előfordul, hogy a szerző az olvasó képzettársítására apellál, ezek a kevésbé sikerült, fájoan erőltetett szövegrészei a kötetnek: „Nem vagyok, / a helyzet magas talán” (36). Ugyanakkor több költemény is tartalmaz hosszabb asszociációs láncokat, amelyek – ha a kötet többi darabja nem árulkodna egyértelműen precíz és tudatos, aprólékos költői munkáról – akár a folyamatos írás módszerét is eszünkbe juttathatják. Rövid részlet a *Lépcsők* című versből: „a meccs véges, a hús / romlott, a sudoku / hibás, a szám kevés, / a vágány gázos, / a lét megfontolt / és a szemüveg hátrafelé” (72). A lendületet, a költemények dinamikáját Szabó remekül határozza meg a sorok törésével, az enjambement nem véletlenszerű használatával. Itt kell kiemelnem Szondi Bence tördelőszerkesztő munkáját is. A *Közös vizeink* sokféleségét a versformák változatossága is adja, amit – túl azon, hogy van versszakokra osztott költemény, szabad és prózavers is a kötetben – a helyenként egészen speciális tördelés is fokoz. E szempontból mindenképp az *ENT-933* című vers tűnik a legötletesebbnek. Az alighanem egy rendszámot címként viselő írás egy Trabandról szól, és a szövegben adott leírásnak (például, hogy csak egy külső visszapillantója volt a megidézett járgánynak) megfelel a verskép – vagy a képvers, bár e műfajhoz képest azért visszafogottabb játék az, amit Szabó ebben az írásában bemutat.

Szabó Gergely nagyon pontos képeket rögzítő költő. A *Közös vizeink* szövegei türelmesen kidolgozottak. Ritka is manapság harminc fölött debütálni verseskötettel, ám az úgyszintén a most megjelent összeállítás egyik megnyugtató vonása, hogy ha kísérletezéstől nem is, de közléskényszertől és kényszeres közléstől mentes.

A záró, negyedik rész különös és szinte hátborzongató – nyugtalanító – kifutása a kötetnek, s bár csak három számozott szövegből áll, ez a három írás ad tényleges dramaturgiát a teljes összeállításnak. Ezekben csakis a lírai megszólaló van már jelen, s a leírások a korábban már említett, személytelen igealakokat használják. „kinézni az ablakon / és a közös éghez tartozni / nem találni a párhuzamot a tetőkkel / de kapaszkodni göndör felhőkbe / látni hogy már zöldell szemben a borostyán / hagyni hogy a szememre nőjön” (79). Az a szűkülő keret, amely az első mondatról kezdve egyre közelebb és közelebb kerül a lírai énhez, egyre inkább kiszorítva a környező világot, ebben a három írásban végleg az egyénre szorul. S az utolsó oldalon ezt nagyon szép, eredeti és bátor megoldással mutatja meg Szabó: a négy zárósor kézírással

szerepel. A legszemélyesebb megoldás ez egy nyelvileg maximálisan személytelenített szövegkörnyezetben.

Igen, a *Közös vizeink* verseiben van valami nyugtalanító. Amennyiben szűkre szabva a világot a legszemélyesebb kommunikációig eljutni és az egyénnel szembesülni az. Szabó Gergely első kötete nagyon jó, izgalmas összeállítás, és végtelenül megnyugtató, hogy nem terhel semmit az olvasóra, mert „elfogytak a reakcióim”.



Fekete Vince

Halálgyakorlatok

Magvető
Budapest, 2022

Kiss Júlia

NYELVVESZTETTSÉGBŐL TÁJÉKÉPÍTÉS

Fekete Vince törtfehér borítójú új munkája, miként az általa korábban írt *Szárnyvonal* (2018) és *Vargaváros* (2019) című kötetek is, a Magvetőnél jelent meg, ezúttal a kiadó Időmérték sorozatát gazdagítva. A *Halálgyakorlatok* című új verseskötet *nehéz*. Nehéz úgy, ahogyan Nádas Péter *Saját halál*, Esterházy Péter *Hasnyálmirigynapló* vagy Schein Gábor *Üdvözlét a kontinens belsejéből* című könyvei, és nem utolsósorban Szentesi Éva elmúlt évtizedben közölt sorai. Tehát azért, mert kiválóan illeszkedik a kortárs magyar irodalom (halál)írás-gyakorlataiba. De más módon is fullasztó nyomást gyakorol az olvasóra ez a könyv: nem az úgynevezett saját (potenciális) halál témaköréhez rögzülő tematikus csomópontokkal operál, és többnyire még csak nem is

az emberi test visszaforduló vagy visszafordíthatatlan pusztulására helyezi a fókuszot. Fekete Vince törtfehér borítójú új munkájának versei az egyetlen *másikról*, egy saját anyáról „gondoskodnak” töretlenül, és bár ezek a versek egy pillanattig sem gyanúsíthatók a számonkérés vádjával, mégis arra készítetik olvasójukat, hogy kíméletlenül vonja felelősségre önnönmagát.

