

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 önméltés, 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 kitüntetést, 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 póráz.

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 póráz*. 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 Balázsnál 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, sétéja, 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 eddigienél legalábbis sokkal 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,

miközben az elbeszélői emlékezet képlékeny és véletlenszerűségek által felépített alakzatainak benyomását is kelti. Megfordítva: a beszélőnk fegyelmезetten és folytonosan, hogy ne mondjam, a véletlenszerűség megkomponált dramaturgiájával emlékezik.

Az emlékezet dramaturgiája az – egyébként nagyon feszes – szintaxistól kezdve a nagyobb szövegegységeken keresztül egészen a történet nagyszerkezetével bezárólag minden szövegszerkesztésbeli szinten megmutatkozik. A három kisregény, melyek mostantól három fejezetként elgondolandók, nem csak a folyók kanyarogva-áradásában hasonlítanak egymáshoz, hanem abban is, hogy túlzott elhajlásuk, asszociációs elkalandozásuk nagyon határozottan – és a fent említett folyondároság ellenére – szabályozva van, ami nem mást jelent, mint belső tagolást. Elbeszélőnk a történeteket ugyanis fejezetnyi szövegegységen belül adott ütemre lezárja és újra kezdi, akár egészen máshol fölvéve az elbeszélés fonalát, mint ahol előzőleg eljett. Mindezt úgyis megfogalmazhatnánk, hogy a szöveg határozott, nagyon erős belső szerkesztettséggel felruházott szekvenciákból építkezik. Nagyon könnyű hát elgondolni ezek után a kötetegészt mint három nagyobb szekvenciát, melyek kisebb, belső szekvenciákkal tagolódnak szét és fűződnek egybe. Természetesen ennél többről is szó van.

Ami az érvem ellen szól, az a három szekvenciának (*éhség, magány, félelem*) a nyelvi és ábrázolásmódbeli határozott különállása, ám ez az aprócska distinkció nem gátol meg abban, hogy elméletemet továbbra is fenntartsam.

Való igaz, a három szöveg más-más nyelvi territóriumot sajátít ki, azonban azt is világosan a tudunkra adja, hogy egy láthatatlan, mert el nem beszélt forma dominálja a szövegeket, amelyek ilyen módon csupán változó díszletei ennek, egy mindvégig meglévő és egynemű háttérvilágításban.

A pontos költői nyelvhasználatnak, a prózába emelt hexameter lehetséges deklamációjának, a költői trópusokban tobzódásnak kísérlete, és a korábban már nevesített elbeszélői folyondároság voltaképpen egy erőteljes prózapoétikai gesztus, amely metaforikájával éppen egy metonimikus játék szabályává válik: a „megmutatással elfedés” alakzatává. Ez természetesen nem csak egy tét nélküli játék, hanem annak az elbeszélői hitvallása is, amely szerint a beszéd a hallgatás egy lehetséges alternánsa. „Nem mintha bízott volna a nyelvben, hiszen az elmondhatót ezerszer és ezerféleképpen elmondta már, az elmondhatatlant pedig a millió végtelen sorozatával sem tudta volna elmondani.”

Visszatérve a fő gondolatmenethez; a három szekvencia ennek az elbeszélői titoknak a három különböző megmutatása, vagy e megmutatás három különböző gesztusa. A titokról természetesen nem mondhatunk semmit, hiszen üres közkhelyeken túl aligha jutna más eszünkbe, ráadásul a szöveget lopnánk meg, mégpedig úgy, hogy mi húznánk a rövidebbet. Ami első olvasásra könnyen megfogalmazható, az mindössze annyi, hogy a szekvenciák egy-egy érzésnek a fiziológiás kényszerét, és ennek a pszichikai kivetülését tematizálják az egészen magas fokon

megmunkált történetekből kibomló feszültségen keresztül. No persze ezzel semmit nem árultunk el.

