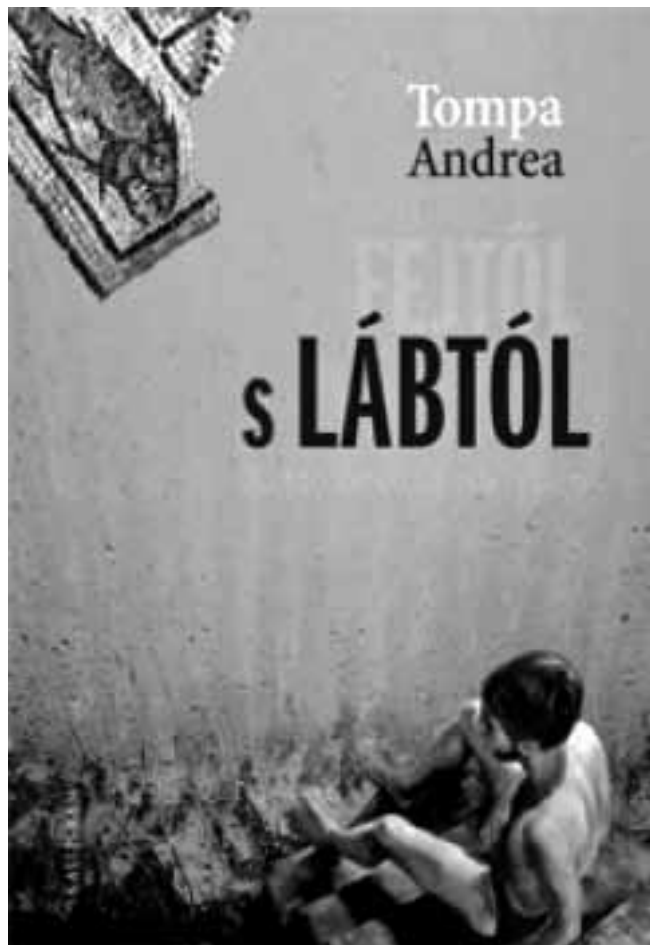


Lengyel
Imre
Zsolt

A részek lábadása

(Tompa
Andrea:
*Fejtől s
lábtól.*
Kalligram,
2013;
Bartók
Imre:
*A patkány
éve.*
Libri,
2013)

Tompa Andrea hűséges, figyelmes és jó memóriájú olvasóinak, ha belekezednek a *Fejtől s lábtól* című új kötetébe, előbb-utóbb alighanem eszükbe jut a szerző előző (egyben első) regényének két figurája: Kocka, a zsidóságával és családjával szakító, orvosi egyetemet végzett kommunista mozgalmár és az evangélikus székely fürdőorvos, akivel néhány évig házasságban élt — *A hóhér háza* központi szereplőjének, a regény számos kritikusa által szerzői alakmásként tekintett, Ceaușescu Romániájában felnövő lánynak apai nagyszülei; hiszen ha röviden kellene jellemezni a két itteni elbeszélőt, ugyanezekhez a leírásokhoz lyukadnánk ki. Ezek az alakok *A hóhér háza* igen gazdag család- és várostörténeti tablójának háttérében kaptak csak helyet néhány oldalas, vázlatos életút-ismertetések formájában — az új regényt akár az előző függelékeként, az ott épp csak felmutatott témát alaposan kibontó exkurzusként is leírhatnánk. Már ha ez az alaposág nem tenné komikussá és végső soron nehezen tarthatóvá ezt a viszonytélézést: hiszen a *Fejtől s lábtól* fókusza valójában jóval szűkebb, mint azoké a vázlatoké — a befogott időtartomány nagyjából az 1910-es évtizedet fedi le csupán és néhány évet a következőből —, az új regény mégis jóval terjedelmesebb, mint az előző. Ráadásul bármilyen evidensnek látszhat is a kapcsolat a két mű között, komoly erőfeszítés történik ennek elmosására: a szöveg mindkét itteni elbeszélő nevét homályban hagyja (sőt helyenként inkább: burkolja), és kizár minden utóidejű perspektívát, megismerhetetlenné téve a húszas évek elejét követő sorsukat, így azt is, családod alapítottak-e végül. Ez a kétes relevanciájú nyom tehát megszüntettségében válhat fontossá, annak jelzéseként, mennyire megváltoztak az alapviszonyok Tompa Andrea prózájában. Az első regény kissé túlfeszített és az önmaga által teremtett akadályokat leküzdeni nem is mindenhol képes stilizáltsága (*A hóhér háza* minden fejezete egyetlen óriásmondat volt, a fejezetek pedig átlátható rend nélkül következtek egymásra) még nem lehetetlenítette el a realista olvasat lehetőségét, így azután könnyen lehetett azt a szöveg mögött sokak szerint kitapintható valós-személyes-traumatikus élményanyagot ellenpontozó, azt mintegy mederbe terelő tényezőnek látni — a *Fejtől s lábtól* azonban felborítja ezt az egyensúlyt.



Ennek felismeréséhez azonban aligha vezet egyenes út a szöveg olvasása során. A regény elbeszélői ugyanis a mai köznyelvtől igen markánsan eltérő, attól nyelvtörténetileg és nyelvjárásiilag is eltávolított stílusban szólalnak meg (ez az 1910-es Kolozsvár beláthatatlanul messzibbnek mutatkozik itt nyelvileg, mint mondjuk *A kígyó árnyékának* tizenhetedik százada), hogy azután ezen a különös szóalakjaival és szórendjeivel idegenségből a majd ötszáz szövegoldal alatt is alig veszítő nyelven viszont közvetlenséget sugalló tónusban („Mindenesetre apám a válaszádat nem siette el.” „Na most mit lehetett csinálni.” — kezdődik a férfi által elbeszélte első, illetve a nő által elbeszélte második fejezet), ráérős körülményességgel kezdenek mesélni életük alakulásáról attól a ponttól, hogy ki-ki elhatározta, beiratkozik az egyetemre. Mindez a megnyilatkozók időbeli és térbeli meghatározottságát látszik hangsúlyozni, hogy megteremthesse a megnyilatkozások autenticitásának illúzióját — vagyis mintha Závada Pál első két regényének poétikája jelentené a legkézenfekvőbb igazodási pontot. Ám míg azok aprólékos gondot fordítottak arra, hogy az olvasó pontosan tudhassa, ki, hogyan, miért rögzítette az aktuális szövegrészt (és csak a megfelelő pontokon zavarodjon össze), addig a *Fejtől s lábtól*ban előrehaladva az válik egyre szembeötlő-

bé, hogy ezekre a kérdésekre nem igazán lehetséges válaszolni. A szöveg nem reflektál saját fikatív létrejöttére, nem árulja el, van-e célja vagy címzettje, nem segít megérteni, hogy miért marad ki több év története, hogy máshol viszont egyetlen délutánról húsz oldal szóljon, hogy mi indokolja éppen a fókuszba állított témák kiválasztását és azok sokszor mániákusan aprólékosnak látszó rögzítését, hogy miért úgy kezdődnek bizonyos fejezetek, mint ha egy nagyobb szövegegységből lennének kiragadva, és hogy lehet-e utólagos válogatást, szerkesztést feltételeznünk. De még alapkarakterét is nehéz lenne meghatározni: hol tudatfolyamnak, hol naplónak, hol memoárnak mutatkozik inkább — a tisztázást az olyan nyíltan önellentmondásos fejezetek teszik végképp lehetetlenné, mint az *Árva kutya* című, ahol előbb egy „Tegnap megyek...” kezdetű mondatból (425) arról értesülhetünk, hogy Lechner tanár úr egy ismerőse révén szóbeli üzenetet küldött a női elbeszélőnek, amit azután teljes terjedelmében olvashatunk; majd néhány bekezdéssel később, a szakadás bármilyen jelzése nélkül ezt találjuk: „Nem telik belé hány hónap, kettő. S jön a hír. Lechner Károly tanár urat kettősör műtik, órjási fájdalmi voltak. S eltávozott.” (431) (És a regény egyébként is meglehetősen szabadsággal bánik az időbeli viszonyokkal: a lányt a 32. oldalon, az évnnyitó után mint a hallgatói verseny korábbi győztesét emlegetik — a 108. oldalon, a későbbi díjnyertes dolgozatával kapcsolatos konzultáción viszont az ezen az évnnyitón elkövetett akciója miatt szégyelli magát.)

A reflektálatlan nézőpont-áthelyezéseken alapuló állandó modulálás, ahogy más szereplők szólamanak beékelése is hosszú egyenes idézetekben, könnyebben igazolható lenne, ha a szöveget a fikción belüli stilizációnak olvashatnánk, az elbeszélő által irodalmi igénytel megalkotott szöveggé — de számot kell vetni vele, hogy egy ponton azt írja: „Mindenesetre, hogy velem szemben irodalmi elvárások is vannak támasztva, nagyon megbetegített. Mert én irodalmilag nagyon alacsony szinten állok [...] De viszont én nem tudok szépen komponálni, illetőleg fogalmazványokat írni. És hogy most már levélírásban se gyakorlom magam, mert meg lett szakítva a levelezés a szülői házzal, és nem írok mást, csak a tudományos jegyzeteket.” (166) De elhárítja a szöveg azt is, hogy a napló kategóriájába erőltessük bele („Példának okáért, hogy írunk-e naplót. Mostan, mai napság vagy a múltban. Mind a kettő leszögezi. Akkor kvittek vagyunk, nincs is mit kicserélni, akkor el fogjuk csak beszélni a múltat. Jobb is így.” — 463; „Nem kell a napló, ha lett is volna, már bizonyosan nem kell.” — 470), ahogy sosem lejegyzett, csak egy heterodiegetikus médium által rögzített gondolatok sorának se kívánja mutatni magát („célul kitéztük. Illetőleg már csak célul, már az új idők szerint máshogy megy az orthographia is” — 484; igaz, korábban volt olvasható például „céljából” és „céllok” is, 152, ill. 153) — ezek mögött elég könnyű annak világos szándékát felfedezni, hogy a szöveg összezavarja a nyomokat, és saját státuszának paradoxitását mindenáron megőrizzze. Ilyen körülmények között azután a lehetetlennel lesz határos akár csak megtippleni is, hogy a tisztázatlan, ellentmondásos

pontokon az elbeszélő emlékezeti-kifejezési zavaraira, az olvasó szándékos, provokatív félrevezetésének kísérletére vagy egyszerű szerkesztési hibára gyanakodjunk inkább — ez az elháríthatatlan és megokolhatatlan bizonytalanság, amely tökéletesen lehetlenné teszi, hogy meghatározhassuk az egyes szövegrészek nézőpontját, és magyarázatot találjunk formadöntéseikre, tagadhatatlanul fárasztó és frusztráló olvasmánnyá teszi a regényt.

E manőversorozat mindenesetre eredményesen teszi lehetetlenné, hogy a szöveg primér hitelességére vonatkozó kérdéseket tehesünk fel, erre a — kissé talán goromba módon — kiküzdött szabadságra pedig láthatóan éppen azért van szükség, mert a két központi alak funkciója egészen más itt, mint *A hóhér házabeli* hasonmáinak: míg ottani identitásukat csupán a családtörténet logikájának esetlegessége határozta meg, ez a regény jóval vakmerőbben kezeli azt a regény struktúrájába épített szükségszerűségként. A legszembeötlőbb példa természetesen a cím: a két elbeszélő mindkét fontos találkozásukkor fejtől-lábtól alszik, majd legvégül ebből sajátos szokást teremtenek, sőt néhány meglehetősen bizarr és nehezen indokolható megjegyzést is olvashatunk e kifejezés svéd fordításáról és annak hasonlóságáról a magyar *befőttes* szóval (478) — erről a kevésbé diszkréten a figyelem előterébe tolt motívumról pedig nehéz nem észrevenni, hogy alighanem a főhősök viszonyának alapmintázatát jelöli ki: ez a párhuzamos fordítottság jelenik meg abban, hogy mindketten a kolozsvári egyetemre iratkoznak ugyan be, ez azonban a fiú esetében megalkuvás, az egyéni akaratát megtörő családi parancs következménye (hiszen ő „fővárosi” egyetemre akart jelentkezni), a lány esetében viszont lázadás, a családi parancsot megtörő egyéni akarat eredménye (hiszen neki nő lévén zsidó családja legfeljebb egy tanfolyamot akart engedélyezni); de azokban az eltéveszthetetlenül hangsúlyos mozzanatokban is, hogy egyikük férfias nő, míg másikuk nőies férfi, hogy a nő számos egyesületbe belép, a férfi pedig nem „afféle egyleti ember” (189), vagy hogy a történet korai szakaszában a nőnek az aszkézis, míg a férfinak a hedonizmus a legfontosabb személyiségalkító vonása.

Olyan regénykeret jön ilyen módon létre, amely azzal együtt tartja meg és fokozza tovább az előző kötetre is jellemző minuciózus dokumentaritást, hogy ugyanakkor az akció és a dikció szintjén egyaránt lényegteleníteni igyekszik a valóságosság és a motiváltság kritériumait: a főhősök életét visszakereshető, történeti értelemben hiteles reáliák burjánzó tömege szegélyezi, azok maguk viszont sokkal kevésbé tűnnek e miliő által determináltaknak, mint inkább az ezen adatanyagot motívumsorokba elrendező műszereknek. A regény nem igazán engedi kikristályosodni a realizmus olyan koordináta-rendszerét, amelyhez képest inkább vagy kevésbé lehetne a szövegvilágon belül erőltetettnek vagy természetesnek ítélni, hogy különböző okokból mindketten számos köz- és gyógyfürdőt meglátogatnak (a nő Erdélyben, míg a férfi Budapesten), és mindketten éppen erről látják fontosnak kimerítő ismertetéseket adni elő (itt és másutt is meglehetősen hasonló stílusban), miközben oly sok mindenről nem esik szó; hogy a férfi minden közül éppen a véletlenül megpillantott fa-

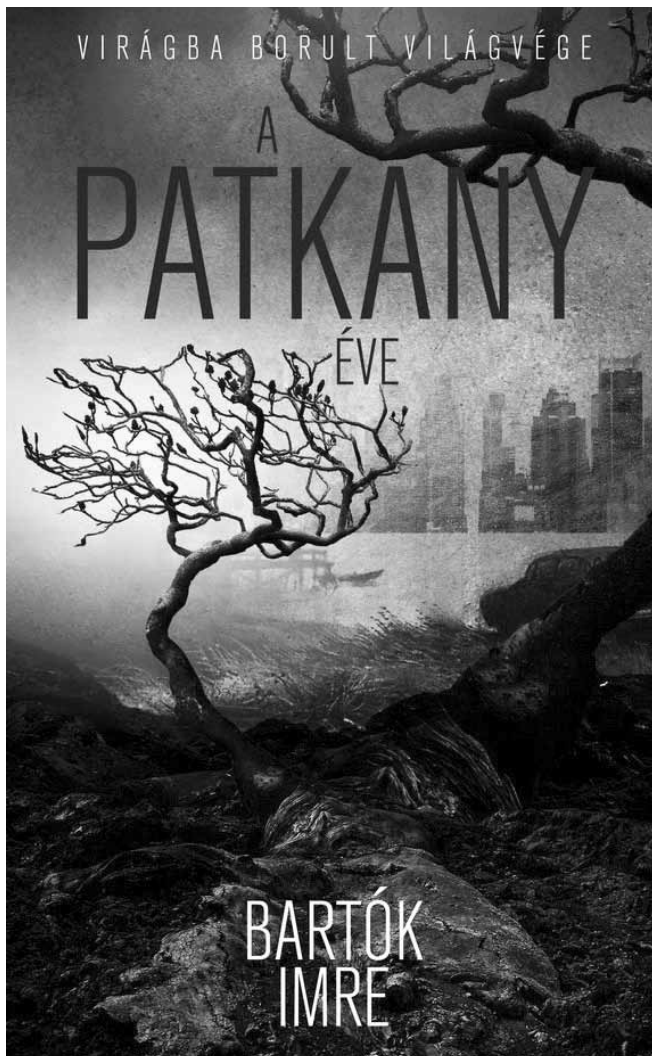
kírról ír oldalakon át, a nő pedig az erdélyi nemzetiségek helyzetéről megfogalmazott elképzeléseket pertraktálja hosszan a helyi sajtó alapján; vagy hogy épp mindkettejüknél szóba kerül Pék Péter feltaláló, mindketten szódás málnaszörpöt isznak, mindketten a kutyák iránti érzelmeikről írnak; vagy hogy a szereplők jellemi hirtelen revelációk mentén változnak, a regény zárlata pedig a magyar irodalom legváratlanabb *deus ex machinái* közé látszik tartozni — mindez azonban belemosódik a regény általános idegenségébe, a szöveg logikája felől voltaképpen abszurdnak látszana bizonyos mozzanatokat izolálni, és hibaként felmutatni. A realiztikusságot elemésztő radikális stilizáció mintha sáncot akarna építeni azon szabad belső térés köré, ahol a regény intellektuális teljesítménye működhet — az átélés ezen a meglehetősen durvasággal kitermelt törmelékhalmon azonban közel sem biztos sikerrel kecsegtető vállalkozás.