Bizonyára senki nem felejtheti el Camus *Közöny*ének kezdő sorait – „Ma halt meg az anyám. Vagy talán tegnap, nem is tudom pontosan.”¹ –, amelyekre később *A szív segédigéiben* például Esterházy Péter is emlékezik, és amelyek több tekintetben is különbözőséget mutatnak azon gyermekpozíció-beli attitűdhöz mérve, amely a *Halálgyakorlatok* befogadása során rajzolódik ki. A Fekete Vince által megalkotott lírai alany a „végső halálnál” javarészt egy korábbi életfázist, az anya zsák-utcaszerű, visszatéríthetetlen öregedésének kegyetlen jeleneit viszi színre. Ami ennél talán még fontosabb, hogy ez az alany korántsem viseltetik közönnyel az élet dolgai iránt, sőt éppen ellenkezőleg: úgy tesz kísérletet az önmaga felé vezető út feltérképezéséhez, hogy annak mindahány vonatkozási síkjába behelyezkedik. Ehhez kapcsolódik, hogy a kötet József Attila *Nem én kiáltok* című verséből származó első mottója – „Hiába fürösztöd önmagadban, / Csak másban moshatod meg arcodat.” – éppen ezt, a saját látómezejének világelemeiből mozaikszerűen felépített identitáskonstrukció lehetőségeit hivatott nyomatékosítani.

Felvezetésképpen a *Dagályapály* nyitóvershez, illetve az éppen a századik oldalon befejeződő *Apálydagály* című záróvershez látom szükségesnek közelebb kerülni. Mint említettem, Fekete Vince beszélőjének – jöllehet nem egyetlen, de tagadhatatlanul legjelentősebb – tapasztalati tevékenysége az a *szemmel tartásként* is érthető figyelés, amely ugyanabban az időben a *beleélés* feladatát is tántoríthatatlanul magára vállalja. A nyitó-, valamint a zárószöveg címeinek szóösszetételei – a fentiek összefüggésében – a következő értelmezési lehetőségeket kínálják. Elsősorban azt, hogy a *Halálgyakorlatok* szövegvilága kimondottan két, egymástól soha nem függetlenedő „jelenség” közös mozgását követi nyomon, másodsorban pedig azt, hogy a *dagály* és az *apály* – a mindenkori természeti törvényeknek megfelelően – óhatatlanul is felcserélődnek egymással, más szóval körforgást generálva öltik magukra egymás

1 Albert CAMUS, *Közöny* = Uő., *A száműzetés és az ország – Regények és elbeszélések*, ford. GYERGYAI Albert, Európa, Budapest, 1979, 147.

szerepét. A kéttagú szóösszetételeket létrehozó nyelvi játékot – Fekete gyakorlatához híven, figyelembe véve a most tárgyalt versek kötetkompozícióban elfoglalt hangsúlyos helyét – akár maga az olvasó is továbbgördítheti. A *dagályapályapályadagály* arra az egyetemes érvényű pszichológiai képletre hívja fel a figyelmet, hogy a családokba való beleszületés – hozzávetőlegesen két emberöltő elteltével – a gyermek- és szülőpozícióknak nemcsak ciklikus ismétlődését, de valódi felcserélődését is szükségképpen magával hívja.

