

haló...”); a regénybeszéd műfaj- és nyelvtudatos, azaz önmagára minduntalan visszahajló, önelemző és önironikus szólását (amely sosem volt idegen Tolnai egyszerre önfeledt és önelemző irodalmiságától, elég csak legelső, 1963-as kötetének rafináltan kivájt címére gondolnunk: *Homorú versek*)...

Ámde hiába a mellérendeléses halmazokat kísérő, önmetaforákban („csipkeverés”, „habverés”, „összenemezés”...) dúskáló önvizsgálat vagy önkritika, a megannyi játékosan kép-mutatató önreflexió, ha egyszer a próbára tett olvasó nem tudja nem érezni Tolnai stílusának ironikus paradoxonját, atavisztikus apóriáját: berendezkedését a gátlásosságot mímelő gátlástalanságban, a szemérmeskedő szemérmelenségben. Ahogyan például túlhazbóan beszél a túlhazbásról, annak kísértéseiről és veszélyeiről. Márpedig az *Agyonvert csipke* (1969) egykori szerzője ezúttal nem is annyira „csipkét ver”, mint inkább „habosít”, aminek végtermékét nagyon nehéz, vagy inkább 2017-es verseskötetének címevel: *nem könnyű „összenemezni”*. Pláne úgy nem, hogy a három főfejezetet követő két ráadásfejezetben (*Epilógus — A síró homár, avagy a hangköltészet; Elő- és/vagy utószó — Egy a hupikéken épp átbukó azúr halinaszönyeg*) teljességgel parttalanná válik a műfaji meditáció, és az olvasó jóformán már azt sem tudja, *minek nevezze* (a tétova értelmezői *merengés alkonyában*), azaz milyen címmel és alcímmel illesse az eleve összetett címalakzattal (*Szemérmékszerek. A két steril pohár. Regény Misu és társai, avagy az inatmegőrzők sorrendje*) jelölt könyvet. Persze lehetne érvelni amellel, hogy az utolsó pótfjezetben — Tolnainál egyáltalán nem meglepő módon — megidézett kolléga, Csáth Géza ugyanolyan határátlépő volna, mint a *Szemérmékszerek* szerzője. Aki egyrészt tartósan berendezkedik a különböző műfajok, beszédmódok és nézőpontok közötti határövezetben, és lesz így egyszerre belül is, meg kívül is a szövegvilágban, tobzódva például az önleírás és önkritika szemérmetlen szónoki alakzataiban (többek között az alakhasadásból születő „műfajkomiszár”, Regény Misu nyomán, továbbá más alkalmi szereplők révén, mint amilyen például a T. Olivér nyelvi mutatóványain okkal meghökkenő kihallgató tiszt), másrészt viszont bármiféle kétely nélkül átlépi az olvasók (olvasóvédelmileg feltételezhető) fiziológiai–mentális tűréshatárát. Mi pedig legjobb esetben is csak elnéző mosollyal, félig-meddig szendergő, vagy legalábbis jócskán elcsigázott elmével tudjuk követni Tolnai szövegelirodalmának vadonatúj termékét — ama bizonyos fordulat után, amelyet én (ahogyan már volt szó róla) a példásan „összenemeztem” első háromszáz oldalon túl érzek, ahonnan azután végképp követhetlenné válik a délvidéki Odüsszeiájáról hazaérkező, a két steril poharat az őket megillető polcra felhelyező T. Olivér félszáz oldalnyi zabolátlan „habverése”.

A regényléptékű „habverés” során viszont kikeményednek olyan emlékezetes szövegfutatok, mint például az alábbi, amely nem is annyira poétikai, mint inkább tematikus szinten tömöríti ars poeticává mindazt, ami viszont lenyűgöző poétikai mutatóványokká „habosodik” a *Szemérmékszerek* tulajdonképpeni, azaz nyelvi történéseiben: „Noha igaz, az én utazásaimnak

nincsenek politikai vonatkozásaik, egyértelműen földrajziaknak mondhatók, akárha egy nyugdíjazott földrajztanár, szöges botjával, összecsukható alumíniumpoharával, régi, békebeli hátizsákjával bejárja a régi, a Monarchiából, illetve Jugoszláviából ismert tájakat, ezeket járom be újra, szemrevételezem bizonyos szempontból újnak mondható fekvésüket, szemrevételezem sokszor könnyes szemekkel, hiszen ifjúságom, szerelmeim színheleiről van szó, szemrevételezem egy készülő *Szerelmes földrajz* részére, kezemmel érintem feneketlen szakadékainak fanszörét. *Szerelmes*, de lehetséges, végső címe mégsem a *Szerelmes*, hanem a *Szemérmes földrajz* lesz...” (207–208)

