

A tehát különböző hétköznapi helyzetekbe betörő zene egyfelől igazodni látszik e helyzetekhez, egyenértékűvé válik azokkal, elveszíti művészi, a befogadást is érintő kontextusát. Másfelől – persze – a hétköznapi szituációk emelődnek el és nyernek új értelmet, vagy válnak az esztétikai élmény, a zenei jel környezetévé zaj formájában: pontosan úgy, ahogy a kontextus zajából, „mora-jából” az olvasás során értelem képződik. Így tekintve talán nem véletlen, hogy ez utóbbi citált versek szabályos formában íródtak, a konyhai és fürdőszobai zajokból kiszűrt zenei kompozíció esztétikai élménye szonettet hív életre, továbbá az egyes tételek címe – hol nyilvánvalóbban, hol burkoltabban (pl. „Feltámadás”) – a hétköznapi beszéd elemeiként jelennek meg.

Míndez leképezi a kötetben Mahler figurájának és a lírai alanynak a kapcsolatát, amennyiben a zeneszerző életrajzának bizonyos elemei – összeolvasva a zeneművek kontextusával – egy egyedi nézőpontú, töredékes narratívát engednek kialakítani. Ha Mahler munkássága és élete a romantika utáni útkeresés példája, úgy az ezeket olvasó lírai alany, valamint a *Mahler letöltve* olvasója valójában rendre a keresés és alakulás metaforáját olvassa. Hogy mindez mennyiben mutatkozik meg a versnyelven a kortárs költészet összefüggésében, arról az a hatástörténet dönthet, mely jó száz év múltán – nyilván nem csupán Orcsik kötete által – Mahlert is helyzetbe hozhatja.

(*Génprotokoll*) sem. Mert persze a kötet címe azonnal felkínálja azt a metaforikus azonosítást, melynek értelmében Deresnél a költészet minden korábbi tradícióval ellentétben (a líra, ugye, az olyan feminin jellegű) maszkulin meghatározottságúvá válik: konkrétan a vers apapótlék. És nem irigylésre méltó az a költői én, aki minden egyes megnyilatkozásában egy apával szembeül (bár az anyás JA is tudta elég cefetül érezni a lírai énjeit).

És mivel alapvetően énköltészet, amit Deres Kornélia e kötetében művel, adódik a következtetés, hogy a költői megszólalás énje kínzón és megszabadíthatatlanul az apa (nevének) fényárnyékában létezik, azonosítódásuk minden egyes műveletét csontig megfájja. Ennek az egyik legpontosabb mozzanata a *Helyszínelés* című vers, melynek utolsó sora úgy hangzik, hogy „[a]pám huszonnegyedik alakmásával élek”. De nemcsak ebből a szempontból érzem fontosnak ezt a verset, hanem mert leginkább ebben látom a kötet ars poétikai súlypontját, éppen ezért szánnék rá néhány percet az alábbiakban.

(hibás szövegén)

„Kivágom magam belőled, mint egy rontott / jelenetet, ami csak fenntart, felkavar.” A lírai én ennek értelmében az apaszöveg (a dráma) egy elfuserált jelenete, melyet valami szigorú lektor kivág, feleslegesnek ítél. „A hibás szöveget visszaszívom” – teszi rögtön a következőkben nyilvánvalóvá, hogy nem egy külső cenzorról/lektorról van szó, hanem a szerzői pozícióban levő szubjektum ítéli hibásnak, kudarcosnak szövegszerű énjét, melyet „jelenetként” nevez meg. A következő sorokból világossá válik, hogy ez a dráma nem egyéb, mint a Deres-féle költészet maga, hiszen „[v]isszafelé élünk, és mindjárt fel kell sírni”, azaz a haláltól (az apa halálától) elindított versfolyamat, mely egyben a verseskötet kezdésére utal, el kell, hogy vezessen a megszületésig, újjászületésig – a (fel)lélegzés költői aktusáig.