A nyitóvers egy olyan erőfeszítést prezentál („Előrefigyel, hiszen oda, a másik oldalra kell eljutnia... / [...] / és fényt lát, sértő fényt, és kezeket érez, és furcsa sikoltást hall” [7]), melyet – ahogyan különben a szöveg teljes egészét – a zárórész is magában foglal, némi eltéréssel. A „furcsa sikoltás” helyére „boldog sikoltás” kerül, a *Dagályapály* pedig tovább is íródik kilenc sorral. Ez a kilenc sor azonban már nem a halál előtti közvetlen időszakasz megélését taglalja, hanem éppen az abból való felocsúdás lehetőségét villantja fel („Aztán kinyitja szemét, néhány pillanattig fülel” [100]), melyhez – az olvasó meglepetésére – újabb két tudatállapot-beli váltás csatlakozik: „karjára szalagot tesznek, / adatokat írnak, majd rongyokba, ruhákba csomagolják, / [...] / És akkor erednek szépen, lassan a könnyei, saját sírására ébred...” (100). Az általam idézett rövidebb passzusoknak a nyitó- vagy záróvers más részleteitől való elkülönböződése a bennük jelentkező mentális fordulatok vezettségének felderítésében rejlik. Míg másutt az olvasónak egy olyan szubjektumról születhetnek benyomásai, akinek utolsó útját egy óceán- vagy tengermetafora álcáját magára öltő kísérteties, sőt hipnotikus „kölcsonerő”, a halál könnyíti meg („a teste, a lábai mozdulatlanul követik a mozgást” [7]; „áramlik vissza izmaiba a kölcsonerő” [7]), az *Apálydagály* utolsó szövegtörédekeiben jobbra éppen a valóság térfelére való hirtelen átjutás körvonalazódik, egy magára hagyatott, de szellemileg önállóan működni képes szubjektum cselekvési sorával karöltve (ébredés, fülelés, sírás). Elhatárolva egymástól e két megélési folyamatot, a *Halálgyakorlatok* tartalmi keretét nyújtó szövegeiről alkotott koncepciót a felnőtté vált gyermek gyász munkájához elkerülhetetlenül odatartható *át- és újraélés* kifejezésekkel látom célravezetőnek kiterjeszteni.

A *Halálgyakorlatok* más egységei felé fordítva az interpretáció irányát, több alkalommal egy, az anya végső szenvedéseit kívülről figyelő gyermek gondolatvilágába nyerhetünk betekintést. Az anyával töltött utolsó percekről beszámoló *Foszforeszkál* („hátha kapok valami jelt, valami jelzést / onnan, ahová most már ő is tart” [84]), illetve a *Mély*

repülés című versek („Sokféle zaj, sokféle zörej, majd mindenféle jelzések, ártalmatlan háttérzajok, / és neki kellene kiszűrnie azokat” [86]) azt az áthidalhatatlan tudati szakadékot igyekeznek kinyilvánítani, amely a lírai alany és a haldokló anya között keletkezik. A *jelnélküliség*, a *nyelvvessztettség* dimenziójában való bolyongás tulajdonképpen az egész kötetkorpuszon végigvonul; ott szerepel az *Újracsatlakozásban* („jel nélküli, jelek / nélküli térbe; pár szó, néhány mondat, és megszakad, eltűnik” [9]), az *Űrben* („Nem talál ki innen soha, nincsenek eligazító táblák, / csak csupa, számára megfejthetetlen jelek, jelzések” [13]), az *Ördögálmakban* („Micsoda mély tengerfenéken fekszenek / a szavai... / [...] /, mint valami hieroglifák, / csak éppen ő nem tudja megfejteni már / őket, nem tudja felébreszteni” [34]), a *Feltámadásban* („előbukkanó jeleket, tájékozási pontokat keresi” [54]), de például a *Living words* című szövegben is: „Mondatai hozzáférhetetlenné / válnak, már nem tud kapcsolatba lépni / velük” (70).

Bár a kiválasztott részleteket olvasva a befogadó csak a *másik*, tehát az anya visszatérő értelmi eltévelyedéseiről kaphat hírt, fontosnak látom kiemelni, hogy mindez korántsem választható le a beszélő identitáskonstrukciós törekvéseiről. Az önmagától és a világtól való idegenség tapasztalatát ő is kénytelen *elsajátítani*. Azzal a két szignifikáns különbséggel, hogy esetében ezt nem a szellemi leépülés és a közelgő halál, hanem az anya állapota idézi elő, másrészt pedig a kommunikáció dekódolási műveleteivel járó kiszolgáltatott állapotot – szemben a kinti világtól elszeparált, saját világában bennrekedt anyával – nem adóként, hanem vevőként, befogadóként éli meg. Az itt ismertetett szempontokat, de legfőképpen a nyelvi énazonosság kérdéskörét figyelembe véve, a *Halálgyakorlatok* a Vida Gábor által írt *Egy dadogás története* című regény ellenpólusaként is olvasható. Míg utóbbi könyv beszéd- és írásműveleteinek lebonyolításába szüntelenül beékelődő kudarcok („Írásban is dadogok”²²) a forrásnyelv elhatalmasodó és autoriter jelenlétének kontextusába vannak belefűzve, Fekete Vince 2022-ben megjelent kötetének alakja az anyanyelv hiányából, a tátogó jeltelenségből dolgozik.