A „*Szerelmes földrajz*” (vagy „*Szemérmes földrajz*”) tárgyköreinek legfontosabbika jelenleg: a magyar–szerb határon jelentkező — a napi politika nyelvén mondva — menekültválság. A súlyos politikai témát Tolnai nem kevésbé súlyos poétikai szépséggé változtatja, amennyiben a rá jellemző játékosággal, örvénylő nyelvi bájjal kínál meghökkenítő fiktív megoldást a Közel-Keletről menekült tömegek, pontosabban a velük érdemben mit kezdeni képtelen Magyarország (és Európa) számára: fogadjuk őket minket gazdagító vendégekként, szervezzünk belőlük gyepeladacsapatokat, alapítsuk meg segítségükkel a honi gyepeladakultúrát — mintegy, tehetnénk hozzá logikusan, ellensúlyozandó a stadionalapú állami focikultúrát. Már csak ezért, ennek élvezetekben dús és felelős végiggondolásáért is nagyon fontos mindenkinek, minden (és ezt a szót most értjük minél tágabban) *társági* olvasónak kézbe venni Tolnai szemérmelenséggel *nem könnyű* könyvét.

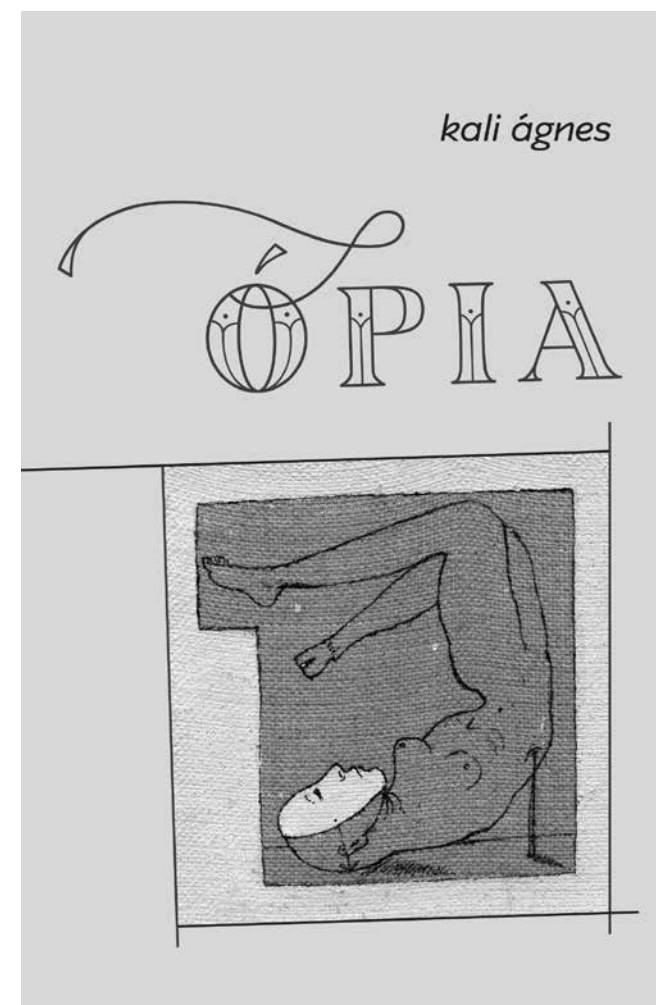
CSÉCSEI Dorottya

Túlvilági tekintetek — a hétköznapok lunáris poétikája

(Kali
Ágnes:
Ópia,
Fiatal
Írók
Szövetsége,
2018)