A következő versszak a bűnügyi helyszínelés eljárásainak mintájára kínál „tisztább megoldásokat”: „mondjuk, körberajzollak krétával, szorosán / és tisztán, ahogy egy tetemet szokás”. Ez az eljárásmód jelzi a költői igyekezetet, amellyel a versek a halott, a hiányzó apa „igazi” valóját akarják megragadni a kudarc állandó tudatától szorongva. „Közben megkeresem a bizonyítékot, / amiből kiderül, mennyit változol évenként / a sejtek mögötti tájakon, legbelül.” Az előzőekben tematizált drámát vagy bűnügyet ezek a sorok már az én belső tájain zajló folyamatként értelmezik – a bizonyíték csak az énen belül lelhető fel, bár épp ezt zárja ki az apa figurájának (aki nem más, mint az én) állandó változása. Ennek belátásaként fogalmazódnak meg a zárósorok: „De nem vagy követhető, mint egy bűnös / vagy történet. Arcod minden tavasszal újranő.” Az arcát (szórét?) levedlő és újra növesztő apa abszurd alakzata azonban az utolsó sorban minden kétséget kizáróan a lírai én alakmásként azonosítódik, vagyis: „Apám huszonnegyedik alakmásával élek.”

Ennek a gondolatnak a fényében (sic!) kijelenthető, hogy noha alapvetően averseket olvasunk, nagyon erőteljes énköltéssel állunk szemben, és az apa történetének, figurájá-

nak, emlékének letapogatása mérhetetlen egzisztenciális kihívás és szükségszerűség egy olyan lírai én számára, aki e költői folyamat során „saját létéről értesül”. Még egyszer hangsúlyozom, ez a vers képezi le, mintegy fraktálisan, azt a költői próbát, amire Deres *Szórapa* című első verseskötete vállalkozik.

(mekkora szív)

Méltatói közül többé-kevésbé mindannyian azon az állásponton vannak, hogy első nekirugaszkodásra sikerült egy nagyon erős hangú kötetet összeállítania, és jócskán feladja a leckét olvasóinak, akik e világ, ne adj’ isten, e történet kibontásában, motivikus szétszalázásában érdekeltek. A versekből kiépülő/kiépíthető történetről azonban pontos eligazítást kapunk a fentiekben: „nem vagy követhető, mint egy [...] történet”. Nagyon sok minden azonban ígéri, felkínálja a narratíva lehetőségét – elég, ha csak az első illetve a harmadik ciklus címére gondolunk, mely a lemondás, a kiábrándulás ívét rajzolja ki: *Pedig apa, Pedig dehogy*. A középső versciklus (*Az üvegház vége*) valami olyan korszak lezárultát jelzi, melyről nemcsak a gyerekkor vége juthat eszünkbe, hanem valamiféle pszichikus helyzet felszámolása is.

A kötet első ciklusától kezdve burjánzó metafora-működésre lehetünk figyelmesek – a bántó fény (lámpa, villany), az üvegház mint a kitettség és levegőtlenesség tere, „a gyulladás a szívben” (*Gyulladás, Gólem*). „Ilyen álemlékekből / épült a gyerekkor.” (*Villany*) Hajlamos vagyok az első ciklus verseit, alaphelyzeteit a gyerekkori emlékek, benyomások, szituációk összegzésének tekinteni, bár a felsorolt metaforák átszövik az egész kötetet. Mégis azáltal, hogy az első ciklus *Az ünnep* című utolsó verse azzal indít, hogy „A történet úgy végződött, hogy apa egy reggel nem / tudta, hogyan kell felébredni”, gyaníthatóan a lírai én szemléletmódbeli változása is bekövetkezik. Szellemek, szorongáslények és feltámadt holtak lepik el a költői megnyilatkozásokat, melyek hátborzongatóan kísértetiesé teszik a lírai én helyzetét.

Ehhez kapcsolódóan lehet figyelni egy egészen érdekes dologra: jóllehet a versek számtalanszor kitérnek a testi, érzéki benyomásokra, szervekre, nagyon fontos észrevenni, hogy az előbb említett *Az ünnep* című vers lírai énje szükségszerűen megállapítja, hogy „[a] testről nem maradtak / emlékek. / Vagy letagadom.” Efelől nézve talán érthetővé válik az a kényelmetlen, morbid hatás, amit a szövegekből kilógó szívek és bőrök keltenek. Nem azt állítom ezzel, hogy ne illenének a kötet lírai hangulatához, épp ellenkezőleg – valahogy mindig nagyon hangsúlyosan van jelen mindkét metafora, ám mégis mindkettő megképezi az értelmezhetetlenség horrorisztikus vákuumát. Ez az, ami kényelmetlen, irritáló.

