

nyilvánvalóbban kerül elő azokban az írásokban, amelyek egy-egy irodalmi jelenséget kontextualizálnak, és amelyek egy többé-kevésbé koherens irodalomtörténeti alapállást jeleznek. A Hétről és a Fülep Lajos és Lukács György két számot megélt folyóiratáról, a Szellemről szóló írásaiban Angyalosi nemcsak a műveken belüli esztétikai, filozófiai, esetlegesen politikai tényezőkre hívja fel a figyelmet, hanem az irodalmi élet szervezettségére, az ebből adódó lehetőségek és korlátok jelenlétére is. A Hét esetében pedig (ahol a munka címe, *A magyar irodalmi modernség kezdetei*, eleve értékel) a korabeli közélet szempontjából, az intézményesség, a társadalomszemlélet, az európai irányzatok, a világirodalomhoz való kapcsolódás mentén értelmezi a jelenségeket, és ez a tanulmány nemcsak a folyóirat jelentőségének argumentálása szempontjából, hanem a korabeli szellemi irányzatok szerveződésének, a hierarchikus érdek- és értékrendeknek a finom lejegyzése miatt is tanulságos olvasmány, gondolatmenete (hasonlóan a kötet más szövegeihez) időnként átlépi az irodalom határait, a filozófia, a történettudomány irányába, vagy általában az ún. kultúratudományok felé. Angyalosi írásstratégiájának erőssége éppen az, hogy az esetleges határátlépések (a szövegek, a művek és a különböző tudományágak között) mindig természetes módon adódnak a kérdésfeltevésből, a viszony magától adódóan szerveződik, az irodalomtörténetész-kritikus csak mintegy rámutat ezek működésére, a szövegen belül és a tágabb kontextust felmérve egyaránt.

A kötet írásait lineárisan olvasva épp a kétféle jelentéskeresés közötti oszcillációt érzékelhetjük: módszertani szempontból a „szőnyeg” szemlélése (ti. az irodalom történetiségében, a kultúra egészén belüli szerepében való vizsgálata), és a „minta”, a „struktúra” követése (a szöveg szoros olvasata) jelenti a kötet két pólusát. A kettő azonban nem választható el egymástól, Angyalosinál a két szál egymásba kötődik, csomópontok révén folyton összeszálazódik. „Ha az egész szőnyeget nézzük, nem láthatjuk a beleszótt ábrát, amely strukturálja; ha viszont az ábrára koncentrálnunk, elveszítjük a látvány egészét”, írja a címadó tanulmányban (233). És bár ezt az igazságot nem vitathatjuk, az azonban biztos, hogy ha valakinek, akkor Angyalosinak mégis elhinnénk: ismeri *A minta a szőnyegen* Verekerének a titkát.

És ennél több, úgy sejttem, nem is kell.

Bodor Béla

Vajon miért kiált föl a buszsofőr?

(Balázs Imre József: *Fogak nyoma*. Koinónia, 2009)

Erdély költészete az utóbbi fél évszázadban rendre úgy újul meg, hogy a fiatalok a humor, az irónia, a nonszensz eszközeivel könnyítik fel elődeik tematikáját és attitűdjét, aztán ahogy felépítik saját világukat, lassan rá tudják terhelni az életüket meghatározó morális és sorskérdéseket. Eminensen ezt látjuk Csiki Lászlónál,