„Kolozsvár, az ellentétek érdekes városa” — egy ilyen című tanulmányt olvas városismertető előadására készülve a női elbeszélő, és ha marad hozzá elég erőnk, rájöhetünk, hogy valami ilyesmi Tompa Andrea témája is. Kolozsvár azonban kitüntetett pont csupán, amit lehető legtágasabb kontextusába igyekszik visszaírni; amivel tehát voltaképpen foglalkozik, az a tágan értett modernitás — és annak sokrétű belső ellentmondásai. A kimerítő regénystruktúra végső célja mintha az lenne, hogy az elbeszélők szövegeiben olyan közeget hozzon létre, amelyben motívumokon keresztül átemelhetőek egymásba a modernitás innen fontosnak látszó problémái, olyan módon, hogy ez a motivikus működés mégse eredményezze a problémák absztrahálódását. A hatalmas szövegtestben szétburjánzó hálózat legfontosabb csomópontjait az emancipáció és a normalizáció kérdése látszik jelenteni, melyek egyaránt meghatározóak az individualitás testi és kulturális meghatározottságának, a tudománynak és a politikának egymásra kölcsönösen ható szféráiban. Az egész vállalkozás központi szimbólumának orvoslás és kuruzslás különös, az egész könyvön végigvonuló, majd az utolsó fejezetben még egyszer határozottan a középpontba állított kettőse látszik: a természet általi meghatározottság meghaladását egyre optimistábban ígérő tudomány és a természettel ambivalensebb viszonyban lévő alternatíváinak feszültségében mindkét pólus olyan folyamatosan elmozduló normarendszerek létrehozásával igyekszik megalapozni és kifejezni hatalmát, amely képes lehet kirekeszteni a másikat. Ami azonban azt is megmutatja, hogy ez a rendszer természetesen nem zárt, és a regény bőséges anyagon demonstrálja is, hogyan határozza meg a határokat és jelentéseket a tágabb társadalmi, politikai, intézményi kontextus és annak megváltozása, hogyan telítődik például a koponyamérés vagy a pszichoanalízis politikai tartalmakkal, hogyan, milyen körülmények miatt, miféle ágensek miféle döntéseinek okán és híján vándorol a regény érdeklődésének nyilvánvaló középpontjában álló balneológia a centrumba, majd a normalizáció határain kívülre. Ezek a mintázatok beszövik az egész regényt: az emancipáció témája, a meghatározottságoknak való alárendelődés vagy az azoktól való megszabadulás dilemmája ugyanúgy megjelenik a családtörténet

terepén, mint a politikáén (a nacionalizmustól a kommunizmusig, a konzervativizmustól a progresszivitásig terjedő spektrumokon értelmezve) vagy a testiségén (a plasztikai sebészet, az absztinencia, a prostitúció, az önkielégítés, az emberben lakó állat és az ember–állat-viszony mind hangsúlyos témái a könyvnek). Ezen a tablón a regény idejének három önálló karakterrel bíró korszakának (a monarchia utolsó éveinek, a háborúnak és a Trianon utáni éveknek) sokat tárgyalt problémái is ezeknek a dilemmáknak az összefüggésrendszerébe lépve rajzolódnak ki: a háború előtti és utáni többségi és kisebbségi attitűdök számos analóg jelenséget is produkáló kulturális logikák termékének, a háború maga pedig nemcsak morális és politikai, de antropológiai és tudománytörténeti fordulatok terepének is látszhat.

Amikor a regény férfi elbeszélője arról beszél, hogy az elcsatolt Erdély agy nélkül maradt szívhez hasonlít, ez a kijelentés, semlegesítve annak pátosát, legalább olyan erősen tud a plasztikai sebészetről, organoterápiáról, xenotranszplantációról szóló gondolatmenetekhez csatlakozni, mint a politikaiakhoz — e kapcsolódás ugyanakkor potenciálisan át is allegorizálja azokat a gondolatmeneteket. Az ehhez hasonló motívumláncok nyomán elmosódik a határ a pusztá reáliaként és a szimbólumként olvasható tényezők között, a struktúra hangsúlyozott műviessége pedig majd' minden mozzanatban ilyen potenciális szimbólumot sejtet, ami persze próbára teszi az olvasó egyébként sem kímélt komprehenziós képességeit: a *Fejtől s lábtól* nem tűnik egyszerűnek egészen látni, több olvasás után is inkább tűnik számomra cizelláltan kidolgozott problémamatrixnak, mint kompakt regényvilágnak, ami után néhány erős hangulat visszamarad, de látvány alig, néhány jellemző viszony, de karakterek nem igazán — rengeteg élesen feltett kérdés, melyekről azonban számomra eldönthetetlen, hogy összességük próbál-e kijelölni valamiféle állítást (még ha annak, amikor azt olvassuk, akkor „kezdődik a mi lehányatlásunk” amikor „senki nem fogja azt tudni”, mi az a balneológia — van is ma némi aktuálpolitikai felhangja, aligha lehet a szöveg egészét valamiféle egységesen nosztalgikus nézőpontból elolvasni — 385). Ám mindezzel együtt is: a kortárs magyar irodalom intellektuálisan legkomolyabb alkotásai közé látszik tartozni számomra ez a regény, mely új és részben váratlan nézőpontok seregét vonultatja fel egy fontos hely és idő megértéséhez — és amelynek egészen vakmerő formadöntéseiben is van valami paradox módon csábító.

Ha a *Fejtől s lábtól* ideáljaként a magas, modernista nagyregény látszhat felderengeni, a radikálisan stilizált forma minden büszke, de nem provokatív elitizmusával — az ideji tavasz másik hasonló léptékű könyve, Bartók Imre majd' hatszáz oldalas második regénye aligha is tűnhetne attól különbözőbb művészet-felfogás termékének: első ránézésre olyasféle szövegnek mutatja ugyanis magát, amilyenről a magyar irodalom szokásrendje szerint efféle folyóiratokban nem is szokás írni (feltéve, hogy nincs szerzője mögött egy némileg tanácstalanul, de szinte egyöntetű elismeréssel fogadott bemutatkozó regény és két fontos költé-



szettörténeti kismonográfia). *A patkány éve* ugyanis alapvetően egy biopunk zsánerregénynek látszik, mely nem feltétlenül azt a szubkultúrát célozza meg, amely történeti okokból a *magyar irodalom* nevet őrzi, és amely időnként (mint legutóbb és leghangosabban Kondor Vilmos esetében) kissé paternalista gesztussal áldását adja egy-egy efféle könyvre is — miközben résztvevőinek jártassága ezekben az alternatív kontextusokban nem magától értetődő, saját szempontjainak hierarchikus magasabbrendűsége még kevésbé, ráadásul mára azt is kénytelen volt megsejteni, hogy véleményformáló potenciálja erősen kérdéses saját határain túl. Ez a kritika is az illetéktelenség tétova bevallásába fulladna — hiszen e regény előzményeivel és társaival kapcsolatban, melyek nyilvánvalóan számosak, korántsem rendelkezem, és e cikk megírása kedvéért sem sikerült olyan mélységű ismereteket megszerezni, amire hivatkozva más esetekben értelmét vagyok képesek látni annak, hogy kinyomtassák, mit tartok egy-egy könyvről; a kontextust ignoráló pusztá elcsodálkozásnak pedig nem lát-nám értelmét —, ha nem gondolnám azt, hogy ez a látszólagos

zsánerregény afféle szaprofág gazdatest csupán (hogy a szöveg biológista motivikájának ezzel a gyenge utánzatával éljek).

Egy közelebbi vizsgálat ugyanis nem igazán juthat más eredményre, mint hogy ezt a szervezetet elhagyta az élet, és bomlásnak indult: a poszthumán apokaliptikus felé tartó világ izgalmas-kalandos története darabjaira hullik, ha hozzáérünk. Pedig ha távolról szemléljük csak, úgy tűnhet, minden rendben: van biomodifikált hősököl álló szuperkommandó, van megmagyarázhatatlan sorozatgyilkosság és nyomozás, van terv és van összeesküvés, van szex és akció és helyzetkomikum, van ellenség és van apokaliptikus finálé; és mindezek egymásba kapaszkodnak, és mindezen lehet undorkodni, azután nevetni, azután meghökkeneni, azután izgulni, azután elgondolkodni és megint előlről. És közben azt is megtudjuk az egyik szereplőtől, miben rejlik szerinte a Hasfelmetsző-történet eszmetörténeti jelentősége: „a részek fellázadnak az egészszel szemben, az apróságok előnyre tesznek szert, az organikus mozgókéony és sebezhető maga alá gyűri az étellel teljes, szoborszerű testet” (165) — és a részek valóban lázadásban vannak: ha a 253. oldalon elégetik a tetemetek, attól még az egyikről a 429-en kiderülhet, hogy élve temették el, egy másíknak meg kimeredhet a 496-on a keze a földből; ha valaki a 286. oldalon felrobbant, és „testéből semmi nem maradt a cipőjén, a műfogsorán és néhány, a terem minden szegletébe szétszóródó, megfeketedett belsősegen kívül”, a 366-on attól még magához térhet a kómából; ha valaki a 492. oldalon társai mellett üldögl, attól még egy néhány perces beszélgetés alatt egy gyártelepen teremhet, ahol a 499-en már abban reménykedhet, hogy „még megtalálhatja” társait.

Az azonban, hogy az egész valóban legyűrve hever, akkor derül ki, ha komolyan vesszük a regény önnön világszerűségére vonatkozó sugallatát, és megpróbáljuk annak működését átlátni — ekkor ugyanis kiderül, hogy a regény tobzódó ingergazdagsága egészen radikális információszegénységet ellensúlyoz. Ha így olvassuk a regényt, akkor a végére olyan érzésünk támadhat, mintha egy, az optimálishoz képest mintegy negyvenöt fokkal elforgatott kamera képe alapján kellene egy minket amúgy nagyon is érdeklő előadást rekonstruálnunk. *A patkány éve* túlnyomó része arról szól, hogy egy három tagból (Karl, Ludwig, Martin) álló csapat bizarr gyilkosságokat követ el a csapat vezetője, Cynthia által kidolgozott terv szerint, miközben egy Stone nevű rendőr nyomoz utánuk. De már rögtön arra sem lenne egyszerű válaszolni, hogy miért követik el ezeket a gyilkosságokat: „A részletek nem állnak össze semmivé. A jelek egyre üresebbek” (74) — állapítja meg a nyomozó, és az olvasó perspektívájából sem tűnik a dolog máshogyan. Az áldozatok növénné változtatása vagy rábeszélése egymás élveboncolására mind prelúdiumok a regény fináléjához, ahol egyetlen ember stratégiai megölésével, megmérgezésével és patkányok általi felzabálásával sikerül jobbára az egész emberiséget eltüntetni a föld színéről — előbbieket pedig az utóbbival semmilyen megismerhető oksági összefüggésben nincsenek, csupán időhúzásnak tűnnek, hiszen a nagy alkalom elérése semmilyen

megismerhető előfeltételnek nincsen alárendelve. Az emberiség kurta-furcsa megszűnése („Az emberek megváltoztak, leszámítva azokat, akiket a biomechanika istenei immunitással sújtottak [...] De a legtöbben azok közül, akik nem változtak át, egyszerűen eltűntek. Elpépesedtek, és bomlásnak indultak.” — 509) mindenesetre ezen akciók megfélemlítő vagy jelfunkcióját és a nyomozást egyaránt tökéletesen irrelevánssá változtatja. Persze miközben mi a rémtetteket és a köztük adódó pihenőidőt követjük nyomon, Cynthia korlátlan befolyásról tanúskodó világméretű összeesküvést sző — de ebből a szálból néhány mondat lóg be csupán az olvasó látóterébe („Cynthia elintézett egy-két gyors telefont. Voltak bizonyos eszközei és kapcsolatai, olyanok is, amelyekről még a többieknek sem volt világos és elkülönített tudomásuk. Új-Mexikóban vészjóslóan füstölögni kezdett egy olajkút, Mogadishu legnagyobb piaca fölött pedig egy helikopter ki tudja, miért, ötszáz kilotonna robbanószerrel kínálta meg az aznap egyébként is szerény forgalmat bonyolító árusokat.” — 224; „És aztán megtörtént. Egyszerűen csak megtörtént, néhány gombnyomás volt az egész. Hat kontinensen sikerült egyetlen mozdulattal megbénítani a többmilliárd apró gépszíjjal egymásba kapcsolódó informális struktúrákat, a kommunikációt, a tükörszálakat, visszacsatolásos és kétfázisos hálózatokat. Egyszóval mindent.” — 501), így aztán ez a szigorúan a *bizonyos* és az *egyszerűen csak* szférájában mozgó történet megmagyarázhatatlan és megejtően önkényes marad. Hogy ki az ellenség, az szintén nem derül ki: van egy pragmatista filozófuscsoport, akik egy ponton minden előkészítés nélkül rájuk rontanak, de azután kiderül, hogy nem ők a valódi ellenség, de erről azután nem igazán esik több szó, és ellenérdekű tevékenységnek sem sok nyoma mutatkozik a szövegben. Nemtudás rengeteg van ebben a szövegben, rejtély mégis alig: a mindentudó elbeszélő nem választ magának fokalizátort a regényvilágon belül, így aztán kizárólag saját kifürkészhetetlen belátásán múlik, meddig tart vissza egy információt, és mikor árulja el végül, ha egyáltalán; a nézőpont ugyanúgy nem indokolja, hogy a Cynthia által bizonytalan szándékkal kiválasztott és felkarolt fiú ötszáz oldalon át névtelen maradjon, mint hogy az ötszázadiktól már a nevének emlegesse az elbeszélő. Hogy pedig pontosan mi az a végső nagy terv, amiről minduntalan szó van, és amiről néha úgy tűnik, hogy a természet/kultúra vagy entrópia/rend ellentétpárok mentén szerveződő, a poszthumán-radikálökológiai ideológiák következményeit levonó filozófiai allegória, néha úgy, hogy csupán egy durcás bölcsész önigazoló elmeszüleménye, néha meg úgy, hogy egy, már a tizenkilencedik században is működő nagy folyamat része (hiszen akkor hajóztatta át Ernst [alighanem Zimmer] a tervben fontos, bár megismerhetetlen hatásmechanizmusú szerepet játszó Friedrichet [alighanem Hölderlint] Amerikába, hogy azután ott jó néhány évtizedre bezárják egy bankszéfibe), abba a regény utolsó oldalainak egyikén (562) beavatják a főhősöket — amiből kiderülhet, hogy mindahhoz, amit addig tőlük hallottunk céljaikról, bőven fér kétség —, az olvasót azonban sajnos nem.

A teljes pályás bizonytalanságbán így azután ezek a figurák

sem jelentenek stabil pontot, annál is kevésbé, mert hol brutális, hol mulattató, hol melankolikus kalandjaik során akadály nélkül gyurmázható személyiségeknek bizonyulnak, akik szabadon ingáznak a gyilkos indulat és a békés élet vágya, a hitvallások és a tanácsalanság között. Arra az olvasó jó eséllyel rájön, hogy — bár ez leírva sehol sem szerepel — a csapat tagjainak nevét a Marx, Wittgenstein, Heidegger családnevekkel kell kiegészítenie, azt azonban, hogy milyen viszonyban vannak ezek a figurák híres névrokonaikkal, sűrű homályba burkolja a szöveg. Vajon tényleg „sokan életben vagyunk még”, ahogy Hölderlin egykori tübingeni szobatársa mondja, amikor meglátogatja régi barátját (294)? Vagy mesterségesen tenyésztették őket, és „emlékeik is mesterségesek, amelyeket úgy csapoltak le néhány exhumált múmiáról” (563)? Ezt sem lehet megtudni — és nem is annyira nyugtalanító eldönthetetlenségnek látszik ez, csak egyszerűen egy kontúrtalan világ kontúrtalan darabkájának: Karl egy Jacques nevű renitens pszichoanalitikushoz jár — aki vicces Lacan-karikatúra, de azt nehéz megérteni, miért része a viccnek, hogy nem ismeri fel Marxot („Karl. Talán mexikói? A bozont alapján lehetne az is, de ahogy állandóan a nemzetgazdasági tanulmányairól beszél... Bizarr figura, az biztos.” — 205). A pragmatista filozófusok fegyveres támadása és konferenciájuk transzparensket lobogtató közönsége egy szatirikus kampuszregény töredékeinek látszanak, a Prodigyre brékkelő Heidegger mintha csak egy kultfilm kultjelenete lenne, mulatságos, hogy Ludwig nem publikálhatja „az elkerülhetetlen halmazokra” vonatkozó bizonyítását „az anonimitás kívánalma” miatt (195), mulatságos, hogy a Hasfelmetszőről szóló filozófikus ponyvaregényére félmillió előszerződést kötött a Knopffal (160) és az is, hogy ugyanő „néhány éve” beperelte a kiadóját, „mert jogosulatlanul használta fel az egyik róla készült fotót” (423) — de mindezeket az ötleteket nagyon nehéz lenne egy ellentmondás nélküli történet darabkáinak látni, és egyszerű mondatokban parafrázálni hőseink előtörténetét, kalandjait és attitűdjeit.