Harmadik fő érvem amellet, hogy a három szekvenciát egy szöveggént értelmezzük, a szerzői intenció rekonstruálásában rejlik. Megfigyelhető ugyanis, hogy a szövegekben rendre visszatér egy-egy vezérmotívum, amely összeszálazza a lehetséges olvasatokat, egyszersmind segít kiemelni a némelykor gyanúsán parabolikus történetmesélést az egyszeri jelentésből. Az *éhség* című mitikus-apokaliptikus vízió az ég és a föld kontrapunktális jelentéseit hasonlóképpen működteti („Itt lakott, ég és víz között”; „Majd ha gödröt ástál a légbе, akkor tudsz gödröt ásni a vízbe”), mint a *magány* realiztikus, csattanót ígérő, tárcaszerű fejezete; éppúgy foglalkoztatja mindhárom szöveget a test anatómikus (fragmentált) ábrázolása, a férfikézzelel betakart gyerekfej motívuma és a víz, pontosabban a folyó toposza, amely egyben autoreferenciális motívuma is a műnek, amennyiben nem csupán a létműködésre, hanem a szöveg működésére is utal. Ebben az összeszálazásban elbeszélőnk olyan messzire megy, hogy nem szégyell egy-egy szövegrészt megismételni egy másik fejezetben (persze nem betűhű másolatban): „Hirtelen belemerítette fejét a folyóba, és kinyitotta a szemét, hogy kimossa belőle a homályt. Ahogy körülnézett, megnyúlt, ovális cseppecskék szállingóztak lefelé, mintha a földi levelek fajsúlya éppen csak egy parányi mértékkel nehezebb lett volna, mint a vízé. Kikapta és prüszkölve megrázta a fejét. A parton egy vénember állt, pontosan vele szemben, de egyenesen elnézett felette.”

Nem mellékes megjegyezni, hogy a narrátor kamerája hasonlóképpen mutat nagytotálokat és állítja éles ragyogásba a testek különböző részleteit, amiként azt Mészöly elbeszélői tették a *Filmben* és talán még a *Saulusban* is; a különbség tehát nem a kiválasztott tárgyban keresendő, hanem sokkal inkább a háttérdíszletben. Míg Mészöly idegenségérzése a nyelv, a szubjektum és a tárgy viszonyából ered, addig a *Kreatúrában* a világ otthontalan kiüresedtségéből és zártaságából (ezt, vagy legalábbis valami nagyon hasonló zártaságot tematizált *Nyolc perc* című, mesterien megírt kisregényében is).

Összefoglalva az eddigieket: a korpuszt – a fenti érvek alapján – bátran elgondolhatjuk egy szövegegységnek, s azt mondhatjuk rá: regény.

Vegyük szemügyre most a regény ellentmondásosságait, amelyek – ha mégoly nagyszabású gesztussal tévesztik is el céljukat – mindenképp nehezíthetik az olvasat kialakítását. Ez a koncepcióból eredő problematika könnyen megtalálható a kötet címben is, amely – pontossága ellenére – rossz választás volt (hasonlóképpen az előző regény *Nyolc perc*éhez). Bár a *kreatúra* felhívja a figyelmünket önnön etimológiai transzparenciájára, megmozgatja a *teremtő* és a *teremtett* jól ismert, egyszersmind kimeríthetetlen toposzait, rezonál bizonyos bibliai és antikos felhangokra, összeköti a három szekvenciát (megteremtve egyúttal a főmotívumukat), ám túlkoncepcionalizáltságával, kitaláltságával, hogy ne mondjam: keresettségével mégis egy stílár- és jelentésbeli

torzulást ad a szövegnek. Ezt vélem a regény legszembeűnőbb hibájának, amelynek szövegbe kódoltságára egy-egy jól kitalált, ám stílárisan mégis eltévelyedő szövegegység könnyen felhívhatja figyelmünket. Egyszerűbben: elbeszélőnk, a tárgyától olykor jó messzire emelt nyelvét a jelzőhalmozás és a sűrű metaforák terhe alatt nem minden pillanatban tudja megtartani. „A percek vagy földtörténeti korok összeolvadtak, összeégtek, és egyetlen vastag, lávaszerű masszaként vonszolódtak a föld felszínén, berterítve egész kontinenseket, mélyükben az értelmetlenül ideoda lötykölődő, kavargó, tolódo, rongyos, pusztuló csordákkal. Mintha tengernyi, háborgó tömegsírok vándoroltak, csúszkáltak volna le-föl a kopár, halott tájban.”