Vári Attilánál, Szöcs Gézánál, Kenéz Ferencnél és az utánuk jövőknél, de ha alaposabban utánanézőnk, voltaképpen már Lászlóffy Aladárnál és nemzedéktársainál is. Ideát ezt a folyamatosságot nem szokták észrevenni, mert a népi-nemzeti értékrend követői abban érdekeltek, hogy a sorskérdés-irodalom szakadásmentességét mutassák meg Reményiktől Sütőn és Kányádin át a Székelyföld szerzői köréig, azok pedig, akiknek Tandori és Petri a fároszuk a korszak költészetében, jobb esetben a Kovács András Ferenc, rosszabb esetben az Orbán János Dénes előtti erdélyi költészet iránt csekély érdeklődést mutatnak. Vagyis talán nem mindenki érzi természetesnek, ha azt mondom, hogy Balázs Imre József *hüen követve elődei példáját* lírai attitűdjét az irónia, a humor és a nonszensz köré építi. Különlegessége talán az, hogy (Cselényi Bélához és a váradiakhoz, Gittaihoz, Kőrössi P.-hez, Patakihoz, Zudorhoz hasonlóan) a fő hangsúlyt a nonszenszre teszi, ami ebben a közegben – megint csak: *hagyományosan* – lételméleti és társadalmi kérdésekkel töltődik fel.

Eddigi (ha jól tudom) három verseskötete közül talán a *Vidrakönyv* kapta a legtöbb figyelmet. Nem szeretnék most sem ezekre, sem a fogadtatásukra kitérni, csak jelzem, hogy bizonyos folytonosság látszik a kötetek anyagában: a motívumok visszavisszatérnek, az új kötet első ciklusa az előző kötet anyagát folytatja, illetve arra reflektál, és korábban már kiadott versek is kerültek az új anyagba (*Kirándulás a Sóvatta Hegyekbe, Tóparton*, stb.).

A *Fogak nyoma* kötet első ciklusa a *Vidranymok* címet viseli. A groteszkül antropomorfizált állatfigura kedvelt alakja a nonszensz költészeteknek, ebben az értelemben Balázs vidrája Edward Lear Lábujjavesztett Kekmócanak vagy Hilaire Belloc Dodójának a rokona. Ez a vidra azonban a tömegtévé természetcsatornáinak tanító céllal létrehozott élőlény, vagyis azért tervezték, alkották és szerkesztették, hogy a természetességet, az őserőt, a spontaneitást modellezzék vele. Figuráját a költő tudatosan alakította előképeire: „A vidra fel- s alábukik, / mellső lábaival pancsol, / akár egy játékos angol / egy nonszensz-költeményben” (*A tévévidra*), de azt is tudatosítja, hogy természetmetaforáról van szó: „A magány maga, ahogy most elúszik / a naplementébe egy forró nap után”, melyet manipulatív céllal alkottak: „előbb egy közelkép jön, hogy és mint harapja át / egy hal fejét –, és provokálja máris / bárki veszélyérzetét”, ugyanakkor feladata a nézettség emelése is: „A TV-Shoptól átcsabul a néző, / a vidra leköröz pár fitnessbajnokot.” Vagyis azt látjuk, hogy két nagyon eltérő képtelenség-típust von össze a költő a vidra-narratívában: a nonszensz irodalom alakjai nyelv- és irodalomkritikus attitűdről tanúskodnak, egyik (persze szűkítő) értelmezésmódjukban azt illusztrálják, hogy a standard példázatok valójában bődületes marhaságok, és alkalmatlanok arra, hogy tanítsanak; míg a groteszk alap gondolata szerint a valóságos világ voltaképpen a lehető legeszelősebb törvények szerint működik. A vidra mint példázat egyfelől a természetfilmmek arra a vonásá-



ra mutat rá, hogy antropomorfizál, és ezt a tapasztalatot általánosítja, másfelől az embert is állatszerűsíti, amikor azt érezteti, hogy a természetfilmek ösztönvilágunkra hatnak, felébresztik bennünk a predátort éppúgy, mint a prédát. A vidra versek ambivalenciája, fenyegető és nevetséges, irracionálisan elvont és közhelyes, poétikus és komikus természete alapvetően erre a következetesen végigvitt önellentmondásra vezethető vissza. A kötet címadó verse így kezdődik: „Reggel harapás ébreszt: / dörögölöm a csuklóm, kézfejem, / s keresem a fogakat, amelyek / itt hagyták e mélyedéseket”. Mulatságos, képtelen feltételezés, hogy az álomban kapott harapás helye ébredés után is megmarad; Per Olov Enquist remek gyerekgégye, *A Három Barlang Hegye* kezdődik efféle jelenettel, éreztetve, hogy egy komoly, hatéves lánynak ilyesmit már nem lenne szabad képzelnie. Balázs költészetében visszatérően elfogadott állapot, hogy a költő rámutat a lelkében (és mindannyiunkban) élő kisgyerek félelmére, és azok mélységes megalapozottságára.