Ha pedig ilyen módon lassanként ráébredünk, hogy ezt az olvasásmódot, mely bennünk csupán frusztrációt szülne, a regényt pedig kétes dramaturgiájú és az olvasót involválni kevéssé képes, tehát összességében meglehetősen kudarcos kalandregénynek mutatná, nemigen érdemes erőltetni, hanem hagyni kell a maguk néhány lapos összefüggésrendszerén belül nagyszerűen működő és virtuóz sokféleségükben igen szellemes epizódokat szétgurulni — azok az elemek kerülhetnek már a figyelem középpontjába, amelyek éppen a transzparens-mimetikus működést blokkolják, és amelyek amúgy csak anomáliának látszhatnának. Az elbeszélő ugyanis időről időre olyasmikről számol be, amik egészen nyilvánvalóan kezdik ki annak illúzióját, hogy egy konzisztens világ reprezentálására törekedne: a „több száz ezer voltos légköri kisülések” és a szertesztét fröccsenő „radioaktív mocsok” nem olyasmik, amiknek konkrét fizikai okait meg kellene fejtenünk, a csillagok kihunyása nyilvánvalóan kevésbé következik a filozófusok földi machinációiból, és a „Bosszú Szelleme” és „távoli rokonai, az eugenetika rozsmár alakú istenei”

akik „az utolsó igéiket mormolták, aztán ők is elcsendesedtek” (518) is olyan létezők, akiknek léte éppen a szöveg reprezentatív és szimbolikus síkja közötti rögzíthetetlen csúszkáláson alapszik. A látszólagos szerződésesség efféle sebhelyei körül egészen lenyűgöző részletek képződnek: „odafent a kihunytt égitestek elkezdtek kérgesedni. Kráterek végtelene jelent meg a szikkadt planéták felszínén, amelyek most úgy néztek egymásra, mint megannyi értetlen, ragyaverte arc. És a közöttük sodródó bálnák irdatlan csordái, miközben énekeltek a százkettedik szimfóniát, a végtelen távolságból, egyetlen élőlényként, minden szemüket a gondolkodókra szegezték” (444); „Nem sokkal a bőre alatt elkezdődött a paleolitikum, alatta a kavargó csillagpor, és az alatt a Nagy Semmi, egyetlen sötét, üres középpont, a szív, amely percenként százharminc dobbanással kavargatta a csomós, sűrű nyákat a szétszabdalt idegpályák, az egymás előtt idegenné vált tagok között.” (452); „Ha macska volt, legalább kétszáz kilós lehetett. Nem is vonítás volt ez, hanem bőgés: egy születőben lévő faj bődült rá a Neptunusz bal oldali holdjaira. Östengerek morajlottak a hideg, csípős távolban. A felhők mélyén köröző sirályok közül néhányan új szárnyakat növesztettek.” (502)

Ezek a csillagközi bálnák, kérgesedő égitestek, a bőr alatt kezdődő paleolitikum, a jód és vazelin (és nátrium-klorid) tartalmú könnyek azok a nagyszerű paraziták, akik a szórakoztató és a tézisregénynek ebben a nagyforma tömege által agyonújított tetemében élnek — ezek a kozmikus és biológiai fixáltságukkal, kimért mitologizálásukkal és mániákus kombinatorikájukkal rokonságukat a fiatal magyar költészetben (mondjuk Nemes Z. Márió, Sirokai Mátyás, Sopotnik Zoltán közelebb-távolibb relációjában; és rajtuk keresztül talán egy szublimált Juhász Ferencben) megtaláló részletek azt a hatást keltik, mintha Bartók mintegy mellékesen hozna létre olyan szövegtöredékeket, melyek egy igen nívós líra alapjait képezhetnék; miközben azonban ez a kontextus el is vonja tőlük kissé a levegőt, hiszen a történet erőltetett mozgalmassága és a megismerés felkeltett, de kevésbé kielégített vágya minduntalan továbblélik az olvasót ezekről a helyekről. *A patkány éve* tudhatóan egy többrészes sorozat első darabja, melynek folytatása alapvetően rajzolhatja át e kötet arculatát, ha végrehajtja azt a bravúrt, hogy felmutatja a szétfutónak látszó részletek homályban maradt konvergenciáját — én azonban mégis abban reménykedem inkább, hogy az emberek kivésésével a titok és az akció is odavész, és inkább e poszthumán szövetburjánzás époszát írja meg.

↳ Turi
Márton

Bonctanilag látni a világot

(Bartók
Imre:
*A patkány
éve.*
Libri,
2013)

Mivel egy regény első oldalainak hatása vélhetően alapjaiban befolyásolhatja az akkor még csak embrionális állapotban nyugvó olvasmányélmény végső formáját, úgy hiszem, nincs abban semmi meglepő, hogy a legtöbb szerző akarva-akaratlanul igyekszik könyvét érdeklődést keltő, bizalmat vagy éppen döbbenetet kiváltó bevezetővel újtára indítani, mindazonáltal mégis váratlan, ha a szöveg terébe éppen csak bemerészkedett olvasót azonnal egy élveboncolás húsbavágóan realiztikus ábrázolása köszönti. Márpedig Bartók Imre második — leginkább a horror, a krimi, a (poszt)apokaliptikus sci-fi és a filozófiai értekezés szatírájának hibridjeként körülírható —, egy leendő trilógia első epizódjaként szolgáló regényének, *A patkány évének* küszöbén átlépve rögtön egy aprólékos gonddal kivitelezett viviszekciónak lehetünk kelletlen szemtanúi, mikor is egy önkontrollt veszített férj boncasztallá avansálja a hitvesi ágyat, kéjesen elmerülve feleségének kampókkal szétfeszített testében, a feltáruuló szervek lüktető ornamentikájában. Bár a vérfagyasztó nyitány jó eséllyel ostromolja a mára csaknem kikezdehetetlen magasságokba felkúszott befogadói ingerküszöböt, mégis rövid úton a regény terméketlen félreértéséhez vezetne, ha a sietve kiontott zsigerekből elhamarkodottan egy öncélúan provokatív esztétikai merénylet előjeleit olvasnánk ki. Szerencsére mindazok, akik már jártak a szerző remekül sikerült szépírói debütálásának, a 2011-ben megjelent *Fémnek* rémálomba illő, a főszereplő-elbeszélő identitásával folyamatosan együtt átforguló világában, már jól tudják, hogy Bartók feltűnően igényes nyelvezettel és komplex gondolatossággal operáló prózájának valódi értéke jócskán túlmutat a túréshatárokat feszegető tabudöngetés múltó sokkhatásán. Éppen ezért a fentebb említett, már-már rituális csonkolást érdemes inkább egy burkolt felhívásként értelmeznünk, amely nem csak arra szólítja fel az olvasót, hogy a nyitójelenet pszichopatiájához hasonlóan maga is hatoljon a megtévesztő külsőségek mögé, felfejtve a szövegtest mélyebb rétegeit, hanem egyúttal előre jelzi *A patkány évének* egyedi struktúráját is: a fertőzés- és betegség-metamorfiákban tobzódó regény lényegében ugyanis a megállíthatatlan fizikai leépülés kérlelhetetlen logikája mentén szerveződik.

Ebben a közel 600 oldalas (kór)történetben furcsa tragédiák szedik fel New York mindennapjainak nyüzsgő szövetét, a gond-

tan tevés-vevésben elmerült nagyvárosban ugyanis egyre gyakrabban bukkannak fel egy negatív kinyilatkoztatás baljóslatú közelségét sejtető tablóképek: növényi alakváltozásokon átesett, szerves hulladékká foszlott áldozatok pokoli kompozíciói. A megmagyarázhatatlan sorozatgyilkosságnál már csak az elkövetők kiléte ésszerűtlenebb, a metropolisz ökoszisztémáját a teljes katasztrófa felé terelő terrorista sejt tagjairól ugyanis hamar megtudhatjuk, hogy valójában a XIX–XX. század meghatározó filozófusai: Karl Marx, Ludwig Wittgenstein és Martin Heidegger. A futurisztikus implantátumokkal felturbózott gondolkodók ezúttal már nemcsak magyarázzák a világot, hanem a (bűn)tettek mezejére lépve felgyorsítják a történelem bőre alatt áramló dekadenciát, a múlt század kataklizmáitól megijesztett akciótervükkel szisztematikusan lebontják a létezés: „Ez az entrópia törvénye, a természet minden elemének folyamatos, megállíthatatlan szétesése. Az emberek meg akarták állítani ezt a folyamatot. Azt gondolták, civilizálhatják a természetet. Mi megmutatjuk nekik, hogy tévedtek. Ha mindent elpusztítunk, azzal visszaadjuk a világnak azt, ami az övé: a szétesés végén lévő abszolút nullpontot, ahol már nincs többé szétesés.” (314–315) Ennek szellemében a hanyatlás cyberpunk apostolai a pusztulás biológiáját teszik meg kategorikus imperatívuszna, fenyegetően közeledve Occam borotvájával az emberiség ütőeréhez: a kezdeti botanikai kísérletezést követően például a Metropolitan Múzeum látogatóiból formáznak hajmeresztő, pulzáló Laokoön-csoportot, később pedig megnevezhetetlen mutánsokat eredményező vírust szabadtan el a város csatornarendszerében. Mindezek alatt pedig az alkohol és a múlt démonaival egyaránt küzdő Stone felügyelő elkeseredetten igyekszik az apokalipszis Lamborghinivel vágató lovasainak nyomába érni, a kibillent rend helyreállíthatóságába vetett hit azonban menthetetlenül semmivé válik, amint a józan ész falain túlról felzúg a végítélet harsonája, a káosz pestisét hordozó patkánysereg irtózatossá surrogása.

Mindezek tudatában talán már érezhető, hogy *A patkány évében* a testek állandó de(kon)strukciója, a felszín alatt végbemenő bomlási folyamatok sebési precizitású feltárása jóval több a horror hatásmechanizmusát kiváltani hivatott eszköznél, háttérben ugyanis egy összetett — antropológiai, történelmi és kultúrtörténeti aspektusokkal egyaránt bíró — koncepció húzódik meg. A boncolás fenomenológiája nemcsak a regény egyik visszatérő motívumaként jut központi szerephez, hanem egy anatómiai szemléletmódként működötve a szöveg meghatározó szervezőelvévé is emelkedik. Nagyon izgalmas, ahogyan az onnipotens — és ezt a külső metapozíciót gyakran cinikusan fitogtató — narrátor az éppen elbeszélte történéseket a széthulló matériára vetíti, szüntelenül beszámolva a szereplőkben végbemenő biokémiai változásokról. Legyen szó akár a bölcselők Káosz brigádját irányító Cynthia és fiatal, csaknem mindvégig — egy kissé talán késve érkező és feleslegesnek tűnő csattanó érdekében — névtelenül maradó szeretőjének tomboló románjáról, vagy éppen a legvéresebb tettek közepette is az élet értelmén merengő filozófusok elmékedéseiről, ez a végletekig érzéki

prózanyelv minduntalan a haldokló húshoz szegezi a magasra törő érzelmeket és eszméket. Ennek a düledező sejtfalakon áthatoló tekintetnek a lángoló fókuszában lehetetlenné válik a test bármiféle reményteli emergenciája: az ondó az örökítés leghalványabb ígérete nélkül emanálódik, a kiüresedett szívkamrák Isten megbocsáthatatlan hiányával telnek meg. Megannyi spontán röntgenfelvétel a halál fotóalbumából. Érdeemes továbbá megfigyelnünk, hogy az állandó, koncentrált közelítés mellett a narrátor időnként egy ezzel ellentétes elbeszélői technikát is alkalmaz, amikor néhány pillanatra hirtelen beláthatatlan messzeségekben zajló, az aktuális fejleményekhez egyáltalán nem kapcsolódó, mégis kimondottan nyugtalanító eseményekről számol be. Ezek az úrben úszó bálnákról, Holdról leszakadó meteorok közeledéséről, Föld túloldalán ébredő misztikus lényekről tájékoztató, váratlanul közbeékelte mondatok — hasonlóan a filozófus-replikánsok léptei nyomán burjánzó alvilági metamorfózisokhoz — fokozatosan zárójelbe teszik az emberi faj kitüntettségét, mintegy *megelőlegezve* a regény *előre borítékolható*, az antropocentrikus szemléletek érvényességét totálisan felülíró befejezését. Működni kezd a fenséges tapasztalatának — nem kevésbé meg-rázó — negatívja, amelyet a regényben rendre megidézett H. P. Lovecraft „kozmosz rettenetnek” nevez: az emberiség szembeesülése tulajdon jelentéktelenségével. *A patkány évében* tehát nemcsak az ember teste enyészik el elkeserítő bizonyossággal, hanem egész világa az, amely lassanként darabjaira hullik, amire a regény egészét behálózó korporális metaforák is rájátszanak: „A nappalok egyre inkább csak felfakadt keléseknek tűntek az éjszaka bőréen.” (397) Bartók egyik nagy érdeme — és ez már a *Fém*ben is remekül megmutatkozott —, hogy ennek a kollektív agóniának, a lét visszavonhatatlan rothadásának melankóliáját sokszor egészen magával ragadó líraisággal képes ábrázolni: „Az óra csendben járt tovább. A tízezer fogaskerék egyikéről észrevétlenül levált néhány atom. A világ elveszítette egy másodperc törtrészét, amelyet örökké siratni fog.” (75)

Ezen az egyetemes megsemmisülés felé hömpölygő hulladéktengeren gázolnak át tehát a tudomány kegyéből — mindazonáltal szándékosan homályban hagyott körülmények között — újjászületett gondolkodók, a genetikailag újrakódolt ember ideájának bizarr megtestesülései, első ránézésre éles ellentétet alkotva logosztól elhagyatott környezetükkel. A három (anti)hérosz valódi kontrasztalkotó szerepe azonban mégsem a jól bevált organikus–mechanikus, test–lélek kettősségben ragadható meg igazán, hanem sokkal inkább a regény megrendítő kilátástalanságának komikummal történő színesítésében. Hasonlóan az egységesebb prózavilághoz, illetve az állandó szereplők felvonultatásához, ez az egészen kiváló — legtöbbször a körülményekhez illően sötét — humor is egy határozott elmozdulást mutat Bartók előző regényének irányvonalától, hiszen a tudat privát zártosztályán játszódó *Fém* lélekboncolgatásának teljes letargiájával szemben *A patkány évében* széleskörű klinikai kísérlete, New York lakosságának laboratóriumi patkányként való kibelezése legalább annyira kacagtató, mint amennyire elborzasztó is

egyben. Még a legkegyetlenebb jelenetek alatt sem lehet ugyanis figyelmen kívül hagyni annak nevetségességét, ahogyan a bölcsélet klasszikusai a történelem utolsó, ezúttal evolúciós paradigmaváltására készülve a szellem olimposzi magasságaiból alászállva elmerülnek napjaink profán élethelyzeteiben, szlengjében és tömegkultúrájában: a véres gyilkosságok közötti szünetekben Ludwig például a Hasfelmetsző hasonlóan szofisztikált rémtetteiről ír ponyvaregényt, a társadalmi egyenlőtlenségekre érzékeny Karl a kóláért rajong és az LSD hatásaival ismerkedik, Martin pedig vérbeli autentikus *daseinként* breakel a *Prodigy No good* című számra a táncparkett stroboszkóptól megvilágított tisztásán. *A patkány évének* egyedül alapötlete csaknem kimeríthetetlen humorforrást rejt magában, amelyet a szerző szerencsére igyekszik is kellőképpen kiaknázni azzal, hogy hőseit rendre a lehető legörültebb szituációk közé veti, ami legtöbbször a Monty Python csoport *Repülő Cirkuszának* legjobb pillanatait idéző abszurd helyzetkomikumot hoz létre; különösen maradandó az a jelenet, amelyben a *Tom & Jerry*-epizódokat és a Rammstein zenéjét egyaránt kedvelő triót ellenséges pragmatisták támadják meg, az intenzív disputában pedig nemcsak észérvek és retorikai fogások, hanem gépfegyverek és rakétavető is előkerülnek.

Bartók jó érzékkel, könnyed blaszfémiával metsz ki jellegzetes vonásokat a filozófia tesztalanyul választott halhatatlanjaiból, majd ezeket a sokszor egészen apró, de — néhány előzőkenyen elszórt keresztnévvel és aforizmával — az olvasó számára is könnyen beazonosíthatóvá tett életrajz-cafatokat torzítja és nagyítja paródiává, illetve keveri a popkultúra akcióhőseinek ismertetőjegyeivel, egyedülállóan örült és szórakoztató karaktereket eredményezve. Szándékoltan eltulzott képregényfigurákkal van tehát dolgunk, akikben a csúcstechnológia rideg örökkévalósága mellett nyomokban valami lélekre hasonlító szövödmény is fellelhető, lévén belső vívódásaikról, banális aggályaikról és valóban kínzó kételyeikről folyamatos, némi metsző szexualinizmustól sem mentes tudósítást kapunk. Bár a számtalan emberéletet követelő ámokfutása után a szolipszizmus bástyájából naivan kitekintő („Különös érzések kerítették hatalmába. Lehet, hogy *tényleg* léteznek más emberek is rajta kívül? Eddig még ezt a kérdést sosem vette komolyan fontolóra” — 302), Hannah Arendt doktori disszertációjára onanizáló Martinnal és hasonlóan joviális bajtársaival azonosulni kétségtelenül nonszensz vállalkozás lenne, neveltető karikatúrajellegüknek és nagyon is emberi elcsesztésüknek köszönhetően az olvasó idővel mégis óhatatlanul megkedveli ezeket a gyári hibás *übermenscheket*. Túlzás nélkül állítható, hogy Martin, Ludwig és Karl már önmagukban elvinnék titániumrudakkal megerősített hátukon ezt a szokatlanul hosszú, azonban a felesleges terjengősség érzetét egy pillanatra sem keltő regényt. Ennek mindössze annyi hátulütője van, hogy a legnagyobb vérfürdő közben is könnyed és humoros — a már említett lírai erejű szövegrészek hangulati ellenpárját nyújtó — párbeszédet folytató filozófusok árnyékában néhány karakter — jelesül Cynthia és partnere — mintha a kellelénél jobban háttérbe szorulna, jelentőségét és funkcióját vesztené.

