

hív van ezekben a kísérletekben, a költői nyelv teherbírását illető optimizmus, s talán az elitkultúra evidenciájának anakronizmus is. Ám másképpen aligha működne.” (248) Másol azonban (különösen az első rész versesköteteket ismertető, második felében) ez a figyelem hiányzik, például Málk Roland *Báb* című, a halál- és elmúlásköltészet kontextusában említett posztumusz kötetéről nyelvi és poétikai értelemben nagyon keveset tudunk meg; az Ayhan Gökhan *Fotelapa* és Kemény Lili *Madaram* című kötetéről szóló írás pedig kevéssé simul bele a kontextusba, inkább recenzióként, és nem könyvfejezetként olvastatja magát. Kérdés az is, milyen alapelvek mentén lettek kiválasztva az elemzésre kerülő művek: a bevezetésben vázolt tendenciák, dinamizmusok, hangsúlyok, a költészettel kapcsolatban megfogalmazott elvárások ugyanis ritkán párhuzamosak a kiválasztott, ténylegesen bemutatott alkotásokkal, ennek következtében nem válik nyilvánvalóvá, a szerző mit miért tart valóban kiemelkedő teljesítménynek a rendkívül sokrétű, sokoldalú kortárs költészetből. A véletlenszerűnek ható tartalmi döntések ellenére azonban a könyv mégis mutat egyfajta egységet: a belső összefüggésrendszert az előre- és visszautalások, az ismétlődő, más aspektusból újra előkerülő kérdésfeltevések biztosítják (a csoportosulások, a hagyomány kérdésköre, az intézményesség és kommunikációs közeg vonatkozásai például vissza-visszatérnek), egyfajta dinamikus értelmezői teret képezve ezáltal.

A *Líra 2.0* inspiratív, figyelemre méltó könyv, amely finom megfigyeléseket és megvilágító erejű megállapításokat egyaránt tartalmaz, segítségével közelebb kerülünk a kortárs költészet működéséhez, strukturáltságához, nyelviségéhez egyaránt. Viszont ha valaki kortárs irodalmi kézikönyvként szeretné használni, bizonyos értelemben csalódik, amennyiben a tanulmányok nem hoznak létre a kortárs irodalomra vonatkozó átgondolt, fesszes koncepciót. Azonban, ahogy a bevezetés is megfogalmazza, „bár jelen munka az áttekintő, számvető jelleget is meg kívánja célozni, sok tekintetben a kritikai »térképekhez« hasonlatos, [...] adott esetben hozzájárulhat ahhoz, hogy később, rendelkezésre álló újabb »műszerekkel« egy pontosabb, időtállóbb térkép szülessen majd meg valaki(k) tolla nyomán.” (7) Ez tehát egyfajta demóváltozat: a főbb kondíciók, idomok, erőterek adottak, és remélhetőleg a szerzőnek a témában írt monografikus igényű vállalkozására sem kell sokat várnunk.

Egy család történet vége

Herczeg Ákos

(Lesi Zoltán: *Merül*. JAK–Prae.hu, 2014)

Lesi Zoltán legutóbbi verseskötetében nem pusztán merülésre hív, de szolid erőszakkal a mélybe ránt, megmutatja, mi rejlik az idilli papa–mama–gyerek–tabló felszíne mögött, ahol egymást keresztező életek rejtett szétcsúszásai örökre meghatározzák egymás — a kötet tanulsága szerint nem feltétlenül egy irányba tartó — útját.