Balázs költészetét egyfajta könnyed, játékos érzelmesség mellett (amiről Kosztolányi és Szép Ernő jut az eszembe) első sorban a humor különböző fajtái éltetik. „Fent surrog, felhők-höz dörgölözik most a nyár, / fölējük húzódik, hűvös, napsütötte habfürdőt kavargat”, így kezdődik a *Gáz* című vers, és bár az idill mindjárt elromlik, mérgező gáz tör elő valahonnan, a jelenet apokaliptikus fordulatot vesz, az indítás naiv érzelmessége mégis a vers egészén szétsugárzik. Persze Balásznál a jelenetek nagyon ritkán értelmezhetők közvetlenül. Általában a távolságtartás ilyen-olyan megoldásait választja, és ezek rendszerint valamilyen értelemben humorosak.

Az irónia, a költemény, sőt a költő komolyságának megkérdőjelezése nem mindennapi formákban mutatkozik. Például: „Egy virág szívná föl, / s a száron sötét csík jelenne meg. / Mint ház falán a nedvesség” (*HG-oratórium*). Finom játék, hogy a beszélő önmagát egyrészt kicsinyíti, hiszen csak egy sötét csík marad belőle, másrészt elpusztíthatatlannak mutatkozik, amely még a földből felszívódva is képes feketére festeni a növényt. És a képet átjárja a humor, melynek változatai a filozofikus iróniától a szerep- és formaparódián át a blöddliig Balásznál mindig felbukkannak.

A szerepek és hangulatok gazdag repertoárja jól szemléltető, ha a költői képek használatát vesszük szemügyre.

Azok a nyelvi képek, melyeket Balázs különösen kedvel, a szokásos metaforák mellett, melyeket a későmodernitás mára erősen megkoptatott – „A tested tiszta harmat” (*Valdemar Daa valódi lánya*) –, elsősorban összetett alakzatok. Érdemes kiemelni néhány példát.

A metafora-abjuráció az a jelenség, amikor a képes kifejezés áttételességét megszüntetjük, és ismét konkrét jelentésében használjuk. Csak egy példa: a *sebszáj* kifejezés egyszerűen a sérülés bőrön látható részét jelenti. Balázs visszaállítja eredeti jelentésébe, és felruhazza eredeti funkciójával: „beszél a seb a száj a seb felváltva szól” (*Hosszú sorok*). Érdekes, hogy az eredeti összetett szóalak nem is fordul elő, csak az olvasatban, a megértés folya-

matában jelenik meg. Az ilyen formák többnyire komikus hatást keltenek. Balásznál inkább komorak, borzongatóak.

A hasonlat több tagmondat terjedelmű, láncolatlan formáit a romantika után főleg a szecesszió kedvelte, de a „tisza költészet” gyökereiből (is) táplálkozó költészet típusokban is gyakran megjelent, főként a XX. század középső harmadában. Balázs teljes alakjában, mindkét hasonló szócskát kiteve alkalmazza, amivel nemcsak komor, lassú tempójú, romantikusan mozzanatos képet állít elő, de azt némiképp archaizálja is: „Borreby kastélya néma volt. / Úgy állt a parton, elhagyatva, / mint egy szárazon tatógó hal, / vagy tán egy fuldokló, már végleg víz alá merülten.” (*Valdemar Daa hajója*) Persze itt maga a téma is archaikus, de a hatás másutt is megfigyelhető: „pincékbe húzódik az élet, / és ahogy most lépcsőkön ereszkedem alá, / úgy merülök el zajában, kipárolgásaiban” (*Beszámoló az umbriai hegyekről*). A széles, lassú mozgást imitáló nyelvi alakzat szinte már Walt Whitmant idézi, pedig a versnek hangulatilag (és Balásznak alkatalilag) bármihez több köze van, mint éppen hozzá.