Szerencsére *A patkány éve* így sem marad ügyesen kidolgozott, elvértve szintén valós személyen alapuló mellékszereplők nélkül: különösen emlékezetes például Jacques Lacan felbukkanása, aki Karl terapeutájaként igyekszik sajátos kezelési technikájával páciensét az öngyilkosságra rábeszélni. Legalább ennyire hatásos a tébolyodott XX. századot stílusosan egy gumiszobában átvészelt Hölderlin megjelenése is, aki az egyik felejthetetlen jelenetben az Empire State Building tetejéről szavalja el a beköszöntött szép új világ pusztumán himnuszát az éppen atomjaira szakadó lakosságnak, majd ezt követően az épületet ostromló gigantikus szörny csápjai közé veti magát — remekül szimbolizálva ezzel klasszikus művészet és popkultúra egész regényt éltető egymásra találását.

Bartók épp olyan fesztelenül és kreatívan dönti le a különböző irodalmi irányzatokat elválasztó határokat, mint ahogyan *A patkány évének* pervertált filozófusai bontják le a realitás falait ködös axiómákon nyugvó ontológiai szabotázsakcióikkal. Kétségtelenül ügyes stilisztához van szerencsénk, aki gördülékenyen, kiváló fantáziáról árulkodó ötletességgel válogatja a legkülönbözőbb műfajok tartalmi és stílári regisztereit. Ennek következtében a zsánerek légiójától megszállt szövegtestet nemcsak a cselekmény váratlan fordulatai és feszültséget keltő történetvezetés teszik kimondottan izgalmassá, hanem végtelen — a kötet vége felé időnként azért nehezebben követhető kilengéseket produkáló — eklektikája is, amelynek köszönhetően az olvasó soha sem tudhatja megnyugtató biztonsággal, hogy a következő oldalon milyen stílusirányzat vértől mocskos díszletei között találja magát. Bartók rengeteg műfajt tart párhuzamosan játékban, azonban érezhetően nem törekszik arra, hogy ezek mindegyikét következetesen végigvezesse regényén. Ez egyedül a krimi-szál esetében jelenthet problémát, ugyanis a kezdetekben domináns nyomozást a szerző legalább olyan hirtelen és fájó hiányt keltően vágja el, mint Karl egyik áldozatának lábát egy rozsdás fűrésszel. A detektívregény-vonal vállalt csődje ugyanakkor magyarázható azzal, hogy a megismerő értelem már nem érvényesülhet maradéktalanul a regény második felében kiteljesedő disztópikus vízióban. Hiszen az embert középpontba állító eszmék összeomlásával elveszik annak lehetősége is, hogy a nyomok egyetlen értelmezési láncolatra felfűzve megnyugtató jelentést nyerjenek. Azonban ha a ráció visszavonulásával megszűnik a jelentéseknek gátat szabó kontroll, akkor végső soron a nyelv határai is ugyanúgy szabadon átalakíthatóvá válnak, mint ahogyan az emberi test megszokott formái absztrahálódnak az amorf szörnyek alakjában. Nagyon érdekes viszont, hogy *A patkány évében* Bartók bár hangsúlyosan tematizálja ugyan a delírium nyelvét (elsősorban Hölderlin szerepeltetésével), azonban csak fenntartásokkal beszél az érthetőség határait, vagyis a patológia csak a házmázas képekben és szürreális jelenetekben ütözködik ki, nem pedig a grammatikai struktúrában. Közlelebbről megvizsgálva azonban láthatjuk, hogy ennek a könnyed és precíz beszédfolyamnak a

legmélyén ott áramlik a szavak céltalansága, az elveszett jelentés origója körül kavargó intertextusok monumentális örvénye: Yeats-versszilánkok átíratái, bibliai történetekre rájátszó mondatok, George Romero és David Cronenberg filmjeinek világát felelevenítő sorok, különböző filozófiai szövegekből — értelem-szerűen elsősorban Heidegger, Marx és Wittgenstein írásaiból — átemelt frázisok, illetve számtalan más vendégszöveg szabad forgotaga.

Ennek jegyében *A patkány évében* magas- és tömegkultúra különbségei lényegében teljesen szertefoszlanak. Klasszikus és kommersz művészet törmelékei között ugyanis felesleges volna bármiféle minőségbeli eltérést keresnünk, hiszen mind kreatívan (újra)hasznosítható, valamint — az abjekció mentén kifejezetten — effektíven ütköztethető klisékként vannak jelen a szövegben. Jelentésüket lenyúzott bőrként hátrahagyott jelölők egy szemantikai senki földjén, amelyek már nem valamilyen kardinális többlettartalomra, egész regényt átható üzenetre irányulnak, hanem csak önmagukra és egymásra mutatnak — olyan különböző kulturális horizontokat nyitnak meg, amelyeket színesítik ugyan az olvasatot, azonban egyiket sem lehet kizárólagos magyarázatként a regény egészére ráhúzni. Ahogyan azt a szöveg alábbi önreflexív kiszólása is nyomatékosítja, *A patkány évének* igazi tétje tehát nem valamilyen mögöttes eszmében rejlik, hanem abban, hogy a szerző mennyire tudja ezeket a sajátos esztétikai értékkel bíró közhelyeket izgalmasan tálni: „Nem az számít, hogy mi értelme van, hanem hogy a dolog kellőképpen érdekes.” (453) Mindezek alapján elmondható, hogy annak óhatatlanul felmerülő félelme, miszerint csak a popkultúra legmélyebb bugyraiban is eligazodó filozófiaprofesszorok — vélhetően nem túl széles — táborra érezheti majd magáénak a kötetet, szerencsére megalapozatlannak minősül. A regény kaotikus világában való tájékozódáshoz persze a lét rejtekútjain tévelygő Heidegger Hölderlin-elemzéseiben szerzett tapasztalat ugyanúgy némi segítséget nyújthat, mint Harley Stone (!) felügyelő kalandjainak felidézése a '90-es évek egyik ragyogó celluloidszörnyetegéből, a mutáns rágcsálók ellepte Londonban játszódó *Split Second* című filmből, az effajta előzetes tudás azonban nem kizárólagos feltétele a regény élvezetének. Az olvasónak sokkal inkább kell dichotómikus (pre)konceptiókat meghaladó nyitottsággal, illetve szélsőséges abszurdításokra fogékony humorérzékkel rendelkeznie, mintsem a filozófia és a művészet minden részterületére kiterjedő műveltséggel bírnia. *A patkány évének* állandó intertextuális kitekintései elsősorban tehát cinkos összekacsintások a befogadóval, amelyek funkciója legtöbbször nem mutat túl azon, hogy a felismerés örömeinek lehetőségét megteremtse — míg azonban ebből a közel sem elhanyagolható tapasztalatból értelem-szerűen csak előismereteinkhez mérten részesülhetünk, addig a fergeteges humor és a zsigeri borzongás keltette katarzisz nem igényel semmiféle előzetes hermeneutikai mélyfúrás.

Bartók Imre egyszerre szórakoztató és elgondolkodtató, az eljövendő folytatásoknak remekül megalapozó regénye tehát egy különleges játékot játszik olvasójával: elmélyült szövegboncolásra

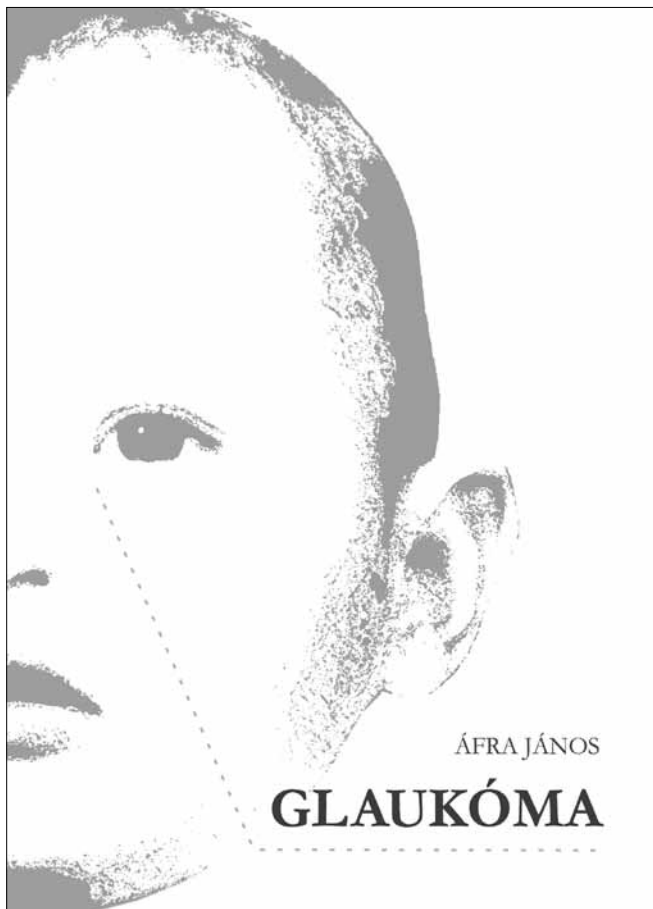
csábítja, a teljességre törekvő szövegelemzésnek azonban gátat is szab, hiszen abszurdítása lehetetlenné teszi, hogy egyetlen jelentésadó ideológia keretein belül értelmezni tudjuk — ami persze nem meglepő egy olyan regénytől, amely éppen annak tragédiáját mutatja be, ahogyan az ember folyamatosan változó, irracionális elemekkel teli természete egy totális narratívába kényszerül. Ez az uralhatatlanság persze nem kudarcot, hanem újraolvasásra ösztönző lezárhatatlanságot jelent: bárhol ejtsünk is bemetszést a szöveg testén, biztosra vehetjük, hogy egymástól teljesen eltérő értelmezések lehetőségei, beazonosításra váró intertextusok sokaságai tárulnak fel. Időnként azonban hagynunk kell, hogy a mélystruktúra tárnáiban folytatott szellemi bányamunkából a felszínre csalogasson minket a mindvégig érdekfeszítő történet, amely egyetlen nagy kört leírva végül ott zárul le, ahol elkezdődött: a boncaszalon. *A patkány évének* végjátékában Martinból és barátiból ugyanis egy föld alatti laboratórium műtőjében az új világ első lakói kivágják a halhatatlanságot biztosító szerkezeteket. Az obszcén platóni barlangot immáron újra esendő emberként elhagyó gondolkodókat végezetül lélegzetelállító látvány fogadja: akár a hullaház kísérteties neonfénye a kiterített holttestet, úgy világítja meg a felkelő Nap kék sugaraival a szétszabdalt tájat. Azonban még ennek a magasztos, egyszerre rettenetes és gyönyörű záróképpnek a háttérében is ott rejtőznek a pophorror-hagyomány szörnyetegei, hiszen éppen ebben az állandó abszurdításban rejlik *A patkány évének* igazi ereje. Annak kegye, hogy az iszonytató szépség világra vajudásának tébolyult szimfóniáját mindvégig a groteszk körülmények feletti nevetésünkkel kísérhetjük, joggal bízva abban, hogy „a könnyeket végül felszárítja a globális helyzetkomikum láttán felharsanó gúnycakaj.” (408)

▸ Braun
Barna

Glaukóma herceg emblémás- könyve

(Áfra
János:
Glaukóma.
JAK-
PRAE.HU,
2012)

Az elmúlt öt év magyar lírájában sokan sokféleképpen nyúltak hozzá a posztmodern képi fordulat elméleti problematikájához. Az internet elterjedésével egyre nyilvánvalóbban, gyorsabban és egyre nagyobb mértékben háttérbe szorítja az írott nyelv kommunikációs szerepét. Gondoljunk itt a *9gag.com* típusú nemzet-



közi *meme*-oldalakra (és ennek számtalan magyar nyelvű változatára), a videoblogokra vagy arra a tényre, hogy identitásunkat az internetes médiumokon nem írott, hanem képi tendenciák alapján alkotjuk meg, ahol balról jobbra olvasva a nevünket arcképünk (illetve a kép, amit arcképként választunk) előzi meg úgy egy bloghozzászólásban, mint egy közösségi portál profilján.

Áfra János első kötetének szövegei a vizuális kultúrának ehhez a nyelvhelyettesítő működéséhez kerülnek közel. A versek mintha egy-egy ilyen virtuális profilt — egy-egy valódi arccal és névvel nem rendelkező, ugyanakkor nagyon is a valóságos létben élő személy hangját emelnék lírai megszólalásá. A versszöveg ilyen felhasználása nagyon közel áll ahhoz a poétikához, amelyet — a könyvhöz értékes fülszöveggel is hozzájáruló — Borbély Szilárd a *Halotti pompa*, majd később *A Testhez* című kötetében is megvalósít. Utóbbiban a társadalom diskurzusterébe beleírt indentitásuktól, nevüktől, családjuktól, gyermeküktől, történeteiktől erőszakosan megfosztott valóságos (zömében női) testek valóságos kínjai válnak fiktív állításokká: pusztán nyelvvé lesznek, mely nyelv a „költői” egyes szám első személy én-állításával lesz egyenlő, és e kiazmus révén a történelem, a társadalom, a pusztán a nyelvi valóságában létező hatalom (a mi) válik szövegek megírójává. Áfra ehhez nagyon hasonló alakzattal, hasonló gesztussal él a versei E/1 hangjával. Ugyanakkor

egy nehezen felfejthető — akár egységesként is rekonstruálható — narratív keretbe is belefoglalja a *Glaukóma* szövegeit, ezt a narratívát pedig félbevágott, csonka portrék reprezentálják.

Az arcképek és a kötet egy-egy kiemelt verscíméből kölcsönzött fejezetcímek (*nincs más hátra; pillanat félre; a torzulás íve; megemelt égbolt; liften a repedés; nem készül* — és ezek által maguk a versciklusok is) hasonlóképpen hatnak egymásra: egy egész részeként erősítik fel egymás jelenlétét, mint a barokk emblémák vizuális és szöveges részei. Igaz, jelen kötetben a szövegtípus imitációját nem artikulálják a verscímek úgy, mint — Borbély hatásánál maradva — például a *Halotti pompa* egyes verseiben, mégis úgy tűnik, e kötetben is az emblémához nagyon hasonló versek formai sajátosságai telítődnek a posztmodern testképbábrázolásának problematikusával, vagyis azzal, hogy, mint Hans Belting fogalmaz: „minél inkább kutatja a testet a biológia és a genetika, minél jobban feltárják az idegrendszerrel foglalkozó tudományok, annál kevésbé áll rendelkezésünkre mint szimbolizációra alkalmas kép.”¹ Ez a probléma, mint Borbély verseiben is, elsősorban a saját nyelv nélküli, hús-voltának kitett, születő (pl.: *pillanat félre; epikrizis; tejút*), beteg (*torzulás íve; kapcsolás*), bomló (*bőrre húzódás*) vagy halott (*félremozgás*) test verse emelése körül bontakozik ki, s amelyre a kötet címe is igen jó példa.

A 17. századi emblémákban összekeverednek az irodalmi és a vizuális *genusok* határai, egységes átmeneti műfajt alkotva. A manierizmus többek között ezt a formát használta a tudás összességének mesteri kifejezésére is. És még ha a magyar szakirodalomban az embléma mára a rejtett értelmet hordozó vizuális kép szinonimájává lett is, az emblémák alapvetően morális igazságot hordozó allegorikus minták (képek), melyeket mottó, pár soros versszöveg kísér, s ezek a szövegek valamilyen többlettudás birtokosaként reflektálnak saját retorikusságukra, nyelvi megalkotottságukra. Áfra János a *Glaukómában* két módját is megmutatja az emblémavers 21. századi felhasználási lehetőségének: egyrészt úgy, hogy a szereplők virtuális, pusztán nyelvileg felépített látványhoz szólnak az egyes versek, másrészt a fejezetcímek melletti arcképekkel együtt olvasva a verseket a kötet egyik fő problémája rajzolódik ki, vagyis az, hogy „te” vajon több vagy-e a látványodnál, s a látványod vajon több-e mint az én szervi, idegi, agyi tevékenységem, amilyen a hozzád — mint másikhöz — férő nyelv is?

A félportrékon mintha egyetlen fiúgyermeket látnánk felserdülni, aztán fiatal férfivá érni. És ugyan az utóbbi életkor szakot emblematikusan jelölő utolsó két fejezet mellett közölt arcképrészlet magának a szerzői arcnak a digitális lenyomata, mégis, mint azt a hátsó borítóján a könyv világosan értésünkre adja: „itt minden csak az, aminek éppen látszik”. Ennek fényében nem lehetünk biztosak abban, hogy a könyvbéli szövegek Ő-je egy — önmagával azonos — fiút takar-e. Abban sem lehetünk biztosak, hogy ez a fiú vagy ezek a fiúk a szerző különböző traumáinak megírásán keresztül alkotnak-e narratívát. Még

¹ HANS BELTING: *A test képe mint emberkép* = H. B.: *Kép-antropológia*, Kijárat, 2007, 101.

annak dacára sem, hogy a szövegekből kiolvasható volna egy ember gyermek- és fiatalkorának, majd megőrlésének és akár halálának a története is, hiszen a ciklusok az élet elbeszélésének hagyományos kronológiája szerint épülnek fel (a születéstől az apa, a nagyszülők elvesztésén, barátnők történetein át, talán egy elme megbomlásának, majd egy halálnak a leírásáig), a szövegekben megjelenő szereplők élethelyzeteiből ezek szerint következtethetnénk egy bizonyos „Glaukóma hercegre”.

