

lamint nem nyit interpretációs tereket a figurák megszólalása, és az a nagyon kevés, szövegben megbúvó történeti szegmens, amely semmi értelmes nagy egészzé nem áll össze, ad hoc, talán nem is a narrátor, hanem inkább csak a szerző kénye és kedve, pillanatnyi hangulata szerint illeszkedik egymásba. A textus tulajdonképpen ellentmond annak az arisztotelési követelménynek, amely szerint a költészet nyelvével metaforikussága határozza meg, szemben a funkcionális nyelvvél. Talán ennek a „szöveg által megérzett” hiányából következik az, hogy a regény nagyon is funkcionális nyelve folyamatosan metaforizációs kényszerrel él, amely révén azonban nem képes kiszabadulni a tényleges jelentéshiány bőrtönéből. A margóra írt összefoglalások vagy éppen ellenhangok is valójában ennek a hiányosságnak az ellensúlyozására látszanak segítségül sietni, körülbelül úgy, ahogyan egy mesélő-magyarító ember elbeszélői egyenlenségére a két oldalán szélesen kalimpáló kezei. Azonban az olvasat kialakítását nem segítik, hanem értelmetlenül kókadoznak a szövegtest két oldalán, akár a fatörzsre nőtt, s rögtön elszáradó levelek. Ha mégis keresünk valami közöset bennük, akkor az az elbeszélésnek talán az abbéli szándékolt-sága (vagy mániája), hogy az üresen és súlytalanul lebegő, líraira hangolt közlések, stílári elcsúszások közé minduntalan ismeretterjesztő részleteket siessen beilleszteni. Ezeket a részleteket tehát megtalálhatjuk a szövegtesten belül is, és a margináliák között is. „A kifejtett katicák áttelelnak, és nem sokkal a szaporodást követően elpusztulnak. Az imágó kb. háromnegyed évig tartó élete során szintén ragadozó. Védekezésképpen általában halottnak tetteti magát...” – és a többi.

A regénynek az a legnagyobb hibája, amit az erényeként mutat fel. Ez pedig nem más: az emlékezés. Világosan látható a szövegnek ama kényszere, amellyel az emlékezés ontológiáját akarja tárgyalni, és éppen ennek köszönhetően nem tesz mást, mint az emlékezés szubjektíven működő, mondhatni intim (privát!) hangjává silányít minden történeti elemet. A deportálásból éppolyan semmitmondó, motiválatlan nosztalgizálás lesz, mint a 60-as és 70-es évek középiskolai élményvilágából (bár ezek a passzusok olykor egészen figyelemre méltóak, ha nem is több mint néhány bekezdés erejéig).

Láthatólag semmi nem érdeklí annyira a beszélőt, mint saját hangja, lassan áradó szövegfolyama, melyben a kérdések nem valós problémákat jelölnek, hanem egyszerűsége és homogenitásra törekednek. Ez a világ főként frázisokat, sztereotíp ábrázolást és jelszavakat ismer. Voltaképpen mindegy, hogy ki és miért beszél, s hogy a szereplő mire fókuszál néhány mondat erejéig, mert a narrátor, aki nem vesz tudomást önnön nárcizmusáról, hamarosan átveszi a szót teremtményeitől, hogy kikerekítse azok megszólalásainak a szövegben megbúvó valós és végső értelmét. Ezek az élet milyenségéről szóló szentenciák imitált fájdalommal és rezignáltsággal szövik át, sőt, alkotják a voltaképpeni szövegtestet; a mesélő figura így kicsit erre is kacsint, kicsit amarra is, az olvasó felé: „ugye érted?”