A metafora, ha többszörös összetételben alkalmazzuk, alkalmas arra, hogy csakugyan elemelje a képet attól, amit ábrázol. A következő példában legalább négyszer tehetném ki a hasonlat „mint”-jét, ha megpróbálnám hasonlatsorrá szétírni: „Egy titkos fényű géplány / kohóból nézne énrám” (*Valdemar Daa valódi lánya*). Ebben az összetettségben már érzékelhetlenné válik a metafora helyettesítő funkciója, a képet irreális hatású *jelenetként* érzékeljük. Sok ilyen valószerűtlen képpel találkozunk Balázs költészetében, mely teljesen elfedi azt a körülményt, hogy a háttérben többszörös metaforalánc áll. Mint: „vihetjük az életiszapot nyakunkon, vállainkon” (*Beszámoló az umbriai hegyekről*), vagy: „nincsen út, csak sodrás, észrevétlen” (*Utazzunk el*). A fentebb idézett nyitókép a *Gázból* szintén ilyen, ott a képszerűség már teljesen elfedi a metaforaszerűséget.

Újabbban, érdekes módon éppen a posztmodern hozadékaként, ismét megjelentek a költészetben az allegóriák, még-hozzá gyakran jeltani vagy nyelvtudományos kontextusban. Itt is találunk rá példát: „A szavakat egy nagy dobozba rakja, / lyukakat vág rajta, hogy lélegezzenek” (*Flower power*). Az a csavar ezekben az alakzatokban, hogy a romantikus allegóriák kifejezetten antropomorfizáltak elvont fogalmakat, míg ezek a maiak egyszerűen eltörlik a különbséget fogalom és élőlény vagy élettelen tárgy között. Ebben az esetben sem volt szükség arra, hogy a szó-lények értelmes alakot öltsenek. Az idézetben inkább egereknek tűnnek, a folytatásban talán repesznek vagy lézersugaraknak.

Szintén gyakoriak a szinesztéziának egyes formái Balásznál, de nem azok a figurák, amelyeket voltaképpen enallagként, jelzőcsúsztatásként is leírhatnánk. (Örök példánk Tóth Árpád *Körúti hajnalából az a bizonyos* „lila dalra kelt / Egy nyakkendő”, ami a „dalra kelt egy lila nyakkenő” transzmutatív változata.) Balásznál a „vonatkozó érzék” nincs is jelen a szövegben: „Megérlelt ízekkel indulsz, a tóra megvünk” (*Tóparton*), vagy „Alázuhog a fény, a lábamnál megdöccen” (*A felplafon a földön*).

Összevont alakzatok ezek is, animáció, perszonalifikáció és rejtélyes jelentésű metaforák alkotnak komplex képet.

A leggyakoribb azonban az, amikor a kép fokozatosan csúszik át egyik érzelmi állapot érzékeltetéséből a másikba, mintegy elbeszélést alkotva, voltaképpen történések nélkül: „Fojtogat a fák szép, sűrű füstje / ajtókat dobott egy nő a tűzre” (*Két medália*). A jelenet két hangulati állapot között billeg, és az érzéken megjelenített, de egészen hétköznapi jelenet – egy nő kidobott ajtók darabjaival tüzel – valami végítéletserű mögöttes jelentéssel gazdagodik. Másutt a rossz közérzet horrorisztikus képei csúsznak át lassan a tiszta költészet valóságos, játékos alakzataiba, és majdhogynem mesében végződnek: „Vidra bőre voltam, lenyúzott, meleg, / Sárga alma héja, gyűrött göngyöleg” (*Két medália*). A kép általában nyomasztó asszociációkat kelt, de van benne valami füledt, eltűzött, és nagyon gyakran olyan nonszensz mozzanatok illeszkednek a szörnyűségekhez, amelyek felfüggesztik az értelmezés infernális lehetőségét. Egyrészt azt sugallja a vers, hogy ez a sok borzalom csak tréfa volt, másrészt azt, hogy maga az élet sem más, mint valami eszelős vicc.