Amikor először meghallottam Kali Ágnes kötetének címét, csak arra gondoltam, hogy sokat ígérő, jó cím, persze elsősre az ópiátokra asszociálva, legalábbis indirekt módon, amennyiben a szó egyfajta különös atmoszférát konnotál, amelyet a módosult tudat asszociatív, olykor groteszk és bizarr játéka, olykor komor, szinte túlvilági, ködös, mégis túpontos kontúrokkal megrajzolható képzetársításai urálnak. Noha a verseket olvasva arra jutottam, hogy ez az érzés (vagy megérzés) csakugyan nem áll távol az általuk közvetített hangulattól, ráadásul az ópia mint femininum, a latin grammatika logikája szerint valóban lehetne akár az ópium nőnemű változata is, a kötet első oldalain a szerző útmutatással szolgál a szó *valódi* jelentésével kapcsolatban. John Koenig *The Dictionary of Obscure Sorrows* című szótára szerint az ópia az egymásra szegezett tekintet, a szemkontaktus felkavaró erejű tapasztalata, amelynek során bizonytalanná válnak, megrendülnek az érzékelés és az észlelés megszokott formái, mint például az „én” és a „te”, a kint és a bent, a tér és az idő. Amint az általa leírt hangulat, maga a szó, annak *egzisztenciája* is bizonytalan abban az értelemben, hogy az ópia nem egy kanonizált jelentéssel bíró kifejezés. A projekt létrejötté is sokatmondó, az ötlet ugyanis egyfajta hiányból született: versírás közben Koenig figyelme a kifejezéstől egyre inkább a ki-nem-fejezhető felé fordult, olyannyira, hogy elkezdte összegyűjteni azokat az érzéseket, fenoméneket, amelyekre a verseiben szüksége lett volna, amelyekre azonban addig nem létezett egyértelmű, egységes fogalom, hanem azokat legfeljebb körülírni lehetett. (Kérdés persze, hogy mennyire szubjektívek, illetve mennyiben általánosíthatók a Koenig által megfogalmazott tapasztalatok.)

Több szempontból is jól megválasztott, koncepciózus cím tehát az Ópia: a kötet verseit főként az öngyilkos apa hiányával való szembenézés, együttélés, az emléktől való megszabadulás lehetőségének vagy lehetetlenségének dialektikája határozza meg, ami egyben a lírai én önkeresését, önmeghatározását is de-terminálja. A koenigi értelemben használt ópia szó itt az apával való metaforikus, de ugyanakkor nagyon is konkrét szemkon-



taktus, amelynek során valóban bizonytalanná válik a kint és a bent, a te és az én viszonya, az apával való szembenézés egyben a lírai én önmagával való szembenézése is, hiszen az apa, miként annak tette, már csak az ő emlékezetében él tovább. A „te” határai egyben az „én” határai is, ám ugyanakkor mindkettő bizonytalan: „ahol már nem biztonságos, ott kezdődsz el: / ott kezdődöm én”. (4)

Noha nem kizárólag „apa-versekkel” van dolgunk, a felütés — amely számomra a 4 című verssel zárul — nagyon erősen kontextualizálja az egész kötetet. A felkavaró öngyilkossági dokumentum mottójában egy Wittgensteintől származó idézet olvasható, mely szerint „a nyelv, az élet formája”, nyomatékosítva ezzel a cím által kijelölt nyelvprobléma szerepét. A „talált szöveg” így lehetne akár azon wittgensteini tétel vizuális parafrázisa, miszerint „egy nyelvet elképzelni annyit tesz, mint egy életformát elképzelni”. (*Filozófiai vizsgálódások*, 19.S) A szövegben megnyilvánuló beszélőnek a különleges szóösszetételek, asszociációk egyfajta túlvilági, szinte misztikus hangot kölcsönöznek, azt is mondhatnánk, hogy — amint a *Bábel* című versben a nagyma-

ma, úgy itt az apa is — „csak halott nyelveken beszél”, persze így az „életforma” tételezése önmagában is paradox gondolat lehet. A törlés, az át-, felül- vagy továbbírás poétikai technikáinak alkalmazása ugyanakkor e paradoxon feloldására irányuló törekvést sejtet, amely máskor indulatos, dühös számonkérés formájában nyilvánul meg: „annyit éltél, mint schiele, beteg, önző, hülye, / semmi nem elég, én sem, persze, hogy nem. / egyszerű uralni az örökkévalóságot, mi?” (4), ami a feloldhatatlan szenvedésben való rögzülés zéruspontjában zárul: „belőled nincs kiút. / belémszültek”. Ez a *Möbius* című, akár a kötet egyfajta programversének is tekinthető költemény egyik alapgondolata is: örökös visszatérés ugyanabba a pontba, de nem egyfajta természetes körforgás rendje szerint, hanem inkább a végtelen regresszió, a sziszüphoszi erőfeszítés, a cél elérésének lehetetlensége miatti tehetetlenség-, vanitas-érzés formájában. Amint az ismeretlen emberek „négykézláb rángatják [a szarvas] agancsát”, s azt „ahányszor kitepik visszán / ahányszor visszán kitepik”, ugyanúgy tér vissza az apa, illetve fájdalmas tettének emléke is, ahányszor a lírai én próbálja azt elengedni.