Arra a kérdésre, hogy a szerelemről pontosan mit tudhatunk meg a könyvből (mely kérdés, saját tanúsága szerint, alapját képezi

a műnek), nem lehet egykönnyen válaszolni. Mondanám, hogy semmit, s talán ezzel járna a legjobban a szöveg, azonban sajnos ennél többet tudunk meg a szerelemről, s mindjárt ide is citálom azt a hosszabb részletet, amely a 340 oldalon körülbelül tízszer bukkan fel, majdnem szó szerinti másolatban, vagy éppen csak nagyon kicsit variálódva: „...hátról ölelte át a vállát, az arcát a tarkójához, a mellkasát a hátához, a lágyékát az alsótestéhez, combját a combjához szorította, mint a dióhéj a dióbelet [...] a kinyújtott mutatóujját végighúzza a férfi homloka közepétől az orráig, a száján át a mellkasán keresztül egészen a lágyékáig, mint ha csak ketté akarta volna választani, egy fél Márkus Géza ide és egy másik fél oda...” – és a többi. Körülbelül ez az, amit a szerelemről megtudhatunk. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a szöveg nem siet tematizálni a szerelemkérdést, de ezek a részletek talán egy-két szónál nem érdemelnek többet. Lássunk egyet:

- Az idén korán jöttek meg – biccentett a fecskék felé Márkus Magda.
- Anya, te tudod, mire való a szerelem?
- Milyen szerelem?
- Semmilyen.
- Arra való a szerelem, hogy megsokszorozza a jót és távol tartsa a gonoszt. Arra való.

Az idézett részletben is jól látható az a technika, amely a regény egészében végig uralkodó marad: a dialógusban jelenlévők egyike mond egy általános érvényű igazságot, előhozakodik egy közhellyel (sok esetben kérdés formájában), amit a másik fél először nem ért, vagy egyszerűen nem válaszol rá, témát vált, majd valamilyen sugallatra mégiscsak kiböki a választ. Hogy ez a technika azt az igazságot hivatott illusztrálni, mely szerint az emberek nem értik egymást, ha fontos dologról esik szó, vagy arra szolgál, hogy stílusosan balanszírozza a két beszélőt, őszintén szólva nem tudom. Mindenesetre egy idő után nagyon zavaróvá válik, ugyanis a párbeszéd sehonnan nem indulnak, és sehová nem érkeznek, éppen úgy, ahogy maga az elbeszélés sem.

Összefoglalva az eddigieket, elmondhatjuk, hogy a *Szerelmes évek* egy olyan regény, amely a regénypoétikáknak nagyon kevés erényével rendelkezik, érzélgős, rossz mondatokkal megírt, valós karakterek nélküli, belső regényvilágot felmutatni képtelen, szentenciákat és aforizmákat keresetlenül egymásra halmozó mű, amely az épp újra divatba jövő család- és történelemregény zsánerre próbálja újrajátszani. Most már elmondhatjuk: sikertelenül.

Vágástechnikái nem rendelkeznek dramaturgiai funkcióval, a fikció és a valóság akképpen keveredik, amiként egy idős ember emlékezetében a kellemesen átszellőzött múlt. A történetek 2-3 mondatban összecsapott anekdotákként konganak egyes szereplők megszólalásaiban, a 20. századi Magyarországon minden megidézett pillanata finom biedermeieres és romantikus álmképeket mutat. A szereplők nevei hihetetlenül vagy éppen nevetségesen pislákolnak az elbeszélés amúgy is üresen tátongó, rossz hasonlatokkal körülírt belvilágában (Fauszt doktor, Márkus Magda,