A szövegek a látványból, a látás képességéből indulnak ki, innen hatolnak a húsról való beszéd felé, amelyek aztán elmozdulnak a retorikus, csupasz magyarázatok irányába. Ezeknek a magyarázatoknak adnak egyfajta negatív díszet a belső rímes szerkezetek, melyek mintha sterilizálnák a szöveget a költészet boncasztalán; megkülönböztetnék a néha metafizikus belátásokig eljutó versszövegeket (például az *elsők* című nyitóvers teremtéstörténete esetében) az élőbeszéd nyomasztó hétköznapiságától, ezzel is fenntartva a rideg borzongást, amit mondjuk az apa felmetszett hasának tabusértő látványa okoz.

A kötetbeli szövegek egy átfogó keretmetaforájaként értelmezhető a *Glaukóma* cím is. Egy a látást súlyosan károsító, illetve kezelés nélkül vakságot is előidéző szembetegségről van szó, amely a szemtől az agyba vezető látóideg rostjainak lassan előrehaladó és visszafordíthatatlan pusztulásához vezet. Ahogy a húsról, az átélt traumákról (szülők elvesztése, magány, szerelmi válság stb.) való beszéd a nyelv romlásához vezet az egyes versekben.

Áfra János igen erős, jól átgondolt és gondosan szerkesztett első kötetet tett le az asztalra, melynek nagy erénye egyfelől, hogy felvállalva azon szerzők szövegeit, akik a test és képének ábrázolhatóságát tematizálták az elmúlt években értékes adalékkal; a történetlehetőséggel bővíti a magyar költészet ezen ágát.

▷ Papp
Máté

Az elbocsátott tutaj

(Deák
Botond:
Zajló.
PRAE.HU–
Palimpszeszt,
2012)

Keresetlen szavak, utcán heverő, találmra felemelt mondatok, *zsebpiszkos* gondolatok adják Deák Botond költészetének stilisztikai vázát, látszólag (rend)szertelenül és mindenféle emelkedettség nélkül. Mintha a *Zajló* elbeszélőjének köznapi szóhasználat, poétikai „pongyolasága” szándékosan távolodna el a bevett köl-

tői megszólalásmódoktól. Ezzel együtt számos lírai (prozodikus/motivikus) gesztusát a költészeti hagyományhoz, valamint a kortárs szerzőkhöz való kötődéséért értékelhetjük. Sajátos mikrovilágában ezek a referenciális kapcsolatok mégis mellékesek, elidegeníthetőek lesznek, a költő önmagával folytatott, magányos *magánbeszélgetése* ugyanis elszakadni látszik az irodalmi (posztmodern) párbeszédtől. A lecsupaszított szövegek lebegő, (f)elmerülő emlékképeiből és töredékes, homályos történeteiből kirajzolódó életterek között egy magába zárkózó, ugyanakkor kitarulkozó jelenvaló lét hasad szét: „...mert az élet része a zajlás / rianással a szemünkben.”

Deák élőbeszédszerű, monologikus nyelvezete sajátosan idomul ehhez a repedések mentén szerveződő, fragmentált, mégis egységre törekvő poétikához; az egyes darabok ugyanis valahol egymáshoz illeszthetőek, valamint a különálló jelenetek sem elidegeníthetetlenek egymástól. Ezt hivatott illusztrálni a befejező vers (*advent az addiktológián*) is, amely több — szintén a könyvben szereplő — szöveget olvaszt magába, vagy szóról szóra való, teljes terjedelmű átvétellel, vagy csak egy-egy költői kép kölcsönzésével, egy korábban elvetett metaforikus mag kibontásával. Ez a valószínűleg utólagos egységesítő gesztus mégsem „tesz pontot” a költemények végére, nem zárja le a lírai elbeszélést, inkább csak megpróbál összefüggéseket keresni az esetleges történetek, a látszólag céltalanul zajló élet eseményei között;



„most van egy kis időm rendbe rakni magamat” — szól a kötet kezdősora, amely szintén a rendszerezés igényét, a gondolatok helyes mederbe terelésének vágyát foglalja magában. Egyfajta önmegtisztításként is értelmezhetjük hát Deák írásmódját, amely az üresnek tűnő mindennapok *valósághiányát* igyekszik kitölteni, vagy legalábbis azt a látszatot kelteni, hogy ez a hiányérzet valahogy elviselhető: „képesnek kell lennem arra, hogy elviseljem / az itteni világot, mert ha nem, ügyefogyottá válok / az egész ügyben ez a kínzásigleszűkített / egyszerűremondhata tlanvalósághiány / ami maga a valóság / na, ez az, ami kétségbe ejt” (42-es év) Vajon fellelhető-e ebben a világban a (valóságosnak tetsző) tények mögötti valóság? — kérdezhetnénk Rilkével illetve Pilinszkyvel egyszerre. Deák Botond költészete nem ad feleletet erre, a versek *állandó agóniáján* túl azonban sajátos, burkolt, ugyanakkor leplezetlen *áhitat* fejeződik ki, amely nemcsak a központi helyszíneként megjelölt Budapestre vonatkozatható, hanem a szerző *félig lélt életének* tiszta pillanataira is.

Elősorban a nagyvárosi lét esszenciái (*a kerületi emberek; közlekedés egy vasárnap; akik szembejönnek az utcán*), a magánélet momentumai (*a feleségem, ahogy telefonál; szerelem*), egy úti napló jegyzetei (*odessza 1–3*) kerülnek felszínre Deák szabadon áramló, fesztelenül közvetlen, mégis szemérmesen távolságtartó szövegeiben. Az „Átok-város” természeti jelenségei, terei, szobrai, járművei különös fénytörésben, de azonnal felismerhetően idéződnek meg: a Duna, a Múzeumkert, a Józsefvárosi piac, a Szabadság-szobor, a 28-as, a 37-es vagy éppen a 2-es villamos. És persze maguk a jól ismert városlakók is ide tartoznak: kocogók, horgászok, szerelők, biztonsági őrök, hajléktalanok, költők, vizespalackos nők. A hozzájuk kapcsolódó reflexiók keserűen ironikus summázatai, rezignált kommentárjai mellett a korántsem idilli családi életképek bizonyos kinagyított részletei is megjelennek, összességében azonban a közösségi és az egyéni létezés, valamint a külső és a belső világ közötti egzisztenciális/ontológiai „repedés” lesz az, amelyen keresztül ráláthatunk a dolgokra, és aminek segítségével talán felfejthetjük az írásk mélystruktúráját: a mindenkori emberi idegenség és leigázottság fájdalmas formáit, a magány magánvalóságát. „[...] mindenki egyedül van / egyes-egyedül, mint egy kátyú / vagy útgöröngy, amin jó sokáig áthajtanak / átlépnek, szitkozódnak, míg végül / végleg kijavítják / vagy egyszerűen csak betömik” (*hideg van*)

A *Zajló* verseinek, azt hiszem, nem költői megformáltságukban, artisztikumukban, hanem az egyszerű kimondás ószinte hangoltságában, tiszta bensőségességében van az erejük. A kísérletező, vissza-visszatérő szóösszevonások talán nem elég szuggesztívek (*táviratgyűrűshang, lélekrekötések, szívomafogamnap*) az itt-ott felbukkanó szójátékok nem elég frappánsak (*odessza / hogyissza*), az intertextuális utalások nem elég kidolgozottak (lásd a *verés* Juhász Gyula-parafrazisát vagy a *szerelők* Petri-remiszenciáját), a versek mégsem veszítik el azt a szimpátiát ébresztő, nem tolatkodó, de figyelemfelkeltő artikulációt, amely a belső önmegszólítás újabb és újabb irányait nyitja meg az elbeszélő illetve az olvasó előtt. Mert Deák „magánirodalma” valójában azt

az úgynevezett belső embert szólítja meg, aki a *megközelíthetetlen* világtól (és saját külső, lakhatatlan létezésétől) távol keres menedéket: „irigylem az uszályokat / ők egy másik dimenzió / vagy hülye a kapitány vagy nem / de az uszály, mint önálló nemzet / halad országokon, viharokon, időjárásokon át / és valójában olyan mintha üres lenne” (*mintha üres lenne*). A világba vetett, valamint a bensővé tett önérzékelés és világézelés tükörbe tört találkozása figyelhető meg jó pár versben, többek között a már korábban citált *verés* címűben is: „egy ember közelít / olyan Henry Fondáson a tükörből / hát igen, én vagyok, de tényleg / [...] / benne vagyok minden elbaszott kanyarban / benne vagyok minden unalmas pillanatban / benne vagyok minden element buszban / benne vagyok minden életképben, most / itt ebben is benne vagyok / ezt jól jegyeztétek meg”.

A sokszor felkeresett átmeneti menedék egyébként az öntudatlanságban, legtöbbször az alkohol bódulatában lesz megtalálható: „kétségkívül *ilyen* jó még nem volt / mint egy láthatatlan, érzéki falnak / ütközni az egész élet / labirintusában [...]” (*advent az addiktológián*); „egy olyan megnyugtató pillanat / egy olyan állapot, amiben nem zavar / az épp abban a tömegben / közösségben lévő lét” (*mintha üres lenne*). Ady *ős Kajánjának* ironizált kifordítása jól illusztrálja és ellenpontozza ezt a szent kábulatot: „mondjuk Ösjózan, / riasztó embertípus / alig mer tükörbe nézni / le kell néznie azokat, akik isznak / a Józan a felügyelő, mindig bepillant / gúnyosan az alagsori borozóba / [...] / a Józan ateista, a templomba sem jár / a Józan józansága egy végítélet” (*józan*). Az önsorsrontó/megvilágosító delíriumos élmények és emléktöredékek adják meg a Deák-féle költészet homályos derengését, melynek ködfátyla mögül egyszerre láthatjuk a dolgokat pofonegyszerűen szépnek és fejhasogatóan valótlannak: „innen még nem is láttam ezt a várost / más ez a fatörzs / pedig a busz aztán odavisz / ahol gyakran megfordulok azután / ott kezelnek engem alkoholizmusom okán / [...] / s ahogy kilépek a kezelés után / az embereket is másként látom / egyedül én maradok magamnak / egy absztinens nap után / magamhoz orvosilag / egyáltalán nem közömbösen” (*egy új útvonal*).

Deák Botond *Zajlója* sajátos foglatatát adja a szerző széljegyzetelő, töredékesen építkező, magába forduló költői intenciójának. „[...] valaki itt jegyzi magában, ahogy a távolban zajlik” — írja Müllner András a kötet ajánlásában, és ezzel érzékletesen jelöli ki azt az egyre távolodó, eltűn(őd)ő költészeti irányt, ami ezeket az eszköztelen, önmagukat kiüresítő verseket jellemzi: „minden pillanat semmije emlék / közben hessegetsz, elgondolsz, aposztrofálsz / miközben a tutaj hátulról nézve / olyannyira elszennvedő, eltűnő létezés / hogy a folyó is semmibe veszi / amint eltűnik a kanyarban” (*az elbocsátott tutaj*). A bevezetésben emlegetett *valósághiány* tátongó ürességét a költészet nem képes teljesen betölteni, de egy-egy megörökített pillanat *uszálya* talán mégis hazatalálhat, *az elbocsátott tutaj* pedig feltűnhet a végtelennel tűnő rianás repedései mentén...

Nyerges
Gábor
Ádám

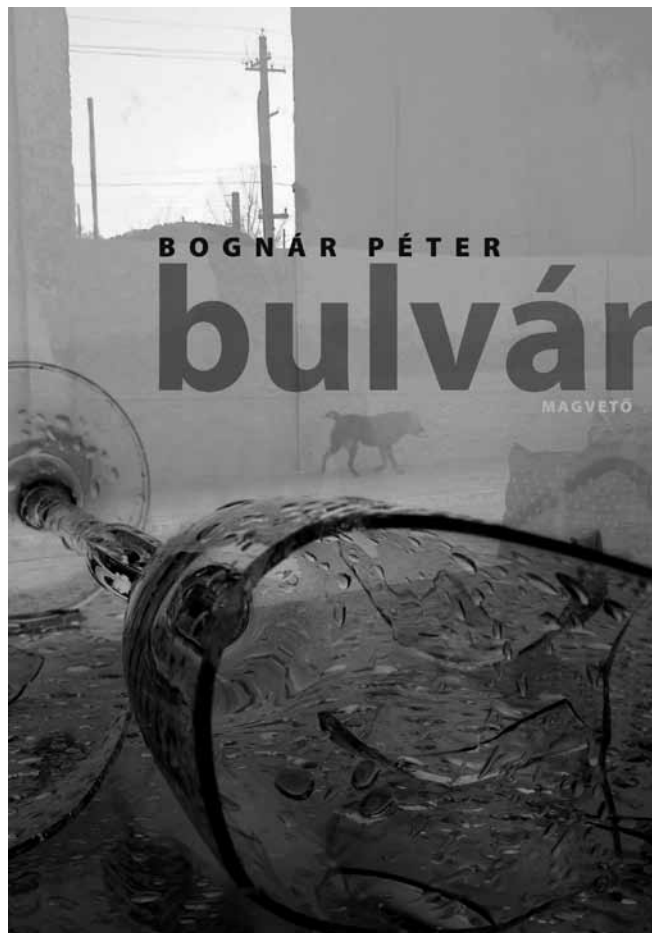
Újnak láttatni a spanyolviaszt

(Bognár
Péter:
Bulvár.
Magvető,
2012)

Pályájuk elején járó költők többféle erénnyel bírhatnak. Például azzal, hogy tudnak jó verseket írni, vagy azzal, hogy ezekből jó szerkesztői érzékkel jó kötetalapanyagot, szerves egészet képesek kialakítani. A 2011-ben alapított Petri-díj mindkettővel kapcsolatban áll: előbbi okán ítélik oda és utóbbi bebizonyítására kínál lehetőséget. Nehéz említés nélkül hagyni a díj mellett e könyvhöz is kapcsolódó irodalmi műbetrányt,¹ melynek ezúttal inkább a kiindulópontja lehet fontos, nevezetesen, hogy Bognár Péter egyszer már átesett az első kötet tűzkeresztségén (*Sajna-sebaj*, Kláris Kiadó, 2005). Ez az átesés azonban a már eleve szűk kört jelentő irodalmi élet számára is olyannyira láthatatlanul történt, hogy maga a Petri-kuratórium sem vette észre: a kötet nélküli szerzők számára alapított díjat mindjárt második alkalommal egy egykötetes költőnek ítélte oda. A helyzet finom, mondhatni bognári grotesksége mellett (hiszen valójában akár egyik versében is olvashatnánk a *tájékozatlanságból díjazott költőről*) arról sem szabad megfeledkezniünk, hogy az eset más tekintetben is jelzésértékű. Mi sem szemlélteti ékebben a helyzet fonákságát, mint hogy a korántsem pályakezdő, kvázi *tévesen* díjazott szerző volt az, aki sokkal inkább rászorult a kitüntetés adta publicitásra, mint a már jóval Petri-díja előtt is rendkívül népszerű Kemény Lili.

Bognár Péter második (vagy hát mondjuk így: *második első*) kötete önértékén túl arra is felhívhatja az olvasó figyelmét, mi csoda páratlan veszteség lett volna, ha tevékenykedése továbbra is a fegyelmezetten szemellenzős irodalmi közvélemény vakfoltjába esik, s így a regnáló irodalmi ízléskánon igazságtalanságát is bizonyíthatja.

Holott a kötet felépítésével még csak meg sem könnyíti saját dolgát. Az ugyanis, hogy a 101 oldalas versgyűjtemény egésze egyazon történet (még ha részleges, mozaikos) elbeszélésére vállalkozik, számos buktatót rejt magában. Kezdve azzal, hogy mivel a *Bulvár* történetmesélésre vállalkozó versek együttese, a szerző számos korábbi művét bizonyíthatóan² a kötet tágan vett kerettörténetéhez kellett, hogy igazítsa. Ez azonban sem a történetmondás ökonómiájának, sem az egyes verseknek nem tett jót. Arról nem is beszélve, hogy ugyancsak a tartalmi egységesítés elkerülhetetlen, kényszerű mellékhatása a töltelékversek megjelenése is.



Mivel ez az egységesítő szándék a gyakorlatban a dramatizálás eszközeivel működik, végig fennáll annak veszélye, hogy hiába bugyognak szellemesebbnél szellemesebb ötletek e téren (is) a szerzőből — mint a kvázi színlapon elegánsan elhelyezett (lírai) „Én” figurája —, ez a műfaji (műnembéli) szuffla várhatóan nem tarthat ki a kötet végéig. S valóban: míg a drámai megoldásokra, bevett formulákra való rájátszás sok helyütt ténylegesen jelentősebbel, prozódiai poénokkal (például *Debrecen város képviselő-testülete* mint klasszikus drámai kórus), izgalmas szituáltsággal járul hozzá az egyes versek sikerütségéhez (például *Olettká aláereszkedése az üveglifttel*), az ötlet nem biztosít elegendő játékeret ennyi versnek.