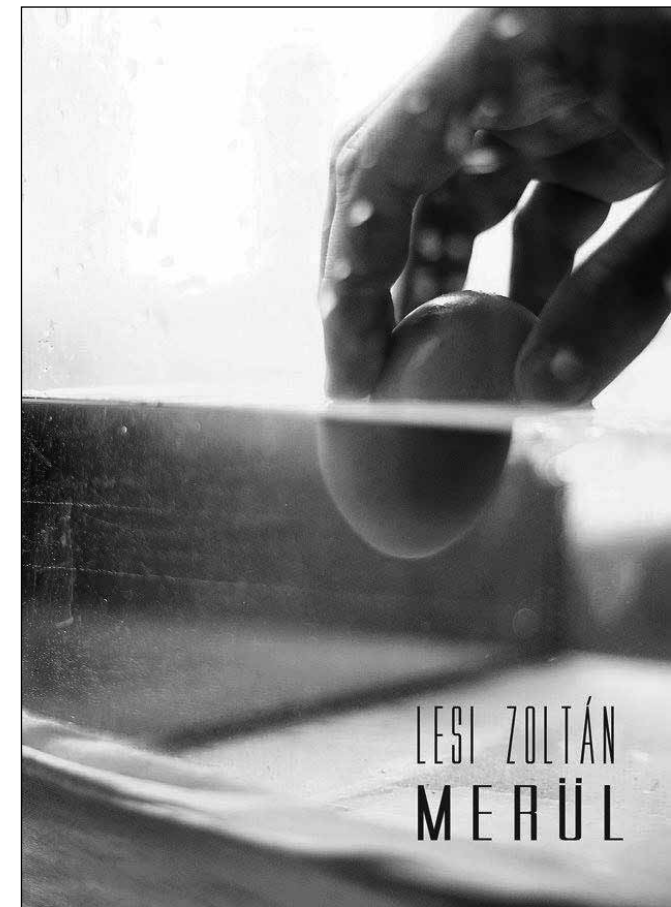
A József Attila Kör könyvsorozatának darabjaként napvilágot látott vékonyka kötet aligha táplálja annak az illúzióját, hogy a családdá alakulás ha nem is akadálymentes, de legalábbis valószínűsíthető összesimulási folyamat: valójában minden vers ennek a kudarcát beszél el, ennek egyes stációit járja körbe, illetőleg azt, hogy a szereplők hogyan integrálják, alakítják személyes történetük szerves részévé ennek a látszatnak a szertefoszlását. Ha eddig nem lett volna olyan költői kísérlet, amely egy széthulló család lelki történéseire, a felbomlás egymásra gyakorolt hatására igyekezett volna nyelvet találni, akkor elmondható, most már van ilyen. Lesi új könyve jól kitapinthatóan az otthonteremtés és az otthon jelentő család körüli, alig észlelhető befészkelődő *unheimlich* érzés megfogalmazódása, illetőleg e belátás következményei közti térben tájékozódik arról, mi játszódik le az önmaga tetteivel elszámolni kénytelen szülőben és mi a gyerekben, akinek fokról fokra kell leépítenie magában a család nyújtotta biztonság kezdeti ígétét.

A szerző érdeme, hogy ehhez a — melleleg egy potenciális regény alapjául is szolgáló — viszonyrendszer költői megjelenítéséhez remek retorikai struktúrát talált. Ahogy korábbi kritikák rendre megjegyezték, a nézőpontok folyton (rendszerint) mozgásban vannak a (legalább) háromszereplős dráma résztvevői között, ám oly módon, hogy a versek jelentős része egy — ugyancsak mindig váltakozó — másiknak szóló beszédként artikulálódik. Valaki tehát rendre beszél valakihez (esetenként ama bizonyos feltételezhető harmadik félhez) anélkül, hogy ez az odafordulás valódi interakcióvá válna, s olykor (leginkább a *Térepaszta* és a *Puha kenyér* című versekben) anélkül, hogy a résztvevők kiléte egyértelműen azonosítható volna. E retoriki-

kai csavarnak köszönhetően nem csupán annyi történik, hogy bepillantást nyerünk az egyes figurák eltérő lelki motivációiba, történéseibe, de a valakihez szóló *néma* beszéd révén a felek közötti kommunikációképtelenséget is sikerül a csúcra járatni, nevezetesen annak az elbeszélhetetlenségét, hogy milyen módon határozza meg egy futóhomokra épített otthon a benne élők összekapcsolódó, így egymást a mélybe rántó sorsainak alakulását. Fölösleges túlmagyarázás nélkül is sejthető, miért is olyan hangsúlyos az említett, rendre egyoldalú beszédhelyzeteken túl a szótlanosság vagy a nyelvi érintkezés kudarca a kötetben (nem beszélve a hal motívikus kitüntetettségeről): „Anya, neked most elment a hangod? [...] Neked se mondom meg, esetleg ha / együtt fürdünk, és megmutatod a puncid, / amin én is kijöttem [...] Fürdetés közben mesélsz, figyelni / akarok, de olyan szép piros neked ott” (*Hangyák*); „Nem tudok beszélni, csak az M hang / jön belőlem” (*Szájzár*); „Együtt ülünk a stégen, / alig bírom ki, de nem szólalok meg” (*Világító hal*). Ebben a versvilágban az okozott traumák nem ki-, csak elbeszélhetők — ezzel együtt az apai lelkiismeret-furdalás éppúgy feloldhatatlannak bizonyul, mint az anyai szomorúság vagy épp a gyermeki félelem.