Heimann Ernő). Ami pedig a legfőbb: a regény alig-alig mutat valamiféle szerkesztettséget, ívet. Nem csupán a hagyományos elbeszélői módok szerint, de semmiféle metafikciós, intertextuális (noha ezzel is megpróbálkozik, ámbar a vendégszövegek inkább csak allúziókká silányulnak; pl: *A törvény kapujában*, *Per*), szerepbeszédszerű játékot nem képes, és talán nem is akar végigjátszani. Leggyengébb pontjain Sárbogárdi Jolánt idézi: „Nem lehetett tovább halogatni a gyógykezelést. A legkülönösebb az volt, hogy mindeközben, dacára a láznak, köhögésnek, a háború éveinek és a sok magányos órának, mintha csak így, a megkésített lánysággal, a húszas éveinek derekán túljutva ért volna nővé, valósággal kiteljesedett Gizella szépsége. Kerek, szabályos arca megőrizte még a kislányos vonásait, festéket, púdert, rúzszt nem is használt, vállig növesztett, többnyire szabadon hagyott, hullámos, dús, sötétbarna haja, napbarnítottak tűnő arcbőréhez képest világítóan kék szeme éppen hogy nem betegnek, de szépnek és egészségesnek [...] mutatták őt.” Természetesen vannak erősebb pontjai is a regénynek. Ilyen például az a részlet, amelyben az iskolafolyosón, az új tévét bámulva egyik hősünk, „apa”, felfigyel egy szemüveges, törekeny alkatú osztálytársnőjére, Klesits Angélára, s ahogy a tévé fénye vibrál a kislány szemüveglencsében, „apa” ráébred, hogy szerelmes ebbe a lányba. Illetve a külön címelekkel ellátott fejezetek közül a *Kiforgatott föld* egészen jól sikerültnek mondható (talán nem véletlen, hogy a fültre is ebből a fejezetből került ki egy részlet). Itt megmutatkozik némi feszültség, íveltség, egyszóval „megcsináltság”, s még az a hihetetlen didaktikusság sem válik a kelletténél zavaróbbá, hogy az anyuka éppen a Kossuth téren kénytelen megszülni kisfiát az új kor hajnalán, 1989 október 23-án, a kis Škoda 120 GLS-el megrekedve az őrjöngő tömegben: „abban a pillanatban, amikor a Parlament erkélyén a szemüveges ember azt kiáltotta, hogy Magyarország: köztársaság!, éppen abban a pillanatban egyetlen nagy csusszanással, könnyedén és gyorsan, mint aki csak erre várt, vagy csupán megunt a küzdelmeket és fájdalmakat, megérkezett Anya combjai közé a csecsemő...” Ez az a pont, ahol a szöveg várva-várt minőségi metamorfózis, melyet arányaiban akár apoteozisnak is gondolhatnánk, nagy sokára kicsikarja az olvasó jóindulatát, s így tehát a történeti valóságosság komoly deficitje, a börleszkig torzított események sutasága sem állhat többé az olvasó és az ő olvasói öröme közé.

Az utolsó lapokon az elbeszélő váratlanul (vagy ironikus kalandozásában) első személyre vált (vagy új elbeszélő lép a színre), s eluttogja, hogy éppen kilép az ablakpárkányra, és lebegni, repülni kezd. Visszafelé olvasva, talán arra is gondolhatunk, hogy a szöveg zárlata jelzi a szabadulási kísérletet, ám hogy pontosan miből (a 20. századi Magyarországból, az emberi kicsinyességből, a gonoszságból, az én bőrtönéből, stb.), azt nem tudjuk.

Amit legvégül tudunk, az tehát igen kevés.

*

A könyvbemutatóon szép számmal gyűlt össze a közönség, s ez minden bizonnyal azt jelzi, hogy az emberek kíváncsiak erre a

könyvre. Ez nagyon helyes. A *Szerelmes évek* kétséget kizáróan a kultúra része, és ha valaki elolvassa, bizonnyal kultúrálódni fog. Sok olvasónak talán sokat ad ez a könyv. Belemérülhet fátyolos történetek ismerős érzéseibe, magára olvashatja az anekdotákat, egyes szövegrészletekben felismerheti szüleit, gyermekkorát, s ha szerencséje van, mindeközben talán még el is érzékenyül kicsit.