Emiatt is érthető (miközben mégis zavaró), hogy a drámai formulá(k)ra való rájátszás nem teljes következetességgel jelenik meg — sokszor *ad hoc* alapon tűnik el, illetve fel, hiszen nemcsak az egyes szám első személyben elbeszél (ebben a kontextusban leginkább „monológoknak” tekinthető betétek), hanem a többi szöveg esetében is gyakran csak egy-egy, a mű eleji listáról ismerős karakter neve jelzi, még mindig ugyanazon történetben mozgunk. A megoldás talán az lehetett volna, ha a *Bulvár* nagy

¹ Bővebben lásd: <http://www.irodalmijelen.hu/node/12567>

² Lásd az eredeti folyóiratmegjelenésekben

egészből minden ácsolás-tákolás ellenére is kilógó-kikandikáló részek külön ciklusba rendezve kaptak volna szabadabb mozgásteret, s így a különböző eseteket összefűző (néha kuszáló) bűnügyi szál is megkönnyebbült volna, megszabadulva jó pár elterelő epizódtól, mint az egyik legjobb vers esetében, melyben ugyancsak zavaró hatást kelt a kötetverzióban rágyötört *színpadiasítás* (két szólamra osztás). Az *Imádkozzunkban* voltaképp semmi sem indokolja, hogy miért pont Hesslinger Antal „nyomozó hadnagy, költő, fiatalabb polgár” mond litániát a kisebb Iványi fiú, András zavartalan uralkodásáért, ahogy a két verset felölelő Iványi-történetcsonk sem tud szervesen beépülni az odáig tartó szüzsébe).

Azonban koránt sincs minden esetben a kötet hátrányára, hogy fő narratív szála ilyen sokszínű és kusza. Mert bár kétségtelen akadnak (elsősorban a karakterbemutató szövegek terén, kivéve talán a remekül sikerült *Horváth-Kerek százados úrt*) a koncepciónak alávetett (feláldozott) versek, melyek az olvasás során tölteléknek hatnak, vannak szerencsés kivételek. Itt elsősorban a *cselekménnyel* kevesebbet foglalkozó, annak inkább kvázi filozofikus mélységet, pluszdimenziót kölcsönző *merengő* művekre gondolok, mint az *És akkor elkezdett hajnalodni*; a *Köszönöm a vendéglátást, élmény volt*; vagy a *Kokain száll a spanyol levegőben*.

Innen szép a győzelem, mondhatnánk, és valóban, hiszen a *Bulvár* a fent említett bosszúságok ellenére is letehetetlen. Nemcsak mert a teljes anyagán átívelő történet kibontása izgalmas feszültséget teremt a regény jellegű logika és szerkezet, filmes láttatás, színházi(as) jelenetezés és a verses forma állandó összetalálkozásaiban, hanem mert cselekményalakítása ravaszul működik, lényegében versről versre villantva fel a gondosan összekevert momentumok egyikét-másikát. Lásd a gyakorlatilag kulcsként értelmezhető *És akkor elkezdett hajnalodni* vonatkozó soraiban: „Mert most meg fogom érteni, éreztem, az egészet, / És megpróbáltam hátrébb lépni egyet, visszább, / És onnan nézni a képet, / Hogy az egészet lássam és megértsek végre valamit, / És onnan nézni a képet, / De ahogy megpróbáltam, éreztem, hogy túlságosan előrerohantam, / Úgyhogy megpróbáltam hátrébb lépni egyet, visszább, / Mert most meg fogom érteni, éreztem, az egészet.”

Persze a szövevényes történetmesélés erényei még nem visznek el a hátukon egy teljes kötetet. Az már azonban sokkal inkább, hogy Bognár, ahogy a fülszövegben Borbély Szilárd fogalmaz, az „utóbbi évek talán legerősebb költői hangjával” bír. Hogy mégis miben áll e hang erőssége? Például abban, hogy bár a verseken állandóan nagyfokú olvasottság, s amolyan *koraérett* magabiztosság érződik, mégis minden esetben frissként, újszerűen hatnak. Bognár Péter tehát nem feltalálni, hanem újak láttatni képes a spanyolviaszt, lényegében (Petri és Orbán Ottó mellett) legfőbb költői rokona, a mottóban is megidézett Tandori módjára, meglehetősen hasonlóan, mint ahogy a nagynevű kolléga is teszi, mikor szövegében egy még nagyobb nevűt idéz (ezúttal tehát egy idézet idézetét idézzük Bognár Péter nyomán — nesze neked, kiüresedő posztmodernitás!): „Mnt alvdt vrdrbk / ugiyj hulnk eled / ezk a szavk. / A let dadg, / csupan a.”

Összetéveszthetetlen nyelviségét, bármily közhelyes is ilyet mondani, a *Bulvár* ténylegesen „a mindennapi életből” meríti, végtelen lírai lábosában pedig az újsághírek („Bizonytalan ideig leáll a közlekedés / A Budapestet Debrecennel összekötő vasútvonalon”), televíziós riportok és kis színesek (*Ellopták Varga Zoltán szegyéit*), nap mint nap elhangzó párbeszédpanelek („Köszönöm a vendéglátást, élmény volt”), a használat során megkopó és blóddé váló beszéd („Féli az Istent, / »Tudja, mi fán terem.«”) nem a *költői nyelv* ellentéteiként, hanem annak alkotóelemeiként, szerves részeiként realizálódnak. A folyamat fordítva is működik: az emelkedett lírai megfogalmazások („Szervezetem, így mondanám, készületlen, zárt alvással / És nyitott álmú szervetlenség volt, / Vágyzivatban és várakozás-esőben lélegző” — *Herczeg-Katalin-élt-16-évet jajgatása*) nem bírnak kiemelt presztízzsel, ugyanolyan építőanyagai a versnek, mint a többi nyelvi konstrukció.

A kötet első látásra szűk (vagy hát: specifikusan szűkített) eszköztárral dolgozik: azonban, ha az olvasó is *hátrébb lép egyet, visszább*, és *megpróbálja onnan nézni a képet*, láthatja, Bognár távolító gesztusai, legtöbbször rideg, kimérten szenvtelen, folyamatosan köznapi és megejtően lírait egyensúlyoztató beszédmódja („Itt ülök ezen a csillámló támfalon, / És nem oly nehéz. / A fejem előre van hajolva, / Fel vagyok öltözve mexx ingbe, / Amilyenbe kényelmesen lehet élni — — — / — — — S a kéz.” — *Óda*) minden esetben az ironizált beszéd terepét szolgáltatják, s nem az objektív vagy a divatos, úgynevezett „új érzékeny” líra felé terelik a sorokat. Bognár tipográfiai arzenálja is lényegében kimerül az idézőjelek és nagybetűvel írások kiemelő funkciójában (a dölt betű és a gondolatjel inkább csak idézésre és tagolásra használtatik). Az ezek adta lehetőségeket azonban — pont mint a szó-, sor- és logikai ismétl(őd)éseket — oly pazar ritmusérzékkel és mértéktartó arányossággal aknázza ki, hogy egy-egy ilyen megoldás akár egész verseket *menthet meg* (például a *Kádban végezték ki ifj. H. Ferencet* bájos nagybetűs kiemelése esetében: „A baracklekvárt, a szilvalekvárt ugyanakkor megfőzöm, / és a szalicilt, a családi recept utasításait követve / nem a lekvárba, hanem a KÉT CELOFÁNRETEG KÖZÉ / szórom...”).

Mindent egybevetve a *Bulvár* dúskál kitűnő versekben, mint a kötetindító, a szó legszorosabb értelmében vett nagyvers (*Ismerőseivel italozott, vizeles közben fejbeltették*), valamint az eddig nem említettek közül még: *Idén Halasics Tamás veheti át a rudat*; *Ellopták Varga Zoltán szegyéit*; *Szűznemzéssel fogant pörölycápa a nebraskai Henry Doorly Állatkertben*; *Reggel, félálomban, mivel kedd van*; *Aramütés végzett két munkással*; *Az 1-es számú gondozóegység megebédelt*. És a felsorolás még hosszan volna folytatható. A *Bulvár* nem vált a korábban említett többszörös bizonyítási kényszer áldozatává. Mi több, bár ez a kötet inkább egy ígéretes költői pálya ígéretes (újra)kezdeté, mint idejekorán elért csúcsa; a könyv zárlatát idézve: „Bizonyító erejéből ez, persze, semmit sem von le.”

▣ *Ayhan
Gökhan*

Orbán- kanca, meg- nyergelve

(*Nyerges
Gábor
Ádám:
Számvetésforgó.
Parnasszus
könyvek,
2012*)

Nyerges Gábor Ádám legújabb, második verseskötete sokat kockáztat: egy hatalmas és lezártnak vélt életmű — lezártnak látszó — műhelyéről kívánja levenni, pardon, levenni a lakatot. A Petri Györggyel, Tandori Dezsővel jelzett hagyomány útján elindulás után egy új, kevésbé bejáratos úton, Orbán Ottó hagyomány-útján lépdel a fiatal szerző.

Az elmúlt néhány évben egy ember, ha akadt a fiatalabb nemzedékből, aki mérsékelt iróniával, de elkötelezett szimpátiával értelmezte újra verseiben ezt a költészetet: Tolvaj Zoltán nem titkoltan az Orbán Ottó-galaxisból merített, ahhoz közelített két kötetében, *A medve lépéseiben* és a *Töréstartben*. Nyerges Gábor Ádám üdvözlendőnek mondható kötetek sok-sok erénye és kiváló adottsága mellett egyben kísérletkötet, szakítópróba, mennyit bír el az ő költői nyelve, mennyire terhelhető egy ekkora életművel? Az adott költői nyelv árnyéka mennyiben befolyásolja a verseket? Menjünk tovább, tegyük fel a kérdést, mi adja ki az Orbán Ottó-i hagyományt? A kötött forma magabiztos ismerete, használata? A nagy lélegzetű, hömpölygő szabadvers? A változatos szerepversek? Az (ön)ironikus fellépés, keserűség megszólalás a test és a lélek, az elmélázó (világ)történelem felett? A kérdés ennél jóval bonyolultabb, mintsem azt felszíni magyarázatokkal megválaszolhatnánk. Nem a forma és nem a stílus — de akkor mi?

A kötet egyes verseiben a fiatalság miatt érzett szomorúság, a fiatalság múlása okán érzett nosztalgikus aggodalom rekonstruálása zajlik. Igen, a könyv maga egy rekonstrukciós (restaurátori) kísérlet, kísértése a nyelvnek és a hagyománynak, a manapság agyonemlegetett új hagyományelveken nyugvó fiatal magyar költészetnek. Búcsú Marno Jánostól, Szijj Ferenctől, Borbély Szilárdtól. Itt a nyelv nem a nyelv, a beszéd problémakörét járja körül, nem a nyelv feldolgozása az elsődleges, egyeduralkodó célja, itt, ebben a költészetben a nyelv és a beszéd játéktér, nem játék. „S ha nyelvvé válnék, / nem lennék valami szép, / agglutinálnék / meg ragoznom az ízé-t, / [...] / és beszélnék csak / szünet és szóköz nélkül, s végül, / mint olvadt jégcsap / locsognék folyékonyan énül.” Nyerges Gábor Ádám, megismétlem, sokat



kockáztat és sokat nyerhet. Az utóbbi időkben megjelent verseskötetek közül Závada Péter mellett a *Számvetésforgó* fordít háttér határozottan a szorongásos, hermetikusan zárt térben megszólaló költői nyelvnek, és tér vissza a régi formákhoz, a dalhoz, a szonetthez, a költészet ízlésesen berendezett, gyermekszagú játékszobájában sorakozó eszközökhöz. Ha Závada Péter kötetek az olvasók és az irodalomértők körében népszerűségnek örvend, akkor méltán várhatjuk el, hogy Nyerges Gábor Ádám kötetére is megnőjön a kereslet. Például ezért: „Elmerengek gondolkodva gyakran, / Hogy mi olyan nagy szám az anyagban, / Mit léleknek becézünk, ha sajog, / hogy csak erre kellenek a csajok. / Csajaim, kik ilyenkor köszönnek, / Ábrándos kis lelkemben zörögnek.” Vagy: „legyen minden nagyon nekem belém / nőjek ki az uramisten belén / legyen minden másnak is ha muszáj / de legfőképp nekem nyíljon a szája”.

A kötet cím összetett szavának utolsó tagja iróniájával, fricskájával óv attól, nehogy a közhelygyanús, komikus és elavult

jelentés gödrébe zuhanjon. Nyerges köteté jól válogat a szereplő és a nyíltan megfogalmazott lírai szerep versei közül, nem állítom, hogy arcjátékai, grimaszai mindig sikerülnek, egy-egy versnél az Orbán Ottó-álarc mögött nincs semmi az ügyetlen próbálkozásokon, mutatványos ügyetlenkedésen kívül. A tudatos esetlenség, kamaszos (bájjolgástól mentes) báj medrében létrejött, természetes hangon megszólaló, a mérsékelten adagolt humort nem nélkülöző versek a könyv erősségei, magabiztos tartószlopai. A formákat változtató kötet azért is érdekes, mert az elmúlt években kiadott lírai termés mintha megtagadta volna a formagazdagságot mint szégyellnivaló mostohagyermeket a zártabb, egy fő témát szem előtt tartó, nemegyszer monotonabbnak érződő versnyelv kialakítása érdekében. Nyerges nem zárkózik el — mi több, könyvében Orbán Ottóval karöltve mond ellent a fiatal magyar költészetben kialakult trendeknek. Mítoszteremtés helyett a *Számvetésforgó*ban a nyelv kiaknázható (játék)területén mozog biztonsággal Nyerges Gábor Ádám.

Orbán Ottó többszörösen és több értelemben jelen van a könyvben, például testi valóságában, mert hát az egyik vers „főszereplője” nem akar ki, mint a Bécsi út egykori lakosa. „Orbán Ottó, 2002-ben elhunyt, frissiben felújírt nyírási költő / Budapest utcáit járja. A fikció számos áldásos mellékhatása egyikeként / teszi mindezt (a korahajnali sétát) bármiféle különösebb nehézség / nélkül.” Nyerges Gábor Ádám másutt a világ legtermészetesebb módján beszélget elődjével, megszólítja és ő, mint a nagy öregek általában, megértően válaszolgat neki. Nehéz a feladat, hogy az Orbán Ottó-idézetekkel sűrített megannyi vers ne egy korrekt tiszteletkőr, *hommage* legyen, hogy az itt megszólaló művek kapcsolatba lépjenek az Orbán Ottó-szövegekkel, hogy az alárendelt viszony helyett partneri viszony alakuljon ki köztük. Egyes verseknél ennek szándéka megvolt és szerzőnk sikeresen vette a nagy előd szabta akadályt, míg máshol zavaróan kiérződött a rájátszás. Az első ciklust záró versben például ez áll: „A farmeremre hullt egy darab Orbán Ottó / nem hamu vagy ilyesmi / csak málló könyv / én meg ha belegondolok / hogy eleddig már / hány tonna szín költészet takarta / e terméketlen talajt / melynek én (is) része(se) / lehetek.”

A kötet versei közül azonban a legsikerültebbek épp az Orbán Ottó árnyéka alól kikerült, megmenekült anyag, a Nyerges Gábor Ádám-féle nyelv szabályai szerint működő szövegek, mint például a szerelmi lírája — a témát néhol megviccelő, vagy többé-kevésbé tragikusan ható, a szerelem elvesztésének csalódását feldolgozó versek. („mint másnapra kihűlt, épp csak megpiszkált vacsorát, / kéne hagyni engem is mindig hidegen, / hogy nem is tudni ezeket, kicsodát-micsodát, / mert a másik örökké idegen marad”) Másfelől elmondható, a kötet remek, többször visszahívó darabjai például az *Istentelen agrárvers a permetezés jelenlegi állapotáról*; *A Függelenség Másnapja*; *a Saját lelkéhez*; *a Messzebb magadtól*; *a Negyedéves jelentés*; *a Mégiscsak* — ezekben is kevesebb az irónia és több a finom lírai megoldás, na meg hiányzik belőle a több versnél zavaró „alapanyag”: Orbán Ottó. A hosszabb versek nem igazán állnak jól a szerzőnek, hamar elveszti

felettük az uralmat vagy hamar megadja magát a nyelv felkínálta olcsó tréfának, viccnek. Kivétel azért akad, a *Neveket keresünk*; a *Mikor ezt el kell majd dönteni* vagy a *Visszavenni a nevet*, utóbbi kis remekműként fogható fel, bevallom, rég olvastam ennyire meggyőző erejű, nagyszabású és magával ragadó szerelmes verset akár a fiatalabb, akár az idősebb szerzőktől. Ennél a versnél még a nyelvi játék is a helyén van, nem csúszik el, zuhan bele a könnyed trükkökbe, elmondható tehát, hogy Nyerges Gábor Ádám verseinek a feltételezhetően saját élményanyag — egy 1989-ben született szerzőnél miért gondoljunk mást? — tesz jót, az eddig megélt tapasztalatokon, személyesebb nyelvből építkező versei számomra a legeredettebbek. Érdemes olvasgatnunk a kihagyásos, elhallgatásos Nyerges-sonetteket, utoljára Kiss Judit Ágnes és Sajó László szonettjei voltak ennyire frappánsan, hatásosan és jól megírva.