Ennek a fajta költőiségnek a szintézise, de meglehet, hogy a lehetséges csúcsteljesítménye is az, amit az *Át a hídon* című darabban látunk. Így kezdődik:

Egy férfi éjjel, hídon át –
nem tudni semmit róla.
Honnan hová a hídon át,
s mért visel nyáron korcsolyát
már hosszú percek óta.

A jelenet indítása sejtelmesen, légiesen költői. Ezt a különös, rezignált hangulatot festi még testesebbre a színes hangzórend és a szépen lüktető jambikus lejtés. Az, hogy az első rím máris önméltás, az olvasó tudomására hozza, hogy ez a vers nem közlésekben lesz gazdag: az a körülmény, hogy a férfi egy hídon megy valahová, nem szorult nyomatékosításra, hiszen eddig ez volt a vers egyetlen információja. Azt viszont továbbra sem tudjuk meg, hogy mit csinál az illető, és ez a továbbiakból sem derül ki. Nyári éjjelen korcsolyázik a kövezeten, vagy az aszfalton? Hogy *viseli* a korcsolyát, azt megtudjuk, de hogy áll, tipeg vagy siklik, esetleg szabályosan gyalogol, és a korcsolyát nem a lábán viseli, hanem például a mellére tűzve, mint valami kitüntetés, ez a szövegből utalásként sem derül ki. Azt megtudjuk az ötödik sorból, hogy csak néhány perce vette fel az inadekvát sporteszközt, de hogy mi történt előtte, az megint csak titok marad. A második versszak nem magyarázza az első rejtélyeit, hanem újabbakat állít melléjük:

Egy arc a messzi semmiből,
egy fény a pórusokban.
A pihés kéz feltüündököl,
üzenet jó a semmiből
túlzsúfolt városomban.

Persze úgy tűnik, hogy ez az arc a hídon korcsolyát viselő férfié. De nem kapunk magyarázatot a fényviszonyok hirtelen változására. A finomkodóan költőies szavak, a *pihés*, a *jó* és a képek expozíciója is azt sejteti, hogy valami emelkedett, különösen választékos jelenség tanúi vagyunk, de amit eddig csakugyan láttunk, az csupa nonszensz mozzanat: egy kihalt hídon egy férfi éjszaka korcsolyát visel, majd erős fénnel világítani kezd a keze, és ez a fény a semmi üzenete, amit a túlzsúfolt városban senki sem vesz észre, vagy legalábbis a versben erről nem esik szó. Az első két strófa talán a Steve Smith nevéhez köthető lírai nonszensz kategóriájába sorolható, a befejezés azonban drámai, tragikus, apokaliptikus irányban mozdítja el ezt a tendenciát:

Leég az orr, a száj, a szem,
széthull a régi poggyász.
Egy villanás az életem,
nem lát se víz, se kéz, se szem,
a test ma hosszú pórász.