Mondok néhány példát: „Apa közben a kádban ült, / szép lassan leázott a bőre is.” (*Lánybaba*); „Mikor kivették a szívet, / hosszan sírdogált.” (*Gólem*); „Falon rozsdás kardja lóg, / azzal nyúzza a szobabört” (*A trófea*); „Anyá öreg. Sír a bőre.” (*Vakolat*); „Akkoriban gyakran piszkáltam / a szívet, így terjedt el apa rákja.” (*Gyógyszerek*); „mekkora / egy átlagos emberi / szív mérete.” (*Esti szervek*) És végül egy utolsó, melyben a két motívum a fel-

éledő holtak figurájában összetalálkozik: „És ahogy egyik bőrből a másikba / lépnek, azt nehezebb megszokni, / mint a sötétet, a szívet.” (*A bálvány*).

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Deres bőre nem az emberi érzékelés örömteli lehetőségének alakzata, hanem valami, aminek sokkal több köze van a veszteséghez, a megfejtés ellehetetlenüléséhez. S jóllehet talán a szív lehetne az, mely irányt szab a kutatásnak, az is sötétté, hideggé válik. Ez a hideg uralkodik el *Az üvegház vége* utolsó versében, melyet a „cilinderes öregember”, illetve annak „szelleme” (az Apa? A Halál?) hagyott maga után.

Az elsötétülő szív és a „szobában lakó hideg” ellenére egészen elképesztő erővel érvényesül a lírai én értelmezéskényszere, -vágya, aki minden nehézség ellenére kitart szándéka mellett, és meg akarja érteni saját (az apa) történetét: „Azóta fekszem ezen a szőnyegen, / a mintázatot figyelem, hátha kiolvasható / belőle valamelyikünk története” (*A szőnyeg*).

Fontos megjegyezni azonban, hogy a szív központi alakzata ellenére a versekben nyomja sincs az érzelmességnek, és jóllehet minden sornak egzisztenciális tétje van a lírai alany számára, egy pillanatra sem válik érzélgőssé. Ebből fakad a kötet kínosan tárgyilagos és kísérteties hatásminősége. No meg annak belátásból, hogy „[c]sak a hidegben tart ki az emlék” (*A szőnyeg*). Hűtve kell tehát tartania saját hangját is, hiszen egyedül így válik módja önmaga megközelítésére: „Hátha leírhatóvá válik a minták hidege”. Ez azonban azt is jelentheti, hogy a múlt szőnyegének mintái maguk sugározzák azt a hideget, mely a tárgyilagos, hűvös, távolságtartó lírai megszólalásmód sajátjává is válik.

(pedig dehogy)

– jelzi az utolsó versciklus címe. Dehogy válik leírhatóvá „a minták hidege”, illetve dehogy hideg a hang, mely erre vállalkozik (izzón hidegrázós, ha van olyan). A két értelmezési lehetőség egyidejűleg érvényesnek tekinthető, mindazonáltal emlékeztetnek a kötet kompozícióját erősítő történeti ívre, mely szerint a harmadik ciklus az elsőre adott lemondó, kiábrándult válasz – *pedig dehogy* apa, pedig dehogy sikerült a „helyszínelés”.

A záróciklus verseiben, mint említettem, elszaporodnak az érkező kísértetek és a visszajáró holtak. Emellett azonban továbbra is érvényesül az apa igazi alakjának megkeresésére vonatkozó költői vágy, bár épp ez a szellemjárás teszi elmosódottá azokat a felületeket, amin az apa „körberajzolása” megvalósulhatna. De van még valami, amire felfigyelhetünk ezekben a versekben:



(Deres Kornélia: *Szórapa*. JAK – Prae.hu, 2011)

„Ha koncentrálok / akkor mindig jobban fáj”

Mármint a fény. Illetve apa. De mindenesetre valami olyan (vers)anyag, amitől nehéz „fenntartani egy normális / élet látogatást”. Ennyit Deres Kornélia *Szórapa* című kötetének (fiktív) keletkezéstörténetéről. Mert ami közben történhetett, arról természetesen olvasóként fogalmunk sem lehet, de hogy hosszan fáj a szórpa, az a versek fullasztó atmoszférájából minimum sejtethető.