Mindezt nem gúnyosan írom, hanem komolyan meggyőződve arról, hogy szükség van erre és az ehhez hasonló könyvekre. Sokak szemében például megszelídítheti a kontemporális magyar irodalom rút szörnyetegeit, amelyek több odafigyelést és törődést követelnek, épp úgy, akár a rosszgyerekek jólneveltebb testvéreikkel szemben. Mégis lehet, hogy őket, a „rakoncátlanokat” lesz érdemesebb szeretni, hogy a vadságuk érdekesebbé, öntörvényű személyiségük izgalmasabbá válik, kapcsolataik és párbeszédkészségük motiválóbbak, mint jólnevelt fivéreiké. Persze ez csak azokra az olvasókra és szülőkre igaz, akik szeretik a kihívásokat, s nincs idejük elmélázni a szerelmes éveken.

Hervai Cecília

Variációk egy Goethe-témára

(Vörös István: *A Vörös István gép vándorévei*. Jelenkor, 2009)



A létről való gondolkodás, létezésünk mi-benlétének kérdése az élet olyan misztériumi közé tartozik, amelyről számos interpretáció született, kielégítő válasz azonban nem adható. Már csak azért sem, mivel nincs két egyforma létezés, ahogy nincs két egyforma létező sem. Minden ember törekszik arra, hogy kialakítson maga számára egy sajátos létfilozófiát. Ehhez nyújt segítséget Vörös István legújabb kötete.

A kötet címe egyértelműen Goethe *Wilhelm Meister vándoréveire* utal, ezt az analógiát megerősíti az alcím is: *fejlődésregény*. A terminológia használata nem veszélytelen, hiszen felmerül a kérdés, lehet-e fejlődésregényről beszélni egy lírakötet esetében, amely nem összefüggő narratívát kíván kibontani. Azonban ha figyelembe vesszük, hogy a kötetet alkotó ciklusok több éves alkotómunka eredményeként születtek (2001-től 2006-ig terjedő időszakot foglalják magukba), indokoltnak tekinthető a szerző címválasztása.

A kötet ontológiai kérdéseket jár körbe, amelyekben a valóság, a hit kérdése központi szerepet tölt be. A szerző a biblikus analógiák működtetése révén egyértelműen a keresztény kultúr-történeti hagyományokra támaszkodik. Éppen ezért kitüntetett

szereppel bír a hármas szám jelenléte. A kötet struktúrája három, római számmal jelzett, alcímekkel gondosan ellátott ciklusból építkezik, melyek között azonban tematikai tekintetben éles határ nem húzható. A kompozíció három pillére magában hordozza a szentháromság analógiájának lehetséges olvasatát. A szentháromságra történő utalást tovább egyértelműsíti az első ciklus nyitóverseinek egyike: „Az, ami lenn van, ugyanaz, mint ami fenn van. És ahogy minden dolog az Egyből származott, az egy gondolatából, úgy lett a világ tudásának három része” (*Tabula smaragdina*, 8). A számszimbolika azonban nem csupán szerkezeti szinten válik érdekessé, hanem a ciklusokon belül számos vonatkozásban helyet kap. (A *Saját tao* fejezetnek például három főszereplője van, a kötet egyik központi metaforája, az erényfa szintén három részből áll stb.) A szentháromság sokrétű analógiája mellett további bibliai utalások kiterjedt hálózatára bukkanhatunk a kötetben. Ezek közül számunkra az egyik legfontosabb momentumot a *Miatyánk* parafrázis változata szolgáltatja. „Mindennapi kenyerünket edd meg nekünk ma, rontom el az imát, rontja el az imádkozó, rontom el a személyt, javítom a rontást” (*Az imádkozó*, 180). A javítás-rontás játékaival a szövegalkotás pillanatnyi fázisain keresztül a nyelv konstruktív ereje válik meghatározóvá. A nyelv mint médium lehetővé teszi Isten, illetőleg a szerző azonosítását, melynek alapját a teremtés aktusa képezi. Ennek kapcsán a nyelviségnek meghatározó szerep jut, hiszen a világ teremtése nyelvi cselekvéssel veszi kezdetét, „Kezdetben volt az ige”, ahogy a kötet megalkotása is a nyelv működése révén valósul meg. Az írás aktusán keresztül egy sajátos világ megteremtésének igénye vezet át a kötet következő szerkezeti szintjére.