A 4 című versbe beemelt *Watch my dying*-idézetrel a versbeszélő ugyanakkor distanciát teremt saját maga és személyes vesztesége között azért, hogy az apa elvesztését (mások által is meg-, illetve átél) általános érvényű tapasztalatként univerzalizálja: „mert az apák ilyenek, / meghalnak, mindig elmennek”. Ennek kiemelése több szempontból is fontos lehet. Azáltal, hogy a sokszor hangsúlyozottan személyes indulatok ellenére így egyfajta általánosérvényűség lesz meghatározó, egyfelől az alanyi költészet dominanciája is némileg zárójelbe kerül. Ennek következtében azon versekben is kitágul az értelmzői horizont, amelyeket elsősor az alanyi költészet perspektívájából olvassunk. Ilyenek például azok, amelyek a múlt- és a jelenbeli mindennapok tágabb szociografikus kontextusába adnak betekintést, mint például a *Földszint*, amelyben felvilágnak az ezredforduló utáni langyos valóság rekvizitumai („a tévében Szulejmán, / az asztalon Müller Péter Szerettkönyve, / üres cigisdoboz, rivotril”), vagy a *Nekemet*, amelyben egy nomád üdülés impressziói válnak fotorealistikus családkritikává („elvegyni a rendes családok között”, „szegénynek is csak stílusosan szabad lennünk”). Másfelől az értelmező és egyben a beszélő horizontjának kiszélesedésével a versbeszélő alakváltozásai, avagy nézőpontváltásai is további jelentéssel ruházódnak fel, ezzel erősítve azt a cím magyarázata kapcsán már említett, perspektívát is elbizonytalanító hatást, amellyel az a szemkontaktus intenzitása által egyfajta tudatmódosításra is képes.

Így például sokszor nem csupán a lírai ént nehéz azonosítani, hanem az általa megszólítottat is. Úgy tűnik, hogy az egyes szám második személynek címzett szavakat is gyakran maga a lírai én intézi önmagához („[h]ajnali fények olvadnak arcodra, / nem eszel, nem alszol, / nem imádkozol” — *Luna*), talán még akkor is, amikor nem csupán a vers tárgyaként, hanem annak alanyaként is jelen van a versben („egy fába zárod az időt. / én kellek, engem akar” — *Nárcisz*). Olykor mintha édesapja

beszélne általa („talán megbánom még / a sürgős mennybenmenetelt” — *Nárcisz*) vagy őt hallaná beszélni („visszhangok ütközödése / vagyok” — *Tükör*), máskor pedig a lírai én egyszerűen megsokszorozódik („végighányt éjszakák vagyok, / falak közé besimult szerelmespárok” — *Soulbitch*). Mindezek a lírai én egyfajta köztes állapotának tanújelei, a lírai én, mint „a legtöbb ember”, akit ismer, „félíg halott” (32), a halott apa pedig tovább él — és működik — benne: „torkomon nyomom le elképzelt szavait / — az összes visszajön a számon”. (*Ne éj hozzám*) Mindez egyfajta coming-of-age identitáskeresés tünete is egyben. Az újrakezdés vágya különböző természeti képekben is tükröződik: a lírai én az „újjászületést” a tavasz eljövételéhez köti, a tavaszra vár „ebben a télben” (4), valami azonban mindig visszahúzza „a magzatfoltos télbe” (*Francia*), és a tavasz nem jön el, hanem csupán „az év leghidegebb éjszakája”. (*Szeretném szépen*)