Ha érzékletesebb szeretnék lenni, mondhatnám, a versekből élénk álló szórpa alaposan eltömiti a szánkat – fulladunk a vessoroktól, érkeznek a szellemek (*Esti szervek*), felélednek a halottak (*A bálvány*) és nem maradnak el a „szorongáslények”

a részekből kiépülő egész reményével való leszámolás: „Én azt mondom, légy nyugodt. / Legközelebb már pap jön és boncnok, / és pont olyan darabokra szednek szét, / amikkel kényelmesen kibélelhető egy egész / múlt, de legalább egy pár útravaló, ép emlék.” (*Útravalók*) A test feldarabolása, a testrészek kiemelése analóg lesz azzal az emlékező folyamattal, melyet a *Szórpa* verseiben nyomon követhettünk. Csakhogy az egész itt kap egy enyhén cinikus felhangot, mely a nagy tervről való lemondást sejteti. Ezt jelzi a következő vers, mely az apától való eltávolodást/távolságot nevezi meg a kényszerű kutakodás és kötődés okaként: „Ha máshogy alakul, talán nem / tartalak meg eddig. / Könnyebben jött volna a lemondás, / mondjuk arról, hogy egészben lássalak.” (*Veszélyesen közel*)

Értékelhető-e a kötet az erről való lemondás költői gesztusaként? Nemigen hiszem. Sőt, inkább a mániákus keresés, a rögeszmék lírai ápolása jellemző Deres Kornélia költészetére. Ezt a retorikai gesztust valósítja meg az izzón hidegrázós lírai hang, melyet a fentiekben már jelezni próbáltam.

A kötet végén még egyszer előkerül a szív alakzata, ám minden eddiginél morbidabb szövegkörnyezetben: miután ugyanis a *Légszomj* című vers leszögezi, hogy „a szeretet is csak / idegállapot”, a *Körtérben* azt kapjuk, hogy „[A]z emlékezés / mint a klopfolás: kilapított báránnyal a szív.” Ebben a súlyosan metaforikus közegben az emlékezés cinikus klopfolója alá kerül az ártatlanság, a szeretet, a krisztusi megbocsátás, a bármiben való hit emberi képessége.

És mi marad értéként, életlehetőségként Deres Kornélia kötete végén? Az ébredés ígérete. Nem azé, hogy mindez csak egy elhúzódó, rossz álom volt csupán, hanem annak a lehetőség, hogy egy reggel talán másmilyen lesz az ébredés. Ehhez azonban a versek tanúsága szerint sok gyakorlás kell, szívós és kitartó terepmunka, és „nagy levegő”. Ennek a fázisnak a krónikája a *Szórpa*, a nagy levegővétel előtti pillanat annalesa.

Csupán egy, a szeretet

Lengyel
Imre
Zsolt

(Király
Levente:
Énekek
éneke.
L'Harmattan,
2011)



„A nyugati irodalomban a boldog szerelemnek nincs története” – ez Denis de Rougemont *A szerelem és a nyugati világ* című könyvének sokat idézett alaptétele. „A boldog és beteljesült szerelem meséjében halhatatlan érzelmek és igazságok világítják meg az összefonódó emberi sorsokat” – ez pedig az első mondat Király Levente első regényének, az *Énekek éneke*nek fülszövegéből. A lehetetlenre vállalkozott hát a szerző?

A helyzet persze az, hogy ma már igenis van története a boldog és beteljesült szerelmeknek – ám

az, hogy ez így van, az elmúlt évszázad kultúrtörténetének volt figyelemreméltó teljesítménye. A szerelmi házasság elterjedése, a válások számának meredek emelkedése és a házasságtól mint közvetlen céltól függetlenedő kapcsolatok megjelenése a három talán legfontosabb állomás azon az úton, mely a kultúra térfelén kiprovokálta az azzal való szembenézést, hogy a korábbi szerelmi művészet számos elvárást ébresztett, ám arról nem sokat volt képes elmondani, hogy hogyan lehetne azoknak a valóságban megfelelni. A végső eredmény az lett, hogy a romantika régóta létező diskurzusa mellett a huszadik század második felére kiépült egy alternatív diskurzus, az intimitásé.* Ezek pedig saját, összeegyeztethetetlen axiómákon alapulnak, nehezen ki-küszöbölhető zavarba hozva azt, aki a szerelmet eleve adott, a történelem során változatlan dolognak tekinti: az előbbi szerint az ember passzívan szerelemben *esik*, a szerelem története pedig jobbára a külső akadályok legyőzésének története, ami után csak az örök boldogság következik – utóbbi szerint viszont a szerelem valami, ami két ember között *történik*, ami róla elmesélhető, az az igények összehangolása érdekében elvégzett munka története, és aminek eredménye jó esetben is dinamikus és törékeny egyensúly.