A második ciklus címe (*Saját tao*) megtévesztő lehet, hiszen a taoizmus keleti, kínai filozófiájára utal. Vörös esetében a tao léte-esszenciaként, sajátos életfilozófiaként válik szignifikálhatóvá. A ciklus központi metaforája az útkeresés, melynek meghatározó eleme a belső énhez való odafordulás révén a kijelölt útra találás. Az útkeresésnél fontos szerepet játszik a sorsszerűség, azonban mégsem válik a determináltság meghatározóvá, hiszen „nem az út jár az úton, hanem az ember” (37. vers). Sajátos hittétel, sajátos dogma rajzolódik ki előttünk, melyet a keresztény vallás-filozófia, valamint a szerző eddigi tapasztalatai hívnak életre. A mély gondolati tartalom ellenére mégis ez a kötet legvitathatóbb komponense. A ciklus túlzott modorossága a szerző fogalomalkotás-módjával áll összefüggésben. A saját útra találás egyik központi metaforája az erényfa. A szokatlan szóösszetétel megértése érdekében a szavak egyenkénti etimológiájából érdemes kiindulni. A fa szimbolikus jelentéssel bír, hiszen a földi illetve az égi szférát kapcsolja össze, valamint magába rejti az ember három lényegi összetevőjének (test, szellem, ösztön) találkozási pontját. Mivel a szerző saját hittételének megfogalmazásán fáradozik, az érdeklődés középpontjába a szellemi világ, azaz a fa koronája kerül, melynek leírásánál olyan fogalmakat alkalmaz (szeretet, igazság, magaviselet), amelyek valóban az erény kategóriájában foglalnak helyet. Az erényfa nem más, mint a

keresztény kultúrtörténeti hagyományból ismeretes paradicsomi jó és rossz tudás fája, amely nem más, mint lelkiismeretünk megtestesülése, melynek segítségével képesek vagyunk megválasztani a helyes utat. Motivikusan védhető tehát a szóhasználat, bár a két fogalom összekapcsolása túlzott nyilvánvalósága miatt mesterkélt hatást kelt. Erőltetett a ciklus szövegalkotási módja is, amely részben a textus didaktikus jellegének köszönhető. A *ne* tagadószóval bevezetett felszólító módú kijelentések, valamint a szó szerint ismétlődő szöveghelyek az ősi rigmusokat juttatják eszünkbe. A szerző célja, hogy fokozza a szöveg szakrális intencióját, mellyel saját kultikus rituáléjába igyekszik bevonni az olvasót. A visszatérő textusok kollektív mormolása révén felfokozott tudatállapot elérésére tesz kísérletet, melynek hatására a befogadás intenzívebb élményt nyújt. Ebben az átszellemült befogadási aktusban a szerző hipnotizőrként vállal szerepet, hiszen ő az, aki ezt a képzeletbeli szeánszt előidézi.

Kérdés, hogy a mesterkélt fogalomalkotás, illetve a visszatérő rigmusszerű szövegek milyen funkciót töltenek be a kötetben. Míg a kötet első két ciklusának arculatát a szakrális jelleg határozta meg, addig az utolsó egységben demisztifikációs folyamat veszi kezdetét a gép toposza által. A gép nem más, mint egy programozott szerkezet, amely összehangolt, mechanikus mozgások révén képes valamilyen tevékenységet, munkafolyamatot ellátni. A kötetben a szerző Istent, valamint önmagát gépként definiálja. Isten gépként való ábrázolása nem újkeletű az irodalmi hagyományban. Az Istengép a mozdulatlan mozgó allegóriáját hozza működésbe, annak az Istennek az emlékezetét eleveníti fel, aki működésbe hozta, majd sorsára hagyta a világot. Az emberi mivoltot a humanitás határozza meg. Az ember akként válhat géppé, ha kivetkőzik önmagából és elveszíti humanitását. A szerző ironikusan tekint saját képzettársításra: „Vörös István gép.” A kötet középső részében szereplő mesterkélt fogalmak, valamint a visszatérő szövegek tudatmódosító szerepe a gép toposza kapcsán válnak érthetővé, hiszen a szerző a társadalmi programozottságra kívánja felhívni a figyelmet. Arra az agymosásra, arra a kollektív butító tevékenységre, amely számos médium hatásán keresztül férkőzik közel az emberhez, majd észrevétlenül, fokozatosan kiöli a lelket, míg végül az ember valóban önálló gondolkodásra képtelen géppé, *emberrobottá* nem változik. A robottá válás mechanizmusa révén nyeri el jelentőségét a címbeli Goethe-műre történő utalás. A Vörös-kötet esetében egy műfajkritikai paradoxonnal találkozhatunk, hiszen egy természetes vallási-emberi létszférától jutunk el az elgépiesedésig.