A halálhoz hasonlóan kísérteties otthontalanság élménye a beszélő számára az anyanyelv, a világban való eligazodás primer fogódzójának szertefoszlásához rögzül, erről tanúskodik a *Ringlispil* egyik passzusa is: „félő, hogy már a kötőszavak sem lesznek, mire / hazaérsz, hova haza?”,

2 VIDA Gábor, *Egy dadogás története*, Magvető, Budapest, 2017, 37.

abba a múltba, az övébe” (26). Az otthonosság létélménye a *Halálgyakorlatok*ban mindahány alkalommal a múlt felidézésekor éled újra. E két aspektus olyan elválaszthatatlanul és kizárólagosan fűződik egybe, ahogyan például Balla Zsófia 1993 utáni verseiben. Az emlékezetes Barompiac környékének (*El*), a *Vadverem* precíz koordináta-rendszerének (Puzsi-patak, Csemetés-kert, Olámező, Egres-kút, Szél-Kapu stb.), valamint Brassónak és a Bálványosnak (*Túlélés*) az említése egy azonnal feltörő hiánynarratívát is magával von. A *Vadverem*ben például ekképpen: „Járni azokon a helyeken, ahová ugyanúgy, együtt többé már / [soha” (21). Ezek a versek nagyon közelítenek ahhoz a szülőtérhez kapcsolódó, a lágy nosztalgiánál hatványozottan erősebb keserű életérzéshez, amely számomra Oravecz Imre regénytrilógiájának Szajláját hívta újra életre; a Szonda Szabolcsnak címzett *Amikor, és amikor...* című vers rövid passzusa – „átalakult a ház, a porta, minden” (24) – pedig különösen. Oravecz hatása a *Halálgyakorlatok* más helyein is fellelhető, az 1972. szeptember korai írásainak csavarvonalként való működése az *Öröm*, a *Misztériumjáték*, az *Alászállás*, a *Feltámadás* vagy a *Hőember* szöveghelyek esetében is tetten érhető. Kétségtelen, hogy ezt a benyomást a prózaverstechnikai jellegzetességek generálják: a már-már végtelennek mutatkozó felsorolások, a kötőszavakkal, az időre és egyéb körülményekre utaló határozószókkal teletűzdelt töredékek, nem utolsósorban pedig a *nem* és a *nincs* szavak dominánsan előretolakodó jelenléte.

Az emlékezet tárgyköre nem csak a nyelv és a tér összefüggésében bír a fentebbi paragrafusokban hosszan taglalt horderővel. Szűkítve a kört, a szülői házhoz kötődő tárgyi emlékezet is alakítja a *Halálgyakorlatok* lírai alanyának belső munkáját. E tekintetben a *Távozó te* című vers „Ki belül vagy, nem a tiéd, aki kívülről tekintesz rá, / szintén nem az. De mindig van a szem előtt, udvar, bokrok, fák, kert, kút, kert asztal, pad. / És a bent, a szekrény, ágy, székek, asztal” (23) szövegrészletét emelem ki, hiszen – éppen a tárgyi emlékezet viszonylatában – az a József Attila-i vezérmondattal tudatosan „alátámasztott” individuális világlátás mechanizmusa is tovább erősödik benne, amely feltétlenül és minden kétséget kizáróan az elsődleges szociális közegből, a családtagokra utaló emlékekből, valamint a hozzájuk tartozó tér- és tárgyelemlékezet elemeiből táplálkozik.

Fekete Vince törtfehér borítójú *Halálgyakorlatok* című munkája *nehéz*. Nehéz, mert központi motívumai, a beszélő személyiségkonstrukciójának elemei a múlt idejéhez vannak rögzítve, és így tulajdonképpen egészében elérhetetlenek számára. A verseskönyv „erőtlensége”

nem a nyelvezetéből, kompozíciójából származik, hanem arról a tájékról, amit a családi kör elveszített otthonossága, az anyanyelv hiánya tölt be. Wittgenstein írja, hogy *amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell*. A Fekete Vince által életre keltett lírai alany a *nemet*, a hiányt dokumentálja, mondhatni, egy jeltelen jelenből kísérli meg újraépíteni a múltat, s mindabból önmagát.

A *Halálgyakorlatok* kötet cím nem állítja, hogy ez a vállalás végső soron sikerrel járt, azt viszont kategorikusan igen, hogy ami a nekirusgaskodás első és egyben legnehezebb aktusát illeti, a kötet verseinek emlékezője abban abszolút tájékozott. Pontosabban mondva, otthonosan mozog önmagában.