* Az itteni terminológia forrása: David R. SHUMWAY: *Modern Love: romance, intimacy, and the marriage crisis*, New York UP, 2003.

A történetnélküliség dogmájának felmondása tehát szükségyszerűen kapcsolódott össze azzal, hogy a *boldog* és a *szerelem* szavak jelentése egyaránt árnyaltabbá vált – az *Énekek éneke*ről szóló kritikában azonban mindez voltaképpen tökéletesen irrelevánsnak is tűnhet. Történetből ugyanis ebben a könyvben valójában nincsen túl sok: bár valóban a főhősök, egy Meion nevű királyfi és egy Diotima (becenevű királylány házassággötése után vagyunk, a regény maga egyetlen este meséje csupán. A szöveg még azt sem engedi kitalálni, hogy pontosan mennyi idő is telt el szerelmük kezdete óta („tegnap, hónapja, netán évekkal ezelőtt, ki tudja” – 19), eseménytörténetéből pedig csupán anynyi rekonstruálható, hogy megismerkedésük másnapján összeházasodtak, majd néhányszor meghívták ismerőseiket ebédelni, a regény jelen idejének másnapján pedig a királyfi csatába indul majd. Mindenesetre nehéz hosszúnak képzelnünk ezt az időt, hiszen a szöveg vége felé a királyfi meglepetéssel értesül arról, hogy felesége korábban már kétszer is menyasszony volt.

Az olvasás során egyértelműen kiderül, hogy a hangsúly ebben a szövegben általában véve sem a történéseken van: a cselekmény meglehetősen csökevényes (fürdés, hajvágás, vacsora és egy le nem írt szeretkezés), a szereplők azonban folyamatosan beszélnek – a dikció néha az abszurditásig elmenően dominál az akció felett („még mindig csupán nevetek, mint rakoncátlan gyermek, ki bőrdőnek bársonyával képtelen betelni, simogatom egyre, csókolgatom, ahol érem” – *mondja* a királyfi – alkalmasint csókolgatás *helyett*, 125). Ebből az idézetből pedig már az is látszik, hogy a regényt nemcsak a kapcsolat létrejötte utáni belső történet nem érdekli igazán, de a beszédéről is különvéleménye van – míg az intimitás diskurzusának ideálja az akadálymentes, őszinte kommunikáció, addig az *Énekek éneke* éppenséggel a szerelmi hagyomány innen nézve legtávolabbi szegletéből, a gáláns szerelem konvencionális nyelvéből látszik meríteni szereplői igen erősen retorizált megszólalásaihoz: itt a szeretkezés utáni pihegés is féloldalas körmondatokban hangzik fel.

Ezek a beszélgetések már csak udvarlás és intimitás teljesen eltérő célja és funkciója miatt sem tűnhetnének másnak, mint őszintén és tökéletesen inadekvát bájolásgáznak, ha a realizmus kódja szerint próbálnánk elolvasni a regényt. A szöveg azonban nyilvánvalóan mindent megtesz, hogy ezt az olvasási módot ellehetetlenítse: stílusa, mely egészen eltérő nyelvtörténeti és nyelvjárási rétegekből származó szóalakokat habarcsol össze konkrét koncepció nélkül egy ornamentálisnak szánt nyelvben (nagyjából amúgy *A vak murmutér* mintájára, épp csak a humor célzata nélkül) éppúgy ebbe az irányba hat, mint az a bármiféle logikát nélkülözni látszó szinkretizmus, amely bekezdésenként váltakoztat Istent és isteneket, Minervát és Paradicsomot, sőt Olampuszt és Bószédont. A cselekményt így nemcsak hogy nem lehetséges egy meghatározható történelmi szituációhoz kötni, és így egy korábban létezett szerelemfelfogás színrevitelének tekinteni, de konzisztens világa sem alakul ki a regénynek – térideje valamiféle imaginárius téridőként olvasható csak, ahol nem kell és nem lehetséges a szerelem társadalmi hatásösszefüggéseivel foglalkozni.