Nagy Csilla

Nyelvek szerinti változó

(Fecske Csaba: *Visszalopott idő. Napkút, 2008*)



A *Visszalopott idő* Fecske Csaba legújabb, „felőtt” verseskötete, egy olyan gyűjtemény, amely a szerző elmúlt években (évtizedekben) írt válogatott szonettjeit tartalmazza. Az egyes szövegek már ismerősek lehetnek a korábbi Fecske-könyvek olvasói számára, azonban a művek új tapasztalatokkal is szolgálnak a megváltozott kontextusban, amelyben most előkerülnek – ellentétben a legutóbbi, az életmű összefoglalását célzó kötettel (*Szárnyak, gyökerek* [interjú, napló, versek]), Gonda Könyvkiadó, Eger, 2003), itt az azonos poétikai tradíciót alkalmazó művek kerülnek egymás mellé, a több mint húsz különböző műfajú kiadványt magába foglaló életmű új szempontok szerinti elrendezése (interpretációja) történik meg. A szonettműfaj újragondolása, a formával való kísérletezés nem szokatlan a kortárs magyar irodalomban: többek között Parti Nagy Lajos, Bertók László és Mizser Attila nevéhez köthető a benne rejlő formai, retorikai és poétikai lehetőségek következetes kiaknázására, a klasszikus műforma határainak kitérítésére, átrajzolására tett kísérlet, valamint a szonettekbeli építkező kompozíció megoldhatóságára való rákérdezés. Fecske Csaba új kötete azonban a nyelvjátékos megoldások (Parti Nagy), a forma és struktúra középpontba állítása és felforgatása (Bertók), és a retorikai-szintaktikai elemek elbizonytalanításával létrehozott „szöveglabirintus” működtetése (Mizser) helyett csak annyit vállal, hogy konfrontálja az ellentétes tematikájú, eltérő kulturális elemeket felvonultató, és különböző retorikát alkalmazó szonetteket.

A Fecskekétől megszokott témák közül a *Visszalopott idő*ben – az elmúlás problematikája mellett – három jelentkezik a legkarakteresebben: többnyire a kötet első harmadában szakrális, bibliai témát rekonstruáló versek, a kötet végén pajzán-erotikus hangoltságú költemények, a kettő között pedig a morális problémafelvetésű, egy-egy élethelyzetre reflektáló szövegek találhatóak (a tematikus típusok közé egyébként nem vonhatók szigorú határok, köztük átfedések vannak, és a versek nem alkotnak ciklusokat sem). A szakrális szövegek egy-egy vallásos tradíciót fejtenek fel 14 sorban, így egyik legfőbb sajátosságuk a sűrítetttség: a konfliktushelyezetek felmutatása, vagy a történetek morális dilemmáját feloldó tanulság kimondása a hangsúlyos, amely változatos retorikai megoldásokkal történik: sokszor a felidézett történet parabolisztikus vonásai lesznek hangsúlyosak (*Péter, Háromkirályok*), más esetben az csak az én-elbeszélés apropója, a szerepvers keretként működik (*Mózes, Endymion*), illetve az olykor a bibliai szereplők között dialógus teremtődik (*Ábrahám, Várákozás*). A pajzán-erotikus költeményeknek hasonló módon sajátja a póz, a szerep felvétele: sokszor ezek a