Talán valami szörnyű katasztrófa történik, nyilván az atomrobbanás az első, ami eszünkbe jut. A korábbiakból azonban az következik, hogy ez a sugárzás magából az emberből árad (futólag E. T. is eszembe jut, de nem szeretnék erre kanyarodni, mert ez szimplifikálná a vers képességét), ez a sugárzás üzenet, amit a túlzsúfolt, de momentán néptelen városban senki sem észlel, majd ez a jelzés meg is semmisíti a versbeli férfit. És hogy tovább fokozza a jelenet tragikumát, a költő elárulja, hogy a szóban forgó férfi ő maga. Tehát a költemény olvasható egészében a költőmesterség nyomorúságáról szóló példázat gyanánt is: a költő egész élete nem áll másból, mint egyetlen, villanásszerű fényjelzésből, ez el is pusztítja őt éppúgy, mint a „csomagját”, ami egy művész esetében (túláságosan is triviálisan) munkáit, egész tevékenységét, életművét jelképezi. Katasztrófálisan értelmetlen életprogram. Csakhogy a vers nem ezzel ér véget, hanem egy megfeythetetlen (vagy csak nagyon leegyszerűsítve megfeythető) metaforával, mely szerint *a test ma hosszú pórász*. Vagyis a *messzi semmi* szféráját *túlzsúfolt városunkkal* ez a test köti össze mint vezetősár. Ahogyan a híd is, melyen a férfi áll, összeköt két partot a levegőben. Ez a sor valósággal kilöki az olvasót a vers világából, arra készíti, hogy kezdje előlről az olvasást, és próbálja valamiféle példázatként értékelni. Hogy ez sikerül-e vagy sem, az már az olvasót, az ő teljesítményét minősíti. Balázs költői munkájának itt az a lényege, hogy nem engedi a verset elbillenni sem a tragikus, sem a nonszensz oldalra. Érezzük, hogy a jelenet voltaképpen komikus, ugyanakkor a vers egészében a költő lesújtottságát, megrendültségét is közvetíti.

Engedjék meg, hogy a gyakorlatban szemléltessem ennek a pozíciónak a nehézségeit. Elsőként egy „tisztafajú” nonszensz verset rögtönöztem hasonló témára. Feltételünk, hogy egy ember, akiről semmit sem tudunk, valami különönc külsőséggel (mint a korcsolya) keltsen megbotránkozást, és nyilván ennek retorzió-

jaképpen, de irracionális fordulattal szörnyű véget érjen, aminek hatására teste két szférát fog összekötni. Ez a vers így hangzana:

Egy férfi jő az éji hídon át,
úszósapkát visel és korcsolyát,
ég és föld ez, oly kiáltó
ellentét, hogy felkiált: ó,
szét is szakad, nahát,
úrben a lába, lent a törzse,
csak egymásba köti össze
a két fél tatát
a kihűlt semmin át.

Igyekeztem belecsempészni egyrészt a jelzős *semmi* alakzatát, ami mindig valami rejtélyes filozófiai áttételt sejtet, másrészt azt a stílusidegen (groteszk) mozzanatot, hogy a láb kerül az égbe, a törzs marad a földön, ami (ezt használja ki olyan virtuózan Örkény) példázatként mutatja magát megfeythetőnek, és ez az egész jelenetre kisugárzik. Ennek ellenére, és minden borzalom dacára nyilvánvaló, hogy ez a vers vicces. Balázs versében a korcsolyák felbukkanásától mindvégig valami efféle fordulatot várnunk, a költő azonban nem tesz eleget várakozásunknak.

Most csináljuk meg ugyanezt úgy, hogy a nonszensz elemet hagyjuk el, és csak a lírai-tragikus elemeket hagyjuk meg. Ez a vers például ilyen lehetne:

Egy férfi jött a hídon át
fölötte holdas ég
Két összefűzött korcsolyát
lóbált, ki tudja, mért

Fölizzott és kihunyt Nem látta
senki, az éj kihalt
Kevés hamu maradt utána
s két olvadt gumitalp

A téma feldolgozásának ez a változata megengedi azt a magyarázatot, hogy egy ember öngyilkosságát láttuk, aki a hídon valahogyan elégette magát. Meghagytam benne az égés nagyon gyors, időben szinte pontszerű minőségét, a főbb motívumokat és a rejtélyt, hiszen ha egy ember elég, az után sokkal több marad, mint némi pernye: nincs itt az égett test, és eltűnt vele együtt a korcsolya. A *test* tűnt el, közvetítődött át a versbeli valóságból egy magasabb szférába, és ebben a felemelkedésben a vas segített. Ez mind meglepő dolog, megvolt Baláznál is, és én sem adok magyarázatot. Ezt a verset azonban semmiképpen sem érezzük viccesnek, az általa kiváltott érzés a borzongó csodálkozás egy fajtája.