Mivel pedig az a közeg, amelyben mozognak, kiismerhetetlen (a legnyilvánvalóbb példa erre a voltaképpen a cselekmény előtérben lévő, mégis csak a legüresebb általánosságok szintjén felvázolt háború), a királylányék története tökéletesen átélhetetlen marad. Ekképpen jöhetünk rá végleg, hogy a regény hangsúlyai nem a cselekményre esnek: didaktikus mű ez, melynek legelső sorban a beszélgetésük során elhangzó történetek és szentenciák összetartása végett van szüksége a Meionékra. Érdemes tehát nem hagyni elandalítani magunkat a szöveg stílárius túlhazásától, és jól megfigyelni, mit tanít nekünk a szerelemről.

Persze az, hogy a szereplők főleg szócsököként funkcionálnak, korántsem jelenti azt, hogy lényegtelen lenne, hogy mindaz, ami elhangzik, egy *boldog szerelmespár* beszélgetésében hangzik el – sőt. Mint ahogy az sem lényegtelen, hogy ők is problémátlanul ekként azonosítják magukat, és ez ráadásul egyértelműen identitásuk középponti eleme. Mindez ugyanis alapvető módon határozza meg az egész szöveg nézőpontját: Meion és Diotima az elnyert – és a szövegben sehol, egy pillanatra sem kétségbevonat – bizonyosság birtokában tekintenek végig a világon, amelyet a regény így egy tökéletesen stabil viszonyítási pont köré tud elrendezni. Ez a stabilitás profitál sokat azokból a manőverekből, amelyekkel az *Énekek éneke* elkerüli az intimitás diskurzusát, és amelyekkel így visszatér a *boldog* jelző ideálisabb és differenciálatlanabb használatához. Ennek a boldogságnak nincsen története – vagy van, vagy nincs: „nékem nem számít: csupán egy pillanatra, vagy szállongó századokra lettünk mi egymásé, hálám így is, úgy is múlhatatlan. Ha halálomnak óráján pillantlak meg, éltem boldogan telt úgy is” (19); ha pedig van, akkor az a problémák végleges és teljes megszűnését jelenti: „Ó, ha tudnák, milyen is a szerelem jóságos tüze: ha a lélek lángol, megszabadul minden, nincs mi többé köthetne a földhöz, láncaink porba hullnak, s édes lesz minden perc e világon.” (40)

Ezen a ponton már teljesen nyilvánvaló, hogy a szöveg legfontosabb célkitűzése, hogy megtisztítsa a szerelem fogalmát minden pragmatikus és illúzióromboló ráakodástól, amit az a modernitásban összeszedett – ott van azonban az útban a nem működő, szakítással, válással végződő, lelki sérüléseket okozó kapcsolatok igazán általános tapasztalata. Az elit művészetből kiszorulva ma is burjánzó romantikus művekkel ellentétben az *Énekek éneke* viszont nem borít egyszerűen fátylat a problémára. Megoldásához a „messzi, bölcs tanító” által mesélt szerelemmitosztban lát neki. Azzal, hogy a szerelmet függetleníti annak történetétől, megszabadul annak képzetétől, hogy a szerelem szükségyszerűen két személy interakciójában megtörténő esemény, és így, az idealisztikus elképzeléshez visszatérve lehetségessé válik a regény legfontosabb ideológiai beavatkozása. Azt mondja ugyanis ez a bölcs: „[a szerelem] legbecesebb érzésünk, mely a lelket megérinti, mindenkire árad, mint a déli napnak fénye, nem nézi, ki fürdik meg benne, jó vagy rossz, gyermek vagy agg, égimeszelő vagy törpenövésű, mind egyként részesül belőle, s ki előle árnyékba húzódik, maga tehet róla, ki megégeti magát tőle, magát okolhatja csupán” (13). A nem működő szerelem