versek is időben és térben eltávolított kontextust idéznek fel, amely lehet a személyes múlt (például a kamaszkor) egy darabja (például *Annales, Amor mostohái, Kamaszok*), vagy ismert elbeszélések és személyek köré szövődő mítoszok feldolgozása (*Potifárné elcsábítja Józsefet* (apokrif), *Casanovát beajánlják, Zsuzsanna és a vénék*). A harmadik típusba tartozó versek nem alkalmaznak idegen intertextust, legalábbis a tematika szintjén nem: az allegorikus létversekben többnyire az én-beszélő közvetlenül szólal meg, nem bújik szerep mögé, az élethelyzet és az itt is megjelenő morális kérdések a személyes múlt és emlékezet tárgyainak felvonultatása során bomlanak ki. A szövegek többnyire elégikusak, képi világukra jellemző az évszak- és tájszimbolika, amely révén az érzelmi és hangulati változások rendje, az istenkeresés motívuma kifejeződik. Az elmúlás, a halál, az elvesztett értékek feletti nosztalgia lejegyzése sokszor az ős és a tél attribútumainak felvonultatásával történik (*Megmarad-e valami?, Elmennek a fecskék*), az ifjúság a nyár, a tavasz (*A kertkapuban, Ezüst rétt*). A versek jól érzékelhetően illeszkednek a nyugatos poétikai hagyományba, nem tartják feladatuknak a kortárs elvek alkalmazását, átsajátítását, de egy – nem igazán jól sikerült – szonett például Parti Nagy Lajos modorában íródott (*Mint a Rama margarin*).

Formai szempontból Fecske Csaba szonettjei nélkülözlik a központosítást, emellett gyakoriak az enjambement-ok, ezek a megoldások azonban sokszor csak külsődlegesek, valódi funkcióval nem bírnak. A forma látszólagos felszabadítása nyomán ugyanis nincs valódi retorikai szabadság, a szövegszervezés, a szintaktikai viszonyok egyértelművé teszik a beszédhelyzetet. Ez alól az élethelyzetet közvetlenül megmutató, a pózólástól, mesterkéltégtől mentes – amelynek a gyanúja számos szöveget érinthet a kötetben – szövegek jelentenek olykor kivételt, ahol a fragmentáltság, a pozíciók elbizonytalanítása sokkal spontánabb, hitelesebb, ha úgy tetszik „őszintébb” poézist tesz lehetővé (persze nyilván ezek a szövegek igénylik a legpontosabb szerkesztést, a téma átgondolását). Kétségtelen, hogy a Fecske Csaba gyűjteményes kötetében szereplő szonettek is egy érett hangot, rutinosan működtetett versbeszédet, képalkotást jeleznek, azonban – épp az egymás mellé helyezett, azonos formájú szövegek kontrasztja révén – a megoldások olykor szintén rutin-szerűen, az időről, emlékezetéről, morálról szóló konvencionális fordulatok pedig közhelyszerűen hatnak. Éppen ezért kellemes meglepetést okoznak az olyan ironikus-parodisztikus szövegek, mint a *Casanova beajánlása*, amely bár szintén szerepvers, egyedi azáltal, hogy női beszélőt feltételez, és a Fecske-lírában rejlő új lehetőségeket mutatja: „rossz nyelvek szerint kurta az esze / mit számít, ha hosszú a pénisz”. De érdekes a *Telünk* című szonett is, amely a szövegszerveződés mellett a nyelvi megformáltságra is reflektál, ezáltal új szint visz az egyébként személyes és közösségi történetek újramondását célzó kötetbe: „bármí történik új és meglepő / és minden történet csak nyer velünk”.

A játékoság, a nyelvi lelemény, az ironia és önironia jelenléte – amely a gyerekeknek szóló könyvekre is jellemző, vagyis aminek Fecske Csaba birtokában van – nagyon jól tesz, tenne