Az érzelmi ambivalencia megőrzése a vers egészében – ez az Át a hídonnak (és Balázs java költészetének) a poétikai problémája, méghozzá nem statikusan, hanem szüntelen billegésben. Maga a költő szállítja a metaforát ehhez. Az *Alvó dallam* című verse fejeződik be így: „...és nyomokon a hó, nyomok a hóban,

/ egyikük majd győz, most mindkettő ott van.” Ahogy a lépések mélyednek a hóba, majd a hó hullik a lábnyomokba, úgy épül egymásba ironia és rezignáció, illetve egy elképzelt életforma látatásában az együttérzés és a kinevetés attitűdje a lírai nonszensz Balázs Imre-féle változatában. Ez csakugyan a sajátja, és ezt tartom a legtöbbször költészetében.

A kötet záró ciklusa a *Ki viszi haza a buszsofört?* című tematikus blokk. Első darabja, *A buszsofőr stoppolni indul* így kezdődik: „műszak végeztén a buszsofőr / ajzottan így kiált: kalandra föl!” Ezek a versek meghatározóan a nonszensz felé tendálnak. Mintegy ez a „kivezető buszvezető” kalauzolja ki az olvasót a kötet világából. A nagy kaland, ami miatt fel kellett kiáltania, mindössze annyi, hogy szeretne hazamenni. Ez azonban, sajnos, lehetetlen. Talán meg is hal az út szélén, ezt nem tudjuk meg, de lakcímkártyáját az árokban lepi be a hó. Aztán semmiféle zárás nem következik, csak újabb változatok egy cikluson át, a buszsofőr szerelme, otthona, sétája, és így tovább. Ikonológiailag lezárul a kötet azzal a képpel, amikor a buszsofőr önmagát nézi a visszapillantó tükörben, és a tükör lassan elhomályosul. Poétikailag azonban, ahogy az egyes versek, úgy a kötet sem *zárul le* ott, ahol vége van. Utalásai visszafelé mutatnak, a szöveg áttekintett tömbje felé. A versvilág hősenek kiáltása ebben a térben hangzik fel újra és újra. Verődik egyik faltól a másikig.

Geröcs Péter

A kreatúra anatómiája

(Farkas Péter: *Kreatúra*. Magvető, 2009)



Farkas Péter *Kreatúra* című, három kisregényt egybefűző kötetével ez alkalommal harmadjára áll az olvasóközönség elé. Kötetei nagyon jók, sőt ami még ennél is fontosabb: egyre jobbak. Tehát mielőtt górcső alá vesszük legújabb szövegét, szövegeit, még egyszer szögezzük le: Farkas Péter magas színvonalon űzi a kisregényírást, eddigi munkássága jelentős és figyelmet érdemlő (az eddiginél legalábbis sokkalta nagyobb figyelmet).

Bár a három szöveg látszólag különálló, egy-egy rejtett, mégis fontos motívum összefűzésével kialakít egy nagyobb egységet is, legalábbis az én személyes olvasói emlékezetemben mindenképp, és noha lehetséges a szövegek önálló, dekontextualizált olvasása, én mégis azt javaslom a mindenkori olvasónak, hogy a három szöveget egy korpuszként kezelje.

A szövegek szerveződésének egyik legszembeötlőbb sajátossága: a folyondárosság. A kanyargó, mégis organikus szünetű szöveganyag (amelyet hamarosan elemeire bontunk) minden pillanatban magabiztosan talál rá önmaga narratív folytathatóságára,