A másik fél jelentette biztonságérzetet tehát rendre annak távolsága, hiánya dönti romba anélkül, hogy ez a szorongás közössé volna tehető: a monológokat e szétfutó életek kavalkádjában nincs, aki meghallgassa. De az is előfordul (a felnőttek interakciójában), hogy a beszéd az elfedés, a hazugság nyelvi lelepleződéseként funkcionál, vagyis azt mutatja fel, hogy a résztvevők miként nem képesek beismerni a szerep betölthetlenségét: „Szeretnék végre érezni valamit, / nem csak csillogó szemekkel hazudni, / beléd masszírozni, hogy persze” (*Ruhacsere*); „Nem akarok hazudni, de az igazságot se mondanám / el” (*Kastély*). Aránylag kevés, de annál emlékezetesebb rész szól a bizonytalanságra épített kapcsolat felelőssége és a gyerekvállalás súlya, az elválás nehézsége, valamint a csábító másik élet jelentette szorongásteli feszültségről, mely jellemző módon a férfiszólam sajátja. Ezekben hol a visszajáról ábrázolódik az emberélet legszebb pillanatainak egyike, a közös kórházi ultrahangozás (*Macska*), hol a legbanálisabb apa–fiú-jelenet emlékeztet az apaság életem át tartó, letehetetlen terhére („Most már örökre apa” — *Örökre*). Ezzel szemben a női hang elsősorban a szeretetért való hiábavaló igyekvés vonatkozásában lesz beazonosítható a fájdalmasan szép *Jerry* című versben („Nézd, a halálfejes pólómtól még / a macska is megijed. A kedvedért / mégis leveszem, legyen neked / lakatlan sziget, körbejárható”).

A csak látszólag betöltött szerepek pótolhatatlan veszteség-élménye igazán húsba vágóan persze a gyermeki perspektívából fogalmazódhat meg, ha egyáltalán. A *Merül* nyelvi univerzumában a gyerek olyan középpont, amely körül egyelő távolságban kering az egymás iránti őszintétlenségben kifáradt „anya- és apabolygó” (*Eiffel*) anélkül, hogy a megképződött távolság csökkenthető volna. Az iménti találó csillagászati metafora esetén is látszik az az átgondolt nyelvhasználat, ami e kiegyensúlyozott, sallangmentes költészet fő meggyőzőerejét jelenti — Lesi amit



vállal, azt teljesíti is. Szépen oldódik fel a kötetben a gyermeki látásmód sajátosságai: dzsinnek és tigrisek világa is ez, meg egy bizonyos (alighanem képzeletbeli) Piskóta nénié, aki talán a vágyott biztonságot hivatott pótolni. A Carroll *Alice Csodaországbanja* révén beúszó, finoman szürrealista megoldások minden tolatkzó szándékoltás nélkül képesek funkcionálissá válni a *Merül*ben, amennyiben a nyelvbe íródó bizarr meseszűrűség egyszerre utal arra a szülőhiány okozta állandósult szorongásra, amellyel egyedül kell megküzdeni (s ahol a mesevilág egyfajta menedék szerepét is magára öltheti) és jelent lebontatlan idegenséget, mondhatni a felnőtt és gyermeki világ közötti áthághatatlan határt, azt a territóriumot, ahova a felnőttnek nincs módja belépni: „Tudtam, hogy későn érsz haza, / mégis az ajtóban ülve vártam. / Mintha lennél jöttél volna, / kinyílt alattam néhány emelet, / és zuhantam, mint Alice / a nyúlüregben, és csodálkoztam, / hogy nem félek. [...] Majd anyám szavát hallom, / kapcsolj le a lámpát, mielőtt elalszol” (*Létrán járók*).

A meséktől átitatott tekintet előterében már-már lehull a szülők gyengeségéről a lepel — az autenticitás fokozatos elvesztése képes az egymásra találás olyan elszórtan jelentkező pillanatait is érvényteleníteni, mint amilyen a *Plüsskutya* vagy a *Ragasztó* című szövegekben találkozhatunk. A gyermeki beszélő