Ezen apróságok ellenére a szöveg jól működik, s ha ebben éppen nem akasztja meg semmi, akkor a nyelvi kitaláció komoly teremőerőről tanúskodik, az ábrázolásmód pedig metsző-éles plaszticitássá válik.

Megjegyzendő, hogy a szövegeket lényegében (és ismét Mészöly szövegeihez hasonlóan) egyáltalán nem érdeklik a jellemek, s ebben még csak az ábrázolás igényét sem igen mutatja (éppen ezért talán nem is felróható ennek hiánya). Ugyan a mézőlyi prózában sem találunk kontúrosan megrajzolt szereplőket, ott a hiányérzetet legfeljebb az adhatja, hogy a Mészöly-szövegek világa – ha sajátosan is – egyfajta realiztikusság benyomását kelti (elbeszélései ugyanakkor olyannyira terheltek a külső és az inherens referenciákkal, olyannyira versé tömörítettek, hogy a szereplők éthozán túl, jellemük pontos kidolgozottságának már nem is igen jutna hely), ezzel szemben a farkasi poétika – itt most kritika következik – nem a túltelítettség miatt hagyja el a szereplők portréinak megmunkálását, hanem talán inkább poétikai koncepciója miatt. A *Kreatúra* minden kiválasztott, megteremtett, magasba mutatott tárgyat plasztikusan, és egészen pontosan emeli a narráció játékterébe, ám a játéktér olyan sivár

és éktelen, olyannyira eldísztelenedett és kontúrjaitól kikopott (talán a kiemelendő és elbeszélhetetlen „lényeg” megfelelő poentírozása miatt), hogy végül egy minden humortól megfosztott, erősen nyelvi karakterű és stilizált világot mutat, amelynek sivárságában az elbeszélő feladata, hogy ugyanis ontológiai dolgokról beszélendő, sok tekintetben, és nem feltétlenül jó értelemben, igen leegyszerűsödik.

Azt gondolom, bármily koncepcionális kérdés is a világbázis, a *Nyolc perccel* ellentétben a *Kreatúra* számára szerencsésebb lenne a nagyregényforma.

Ha a művet regényként olvassuk, a három szekvenciából építkező forma, pragmatikai értelemben a szerző technikai tudásának bemutatására szolgáló novellisztika hatását kelti. Ha mégis novellákként olvassuk őket, akkor viszont olyan helyzetbe kerülhetünk, mint az egyszeri székely az állatkertben, a struccot bámulva: ilyen állat pedig nincs. A szövegek egyvé válnak, mégis hiányérzetet hagyhatnak az olvasóban: miért éppen ez a három egység alkotja a korpuszt, miért nem került ebbe a játékba más-milyen szöveg is (nem fért volna a koncepcióba?), vagy – bár ez egy kevésbé termékeny felvetés – miért nem csak egy szöveg alkotja az egészet (no persze nem ebben a kisregényszerű, novella terjedelmű formájában)?

Én személy szerint szívesen olvastam volna legalább még három, vagy hat, sőt, leginkább még 12 ilyen, vagy ehhez hasonló, ropogós elbeszélés-részt.

Mindezek ellenére azt gondolom, az elbeszélő hangjának sajátossága, a – narrációs technikák nagy mértékű ismeretének köszönhetően – mesterien komponált elbeszélések, a versbeszéd igényesen alkalmazott prozódíja és a folyondáros szövegek metaforabősége mögé ügyesen elrejtőzött *titok* kitapinthatóvá alakított sajátos Farkas Péter *Kreatúráját* minden bizonnyal a magyar irodalom egyik fontos regényévé avatja.