Önreflexió, önirónia, szereplíra, intertextualitás, átírás; a posztmodern irodalom kedvenc fogalmai és a formakövetés, a rímek, verslábak szigorú rendjének betartása, avagy a hagyomány áll egymással szemben Nyerges Gábor Ádám *Számvetésforgó* című kötetében, át-áthajolva a másikhoz. Nem csak mert az átlagnál kíváncsi ember vagyok, s ha néha felemás érzésekkel olvastam is a könyvet, várva várom, mi következik ezután.

▮ Tólos
Barbara

Figyeld az arcom, mert csalok

(Nyerges
Gábor
Ádám:
Számvetésforgó.
Parnasszus
könyvek,
2012)

A hermeneutika megközelítése szerint a mű önmagában sosem létezik. Olvasó és szöveg párbeszéde folytán virtualizálódik csupán egy olyan közös nyelvben, mely az olvasó szubjektumát és a szövegben megidézetteket egyaránt leképezi. Ez a párbeszéd, akár az emberek közti párbeszéd, a másik megismerésének lehetőségességén és igyekezetén alapul. Nyerges Gábor Ádám verseiből is hasonlóképpen lesznek művek. Nyerges Gábor Ádám azonban néha csal.

Szövegei ugyanis a „ja, mégse” versei, technikáit inkább fortélyokként emlegethetnénk. Bújócskát űz: olyan bújócskát, melyben egyaránt benne van a játék élvezete és a felfedeztettség kockázata. És persze a félelme.

Nyerges köztudottan törekszik arra, hogy humoros vagy legalábbis ironikus (önmagát is sokszor kifigurázó) hangvétellű verseket írjon, ennek okát pedig mindig egy régebbi, szerinte rossz, depresszív nyelv, stílus hátrahagyásában adja meg. Célja általában be is teljesül: ha nem is az igazi poén, de az ötletesség mindig legalább egy mosolyt csal az olvasó arcára.

Persze kérdés marad, hogy mi a tétje egy olyan költészetnek, amelynek a fő működtetője a humor. Illetve itt, a második kötetnél felmerül két terjedelmi kérdés is: lehet-e két év alatt, ekkora versszámban tényleges minőséget létrehozni, illetve a minőség kérdésétől függetlenül, érdekes marad-e a téma az utolsó oldalakig. A téma ugyanis nagyrészt változatlan. Nyerges szerelmet vall, aztán mégse. Megítéli korát, annak legfőképpen kulturális állapotait, aztán mégse. Szembenéz a halállal és az isten(telen)nel, aztán mégse. Ha valami használati útmutatót kellene a versek mellé adni, talán ezt lehetne: kis adagokban fogyasztandó! Vannak egyes könyvek, melyeket csak részleteiben lehet olvasni, de ennek negatív vagy pozitív mivoltát már az adja meg, hogy pihenni kell-e inkább a folytatás előtt, hogy a további részletek is érdekesek lehessenek, vagy továbbgondolásról, elmélkedésről van-e szó ebben az olvasás nélküli időszakban.

A kiragadottság nagyobb mértékű intenzitását hasznosítják (és ezzel együtt elválaszthatatlanul fenntartják azt) a versek egyes előadásai is. Gondolhatunk itt akár a Mambomatzschkák produkció performanszaira, vagy a másik művészeti csoport, a Küklopsz Műhely estjére, amelyen Nyerges verseit is felolvasták. Persze a gyakorlott szem akármelyik alkotó akármelyik estjén felfedezhet némi belterjességet, de ezen túl is azt kell mondanunk, Nyerges versei *működnek*, azok az események, melyeken szereplőként lép fel, bevonzzák a maguk közönségét.

Erő tehát inkább a kiragadott versekben van, Nyerges nagy feladatot vállalt, mikor egy ekkora terjedelmű versanyagot koherenciába kívánt fogni. Persze törekvését a bevált trükkök segítik: a *Helyi érzéstelenítéshez* hasonlóan itt is találkozhatunk ciklusokkal, melyek mindegyikét külön címmel látta el, a kötet értelmezését pedig egy címadó vers is támogatja (továbbá ugyancsak valamiféle összekötő szálát láttathatnak az egyes művekhez írt megjegyzések, gondolok itt a **számra*, a **vetésre* és a **forgóra*). Mégis, ha egybe akarjuk fogni a verseket, az összefüggéseket leginkább a játék, a bújócska szándéka, az állandó visszavonás teremti meg. Nyerges versei tehát úgy lépnek be az olvasóval való párbeszédbe, hogy az olvasó a beszélgetés egyes pontjain minduntalan egy másik beszélgetőtárral találja szemben magát, vagy legalábbis egy olyan beszélgetőtárral kell diskurzust folytatnia, aki látszólag minduntalan meggondolja magát.

A beszélgetőtárs arcnélküliségét (arcváltását) még inkább hangsúlyozzák az intertextusok (melyek nem csak Orbán Ottótól származnak, bár a *levél egy idősebb pályatárhoz* — *helyett* ciklu-

sa egyértelműen előtte tiszteleg: megidéződik bennünk többek között Petőfi, Karinthy, Kosztolányi, József Attila és Weöres költészete is — ugyanúgy *körképbe* rendeződnek, akár beszélgetőtársunk arcai), és egyfajta posztmodern mintázat rajzolódik ki a számvetés gesztusában is. Nyerges ugyanis nem végez el egy tényleges számvetést: mint ahogy a kötetbemutató estjén Margócsy István is megjegyezte, ahhoz már egy érettebb, legalábbis tartalmasabb életanyag kell. Nyerges számvetése sokkal inkább technikai zsonglörködés, újabb hangjáték, a számvetések eszközeit és általános témáit vonultatja fel: legyen szó gyerekkorról, legyen szó szerelemről, legyen szó hibákról, halálról, istenről — és mindegyiket kipipálja. Persze a maga stílusában. Míg azonban egy idősebb költő már tényleges élelményekkel és halálfélelemmel nézne szembe, addig Nyerges életlehetőségeket és halállehetőségeket mér egymáshoz. Kora és szándéka indokolja.

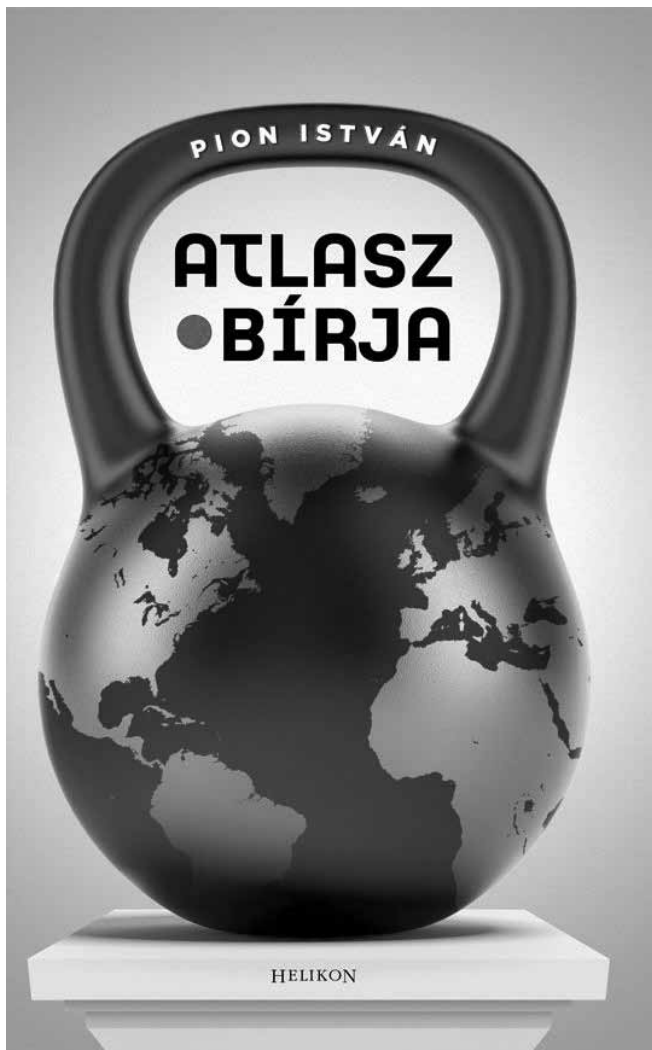
Összességét tekintve tehát elmondható, hogy a kötet kevesebb verssel feltételezhetően erősebb lenne. A sikerültség mértékét ezen túl azonban mindenkinek a saját szája íze határozza meg. Részemről két kötetet már végigbújócskáltam. Most őszintébb vagy legalábbis visszavonások nélküli gondolatokat várok.

Balajthy
Ágnes

Tévémaci, darvak, dunnaludak

(Pion
István:
Atlasz
bírja.
Helikon,
2013;
Simon
Márton:
Polaroidok.
Libri,
2013;
Sirokai
Mátyás:
A beat
tanúinak
könyve.
Libri,
2013)

Pion, Simon, Sirokai — az utóbbi időszakban számtalan fórumon láthattuk egymás mellett e három nevet, mely éppúgy köszönhető a Libri ügyesen felépített, offline és online tereket egyaránt meghódító marketingjének, mint annak a ténynek, hogy mindhárom alkotó jó érzéssel talált rá azokra az új megjelenési lehetőségekre, melyet a zene és az irodalom ha-



tárterületén elhelyezkedő, költő/előadó és befogadó együttes jelenlétén alapuló művészeti formák kínálnak. Habár eddigi tevékenységük azt mindenképpen garantálja, hogy elsősorban lírikusként tartsuk őket számon (Simon és Sirokai már túl vannak első verseskötetükön, mindkettőt erőteljes és meggyőző indulásként értékelte a recepció), előfeltevéseink közé beépülhet az a kérdés, hogy a slammer/zenész identitások vajon megjelennek-e a belső hallás számára készült kötetekben — vagy éppen olyan szempontokat termel ki olvasásuk, melyek más problémákra irányítják rá a figyelmet, s a kérdést magát tüntetik fel irrelevánsként.

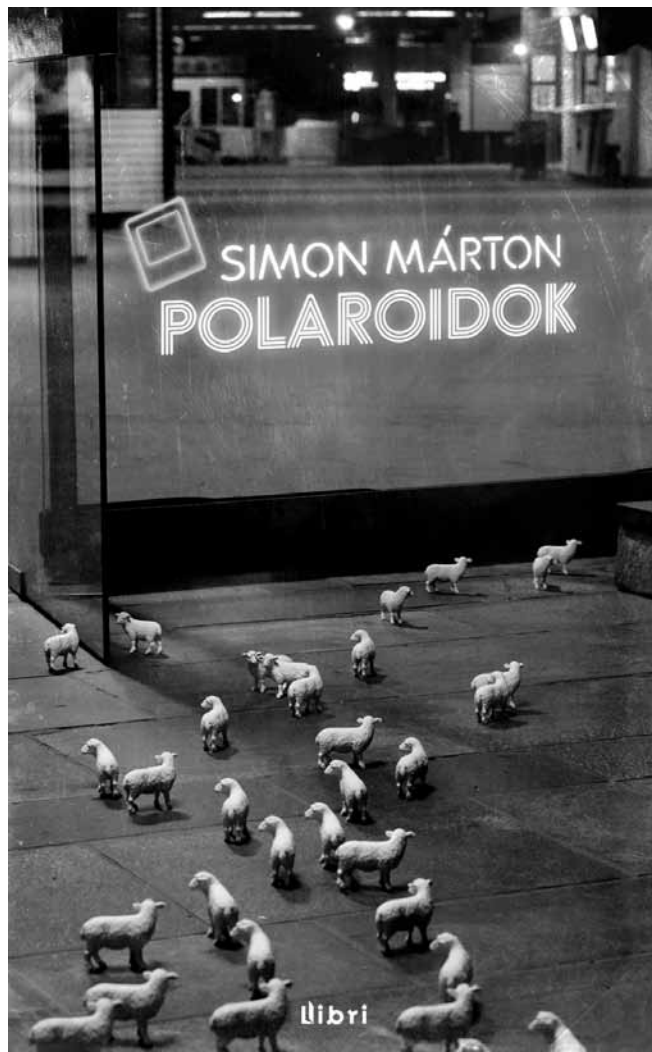
Habár Pion István az, akinek verseskönyvében a slammer-én explicit módon is megjelenik, az *Atlasz bírja* bizonyul a három közül a leginkább hagyománykövető kötetnek. A verseket a vallomásos alanyiség beszédmódja uralja, részben a saját gyermekkorból származó, részben a szülők-nagyszülők elbeszéléséből ismerős, szomorúan szép családi emlékek kerülnek bennük görcső alá. Többnyire egységes hangvételi, élőbeszédszerű, a

köznyelvi regiszttert olykor egy-egy nyersebb, avagy emelkedettebb kifejezés révén kitágító szabadversek válnak a múlt felől való önértelmezés terepévé. Érdekes, hogy a kifejezetten slamszövegnek szánt alkotásoktól eltekintve Pionnál nem a költői nyelv hangzóssága válik a legfontosabb versszerező erővé, sokkal jellemzőbb a versek építkezésére egy szókép több soron vagy szakaszon átívelő, allegóriává való kibontása: „le kellene robbanod talán / nem is tudom, / egy nyomorult szerelő kéne / aki tulajdonképpen nem ért semmihez / összeköti az áramszedőt meg a vezetőülést / vagy szétszed, mint óvodában a legót”. Kicsit szűkösek tűnik ez a poétikai eszköztár, ám ahogy azt a kötetet nyitó *A szegycsont felett* bizonyítja, működtetése eredményezhet ügyesen megkomponált szövegeket. Az antropomorfizáló metaforák mintegy visszájára fordítják a halálról való elképzelés azon logikáját, mely szerint a test porrá válik — az én az otthonát jelentő tájba így annak testeként íródhat bele: „rajtunk nőnek körben az erdők [...] ereinket szabályozzák, / mint a folyót, amibe érdemes belefutni mégis.” *A szegycsont felett* finoman áthangolja a magyar költészet jól ismert hazatopozait, bensőségesen (s mindenféle ideologikus áthallástól mentesen) vallva az anyaföldhöz, azaz az Ipoly menti kis faluhoz való kötődésről.

A nyolcvanas évekre való, keserédes nosztalgiától sem mentes visszatekintés verseiben tárgyi rekvizitumok, fényképek, TV-műsorok („aztán szegény Tévémaci / meghalt, a barátjával / nem tudom, mi lett, mert akkor / ő is eltűnt a képernyőről”) tűnnek fel egy letűnt éra jelölőiként. Az emlékezés vizuális kódjainál fontosabbá válik az elbeszélhetőség kérdése akkor, mikor annak bemutatására kerül sor, hogy a huszadik századi történelem örült történései hogyan zúzták szét a család mindennapjainak békéjét: „anyám elmesélte a tankok vonulását / hajnal volt vagy még éjszaka / amikor a láncaltapok felverték a falut”. A tanúságtételre, az emlékek előszámlálására s továbbadására irányuló vagy a kötet végén szereplő, *Téged tanuljalak* című hosszúversben csúcsozódik ki, melyben két nemzedék sorsába nyerhetünk betekintést. Az utód erőfeszítései leginkább a létüket lezáró pillanat megértésére irányul — a halál folyamatos tematizálása erősen elégikus színezetet kölcsönöz a műnek, ami egyúttal a kötet egészéről is elmondható. Pionnál mégsem a szakadásra, inkább a kontinuitásra kerül a hangsúly: hiszen ez a családi anekdotákból és a hozzájuk fűzött reflexiókból egybeszőtt költemény is egy olyan Te-t képez meg hallgatójaként, aki egyúttal a történetek továbbírásának biztosítója. A történetmondás valódi tétje így az Ipoly vize által is jelképezett folytonosság fenntartása lesz: „s gyereket akarok hozni most is, / igazit — magam helyett, / megáradt folyókon át a méhedbe.” Az énré nem elszigetelt individuumként, inkább a családfa egyik gallyaként tekintő konzervatív szemléletmód hitelesnek mutatkozik a kötetben, inkább az zavaró, hogy a történetek érzékelhetően fontosabbak lesznek a történetmondás módjánál. *A Téged tanuljalakból* kitűnik az élőbeszédszerű megszólalásmód monotonitása, az, hogy az élőbeszéd imitálása nem vezet el egy poétikailag kimunkált, megfelelő összetettségű vers-

nyelv létrejöttéhez. Több kísérletezőkedv és újszerűsége való törekvés tehát mindenképpen javára vált volna az *Atlasz bírjának*. Persze ellenérvként felhozható az is, hogy mi sem újszerűbb egy olyan verseskötetnél, mely immár az elhangzásuk helyével és idejével megjelölt slam poetry-szövegeket is tartalmaz. Fájó, de ezek olvasásából csak az a tanulság vonható le, hogy a slam tényleg egy közvetlen befogadói jelenléte igénylő műfaj, melynek alkotásait legfeljebb tisztán archiválási szándékkal érdemes közreadni — a nyomtatott irodalom közegében ugyanis szükségszerűen komikusnak, a kontextustól idegennek bizonyulnak azok a nyelvi megoldások, melyek az élőszó médiumában, az előadás nemnyelvi effektusai által felerősítve igenis képesek maradandó hatást gyakorolni a Mika Tivadarban tolongó, ütős szavakra kiéhezett hallgatóságra. Pedig mind a kötet cím (*Atlasz visszatérő* figura, afféle költői alakmás Pion slam-szövegeiben), mind az arra rímelő, a hátsó borítón szereplő szövegrészlet elsősorban slammerként pozicionálja a szerzőt. Ez marketingfogásként persze érthető, a borítón virító négy sornyi slam azonban annyira oda nem illően gyenge, hogy reklámértéke felettébb kétséges: „és bírják a halak a tóban / és bírják a kristályok a hóban, / és bírják a morfémák a szóban, / és bírják a belek a lóban.” A slamszövegek és a versek együtt szerepeltetése azért is problematikus, mert előbbieik olvasása felől pontosan az utóbbiak hiányosságai válnak szembe tűnőbbé — az például, hogy Pion a hosszúversben is a slam poetry-ben elterjedt anaforikus, az ismétlés alakzatain alapuló szerkesztésmóddal él, mely egy-két oldal után gépiessé és ötletlené válik. A *Gyere elő* ciklusának négy monológjában azonban felsejlik egy olyan költészet ígérete, mely izgalmas meglepetéseket tartogat: az alulretorizált megszólalásban rejlő poétikai lehetőségeket ezúttal termékenyen kihasználó, fegyelmezett, mégis indulattal átított szövegek hatásosan közvetítik azt a feszültséget, mely halál fenyegető közelségének tapasztalatából fakad.

Az eddigiek alapján önmagában is örömteli tény, hogy habár az utóbbi időben már-már a magyar slam állócsillagává nőtt ki magát, Simon Márton nem a slammerként írt műveket teszi közzé a *Polaroidok*ban. A rendhagyó kötet három-négy soros, ám gyakran csupán egyetlen szóból álló szövegeket tartalmaz, melyeknek címük nincs, csak számuk. Az egymás alatt szereplő versek olykor teljesen nyilvánvaló módon lépnek egymással dialógusba, máskor viszont tetszőlegesen tűnik egy-egy „polaroid” helye. A könyvoldalak tipográfiai megjelenése tulajdonképpen egy különös lista, egy inventárium benyomását kelti, melynek elemei nem számsorrendben követik egymást, s az is nyilvánvaló, hogy sorba rendezésük sem eredményezne egy koherens szövegegészít — a szomszédos egységek közti kapcsolatlejtés lehetősége továbbra is esetleges maradna. A kötet cím egyúttal műfajmegjelölésként is szolgál: Simon gesztusában van valami már-már anakronisztikus, hiszen a digitális fényképezőgépek térnyerése óta mintha már meg is feledkeztünk volna a nem különösebben jó minőségű felvételeket készítő fotográfiai eljárásról. A fényképezési technika itt a költészet működésmódj-



nak metaforájává válik, hiszen a szövegek is afféle pillanatfelvételekként funkcionálnak — egy-egy hangulatot, impressziót, mozzanatot rögzítenek, gyakran egyetlenegy képbe sűrítve. Azzal azonban, hogy ironikus módon pont egy már-már eltűnőben lévő, csupán az igazolványképeknél használatos eljárás válik a pillanat azonnali megörökítésének modelljévé, Simon azt is jelzi, hogy a rögzítés végkimenetele mindig kétséges marad. A kötetben feltáruló rövid, töredékes szövegformálásnak megvannak a maga előzményei a magyar költészetben: gondolhatunk itt Tandori koanjaira vagy Weöres Sándor egysoros illetve egyszavas verseire. (A Weöres-féle metaforikus összetételeken alapuló szóalkotásmód mindenképpen visszaköszönni látszik olyan Simon-darabok esetében, mint a „Sikolyerdő” vagy a „Sziromkiállítás”.) Nem véletlen, hogy mindkét szerző esetében megfigyelhető a japán irodalom hatása, mely a *Polaroidok*ban kitüntetett jelentőséggel bír. Már a kötet mottója is egy Basohaiku, a legelső költemény pedig egy „majdnem-haikuként” utal önmagára: „Kitárt szárnyú pillangó az udvarra nyíló / ajtó

mellett, fekete a fehér kövön. / Vagy három hete ott van. / Ez majdnem 17 szótag.” Ez a „majdnem” sokat elárul a Simon-líra japán költészeti tradíciókhoz, és a beléjük kódolt világszemlélethez való ambivalens viszonyulásról — habár a kötetben fel-felvillannak a haiku természettematikáját megidéző képek („Mint egy magányos daru a hóesésben”), a „rövidversek” épp annyira olvashatóak a többszáz éves versforma újragondolására tett kísérletekként, mint a (poszt)modern nagyváros tapasztalatának reflexióiként. Termékeny feszültség gyakran épp e két perspektíva összeütközéséből származik: „Kinn felejtettem az érintőképernyős telefont. / Az eső elindított rajta valami zenét. / *System of a Down*.”

A formai minimalizmus ellenére változatos szövegszervező stratégiák számára nyílik tér a kötetben. A haiku (s egyúttal a fotográfia) kontextusához természetesen azok a szövegek kapcsolódnak leginkább, melyek a tárgyi világ egy-egy elemének pontos megjelenítésére („Fonnyadt kaliforniai paprika / a rézsütösen beeső, sűrű fényben.”) fókuszálnak. A tömörségre törekvő látványleírás gyümölcse néhány különösen jól sikerült sor, melyek sejtető-sugalmazó ereje hosszabb elidőzésre készítet: „Körtefa ágába belenőtt lombfűrész”. A versek egy másik vonulatában a metaforalétesítés folyamata kerül előtérbe, s itt mintha az előbbi idézetben tetten érhető sűrítő nyelvhasználatot (is) ellenpontoznák ironikusan a hagyományosan „költői” fogalmakat szokatlan, meghökkenítő képzettársítások révén újradefiniáló, önnön kimódoltságukra mintegy rámutató képek: „A szív egy tropikárium, / a közepén ülve / halas szendvicset eszik egy szipogó gyerek.” Gyakorik a polaroidok között a Facebook-posztok diskurzív megalkotottságára hajazó erős kijelentések is — „Az élet legfontosabb mondatait fekvé mondják” — és szembetűnő az (ál)paradoxonokkal operáló mondatszerkesztés jelentősége: „Látod, / azóta hordok színeket / például szürkét.” (A slam-poétika nyomokban azért felfedezhető a kötetben.) Egy további csoportot képeznek azok a szövegek, melyek az utca, avagy a tévé zajából kihallott mondatfoszlányokként olvashatóak („Megy Bécsbe brékelní / mert kell a pénz kemóra.”). A *Polaroidok*ban egyrészt tehát eredetüket veszített hangok, nyelvhasználati formák halmozódnak fel, másrészt a közvetlenség alakzataival élő megszólalásmód előretörése — „Egész jól bírom egyébként, / csak nem tudom levenni a szemem a kezéről, / ahogy a kapaszkodót markolja a villamoson” — mégiscsak megteremti egy, önmagához is jókora adag iróniával viszonyuló alak távlatát, mely valamelyest összetartja ezt a heterogén szövegegyüttest.

Simon polaroidjai a hétköznapi érzékelés számára hozzáférhető világot is hozzájuk hasonló rövid szövegek szövevényeként láttatják: az én helyzetét *tagek*, neonreklámok, feliratok, címkék folyamatos olvasásában való szétmorzsolódásként ragadják meg. („Neonreklám villog: *Biztos*”). Mindebből az is következik, hogy ezek a feliratok nem egyszerűen idézetként emelődnek át a kötetbe, hanem a polaroid-költészet újabb öntertelmező metaforáiként. A talált szavakból-mondatokból építkező versnyelv a legkülönfélébb magas- és popkulturális (médiá)szövegek emlékére

játszik rá, így a páli *Szeretethimnusz* és a *Trainspotting* legendás mantrájának egy fragmentuma is felbukkan benne. Talán nem megalapozatlan az Ellis, Coupland és Palahniuk neveivel fémjelzett prózairányzat hatását is tetten érni abban, hogy a bármiféle hierarchikus rendezési elvet nélkülöző inventáriumban mintegy egy szintre kerülnek regénycímek, dalcímek és a márkanevek — ezek egyaránt szolgálhatnak egy hangulat, egy élethelyzetet lenyomataként („*Twinings*”), s irányulhat a figyelem szemantikai tartalmukra: „*Peace* kéne. / *Meg Hope*. / Ez két japán cigi.” (Ne feledjük, a Polaroid is egy márkanev.) A kortárs költészetben belül mindenképpen érdekes és újszerű fejleménynek tekinthető az a mediális érzékenység, mely a *Nullánál is kevesebből* ismerős jelenet felelevenítő („Nézem a képernyőt, / a kedvenc számom megy lehalkítva”), vagy a web hatalmát tematizáló szövegekből világlik ki: „De mivel a látszattal ellentétben nem / engedik törölni a feltett fotókat, / a valóságnak innentől / van egy pontja, ahol nyár van és minden oké.” A polaroidok között felsorakozik továbbá néhány link és fájlnev, melyek lehetnek önmagukban is jelentések („anya001.jpg”), az odakattintás lehetőségének hiánya a YouTube-linket már olyan felfejthetetlen jelsorrá avatja, mint amilyenek a kötetben a japán írásjegyek a japánul nem tudó olvasó számára.

A *Polaroidok* poétikai megoldásai tehát a mediatizált környezetet ránk gyakorolt hatása felől válnak értelmezhetővé, de a szerelmi tematika fénytörésében a rövidversek a kommunikáció kudarcának tüneteiként is szemlélhetők. A keveset mondás egyrészt az őszinteség és hazugság kategóriáival kerül összefüggésbe („Ami 2 mondatnál hosszabb, / az hazugság”), másrészt a szavak megfogyatkozása az én és a te közti távolság megnövekedésével is párhuzamba kerül: „Mintha egy kihalóban lévő / nyelven beszélnék, / egyre kevesebb szó”. Az érzelmek nyelvvel folytatott kísérletezés, mely a *Dalok a magasszföldszintről* címet viselő első kötet sajátos, friss ízét adta, így folytatásra lel a *Polaroidok*ban. Akadnak itt remek darabok — „A szavaim nem forgatja ki, csak engem” — a melankolikus hangoltságú szerelmi lírán helyenként azonban már-már érzélgős manír uralkodik el, olyan sorokkal, melyeknek a fiatal líra közhelyszótárában lenne a helyük: „Látod, ez lett belőled is, / szavak, / pedig tényleg hiányzol.” Felvetődik persze az, hogy a giccsbe hajló atmoszférateremtés képei — „Álmatlanul, mint egy csokor virág”; „Elázott két boríték az avarban” — nem értelmezendők-e egy olyan költészet önironikus megnyilvánulásaiaként, melyben egyébként is tudatos a giccsel folytatott játék. („Mindig is arra vágytam, hogy / rózsaszín telefonokba mentsék el a számom.”) Hogy ez a válaszlehetőség sem nyugtat meg igazán, az sokat elárul a Simon-féle kötetkoncepció Achilles-sarkáról. Tudvalevő, hogy az iróniának nincs nyelvi jele, azaz jelenlétére elsősorban a kontextus alapján következtethetünk, márpedig e feladat nehézsége a rövidversek esetében megnövekszik — ez azonban nem termékeny, a lírával kapcsolatos előfeltevéseink újragondolására készítő eldönthetlenségként csapódik le a *Polaroidok* olvasásában, inkább valamiféle zavaró egyenetlenség érzetét kelti. A kötet egyes darabjai

között nem létesül olyan összetett viszonyrendszer, mely felmentést adna olyan sorok számára, mint „Az élet szép, csak te vagy szar”, és az arra felelő „Az élet szar, te legalább szép vagy” avagy „A szerelem elmúlik, a büntudat soha”. Az esetlegesség és a viszonylagosság tapasztalatának szöveg- illetve kötetsszerző erővé kovácslása nem jár teljes sikerrel, a könnyűkezü megoldások azonban nem vonnak le a vállalkozás újszerűségéből, s abból, hogy én is szívesen megosztanék néhány telibe talált mondatot a Facebook-falamon.

A beat tanúinak könyve — a cím csalóka, hiszen Sirokai Máttyás nem az ötvenes-hatvanas évek beatköltészetének folytatójaként lép fel. Fegyelmezett, a vallomásos alanyiség helyett inkább a személytelenség beszédmódjaival kísérletező verseinek központi metaforája mégis a beat mint ütem, pulzálás, szívdobbanás. A könyv azt példázza, hogy miként válhat a fizika területéről származó összefüggés — a hang nem más, mint mozgás — egy, a kortárs magyar líra közegében mindenképpen párfját ritkítónak nevezhető poétikai kísérlet kiindulópontjává. Fontos azonban megjegyezni, hogy a *Pohárutca*-ban megcsodálható dallamosság, finoman alakított verszene hiányzik a zene misztikuma felé forduló prózaversekből, melyeknek valamiféle lüktetést inkább a mondatfűzés dinamikája biztosít.

Aki belelapoz a kötetbe, hamar regisztrálja, hogy Sirokai versei zavarba ejtően mások, mint a kortárs líra fősodra. Talán nem véletlen, hogy a szerző a *Lelkigyakorlatok*, egy nagyszerű világirodalmi versblog szerkesztője: kötete olyasfajta olvasottságról, s egyben tapogatózásról, iránykeresésről árulkodik, melynek jelzőfényeiül mondjuk Neruda, Lorca vagy Pierre Emmanuel művei szolgálnak. Az olvasásukat különös, meditatív gyakorlatként prezentáló szövegek olyan utakról adnak hírt, melyek során számos egymásba nyíló, „a lehetséges és nem a jelen világba” (I.9) nyerhetünk betekintést. Már az Esterházy Marcell fotójából készült kiváló borító is érzékelteti — a *Star Wars* intróját megidéző, betűkkel teleírt ég alatt hever egy szarvastetem — hogy a versnyelv a lehetséges világok megteremtése során éppúgy támaszkodik a sci-fi műfaja által kínált toposzokra, mint a természeti népek mítoszaira. (Sőt, feltűnnek benne *A Gyűrűk ura* sokunk számára legkedvesebb szereplői, az entek is: „A vándorfák lüktetése lassú, a fiatal egyedeké óránként egy rezzenés, az idős példányoknál olykor két nap is eltelhet egy-egy mozdulat között.”) A mitikus elemekkel átszőtt űr- és földrajz leginkább vonzó tájéka az „északi flórabirodalom”, azaz a tajga, a totemhit vidéke. Az ember és a természeti szféra viszonyát a versekben ez az archaikus mintázat — „[a]mikor tűzszagúan egymáshoz bújnak, a / szarvas és a sima homlokú” — alakítja. A növényi-állati-emberi létformák szakadatlan egymásba alakulását közvetítő költői víziókban tehát egy természetvallási elemekkel áthatott, antihumanisztikus, avagy inkább csak nem antropocentrikus látásmód körvonalazódik. Sirokai lírája a „megtartó, étellel teli átmenetet” ünnepli, mely nem pusztán a fajok, avagy a vizek és szárazföldek között létesülhet, hiszen a versekben átjárhatóvá válnak a test- és énhatárok is.



A líraolvasás hagyományos arcadási módozatai nem működtethetők ezeknél a szövegeknél, melyekben hol valamiféle kollektív én, hol pedig egy eredete felől semmilyen információval nem szolgáló hang, ha úgy tetszik, a tanítás, a prófécia személytelen hangja szólal meg. Az emelkedett, himnikus hangvételű versekben egymásra rakódó nyelvi rétegek között megtalálható a természettudományos lexika, a spirituális irodalom és a Biblia szókincse is. A Szentírás hatása *A beat tanúinak könyvében* különösen meghatározó: a kötet, melynek soraiban gyakran a jézusi kijelentések visszhangoznak („Messze jut, akinek / egyik keze nem tudja, mit tesz a másik”), egy olyan apokrifként is olvasható, melynek üdvtörténetében a „fogcsikorgatás” helyét a „basszusokon forgó ünnep” veszi át. (A versek római, illetve arab számokkal való jelölése is megerősítheti ezt a feltevést.) Az inkább a keleti vallások szokásrendjéhez kapcsolható, kvázi meditációs gyakorlatok lépéseit előíró utasítássoroknál (a labdajáték és az ugrálókötelezés is ilyen transzcendens tételekkel bíró „gyakorlattá” minősül át) olykor viszont már az a benyomásom

támadt, hogy a kinyilatkoztatás egyneműsödő nyelve veszélyesen szoros közelségbe kerül az ezoterika diskurzusával. Másutt pedig a különféle érzékterületeket egybejátszató metaforaalkotás torkollik körülményeskedésbe és képzavarba. Épp ezért vagyok kénytelen egyetérteni Fehér Renátó Magyar Narancsban megjelent rövidkritikájával, aki a versek helyenkénti önparodisztikus színezetére figyelmeztet. A kötet értékelését számonkérés helyett mégis érdemei elismerésével szeretném lezárni. *A beat tanúinak könyvével* Sirokai bebizonyította, hogy nem fél a kockázatvállalásról, s képes olyan, nehezen feledhető költeményekkel megajándékozni az olvasót, mint a dunnaludak szelekbe sírt énekét megörökítő *III.9*: „A vonulás önkívületéről sírnak, az alakzat / erejéről, az egyik oldalról, amitől nem ma- / radhatnak le, és a másiktól, ami lemaradásra hívogat. [...] Arról, hogy a szél / és a lélek nem szent, de erejük megforgatja a fenyvesek, a hajnalok és a hajnal katedrálisainak turbináit, és arról, hogy ahol ketten / elalszanak, az előbb ébredő megvárja a később / elalvót”.