Ez a Möbius-szalagszerűség nem csak ebben a tágabb, szinte kozmikus értelemben, hanem a legalányibb szinten is kifejezésre jut, követve a szalag fent-és-lent-ívét is. Így például a *Büntudat* című versben a lírai én még arról beszél, hogy bátran felkel („mint aki ma végre kivajudta saját halálát”), és „erőfeszítés és káromkodás nélkül / boldogan születik majd újra”, míg a *Francia* soraiiban már ismét csak a resignált beletörődést halljuk: „naponta találsz kifogást magadnak, / hogy ne szüless újja ma sem”. Egyik személyes kedvencemben, a *Hévíge* című versben az állott fürdővíz negatív idilljében, a vízkövesedés hegei nyomán próbálja meg újrastrukturálni az időt és a hétköznapi normalitását. Ennek elszántan („[e]lég volt. / Ma tényleg összeszedem magam, / járni és beszélni tanulok”), ugyanakkor újabb munícióval, a művészet erejével felfegyverkezve vág neki, amennyiben a versben a lírai én szobrászként jelenik meg, s ezáltal maga az élet is — mintegy avantgárd attitűdként — művészetként értelmeződik: „Vésőket hozok, / a fürdőkádba kövesedett vörös sziklákból / kifaragom a hét többi napját.”

Noha a kötet eleve bővelkedik intertextuális és intermedialis utalásokban, a képzőművészeti vonatkozás, továbbá a címadó vers, valamint a kötet illusztrációi, Kuszto Juli rajzai kapcsán is a leghangsúlyosabb. Az *Ópia* című verset — amint azt a szerző jelölte — René Magritte *The man of the sea* című képe ihlette, ugyanakkor a vers több pusztá ekphraszisznál. Az ópia koenigi meghatározását, a verset és a festményt összeolvasva a Magritte-képen látható fekete alakot az apa alakjával is azonosíthatnánk. Az apa, az „ébenfekete szerelem” (az apa figurája több versben is összekapcsolódik a szerelem motívumával) „arctalaná torzul”, a lírai én mégis szakadatlanul próbál vele (szem-)kontaktust teremteni, míg a „törött tükrök” azt is sugallhatják, hogy nem pusztán az alak arca felismerhetetlen, hanem a tükörbe néző arca is azzá válhat. A halál ebben a versben nem örök elszakadásként, végérvényes búcsúként értelmeződik, hanem mint határ csupán az élet egy állomásaként („ez nem halál csak a határ mondog”). Mint határ ráadásul nem is csak az evilág és a túlvilág határa, hiszen az alak eltűnése az „üvegmandalában” — főként ha figye-

lembe vesszük, hogy a fekete szín a mandalában az újjászületést is jelképezi — annak a kozmoszban való feloldódására, a benünket körülvevő mindenségben való újjászületésére is utalhat. A kép — a Magritte-kép és a vers által festett kép — kapcsán eszembe jut a *Trónok harca* sokarcú istene is, illetve az őt szolgáló arcnélküli emberek, akik maszkként viselik mások arcát. Ugyanígy maszkot viselnek a kitekeredett, hibrid, hol csonkolt, hol egymással összenőtt végtagokkal ábrázolt meztelen női testek is Kuszto Juli rajzain, amelyek — amint a fent idézett vers is több mint egyszerű képleírás — szintén túlmutatnak a szemléltető illusztrációk kategóriáján. Miközben a maszk viselése egyfelől a rejtőzködés szimbóluma, másfelől annak a végtelen lehetőségét is jelentheti, amit a maszk eltakar.

Kuszto Juli képeit ugyan a szövegekhez képest egy sokkal mérsékeltbb puritanizmus jellemzi, mégis ugyanazon danse macabre szerves részei, amely számomra az *Ópia*. Kali Ágnes poétikájában nem a tárgyiaság hagyományából, hanem sokkal inkább a látomásos líra sodró patakvizéből meríti kelléktárát. Hangja sokszor Weöres Sándor *Psychéjét*, a fiktív költőnő, Lónyai Erzsébet zabolázatlan természetét idézi, vagy éppen a kötet ajánlásában is említett Csokonai Liliét, akik hátráltatott sorsukat szépelgés nélkül artikulálták, nem ózdkodva az explicit erőszak ábrázolásától sem. A fiatal líra fontosabb — így Deres Kornélia *Szórpa* vagy Ayhan Gökhan *Fotelapa* című — kötetivel szemben Kali Ágnes verseit dacos, lunaris energia, sokszor nehéz, súlyos képekbe sűrített, az átoklevétel pszichés ereje által lüktető gondolatiság jellemzi, amely egyfajta coming-of-age ellenállásnak a megejtően szilaj és érzékeny látetele is egyben. Az *Ópia* számomra egy maszkot viselő, titokzatos pogány papnő által vezényelt varázslatos Walpurgisnacht, a tél szellemeinek elűzésére tett kísérlet.

MOSA Diána

A kulturális biodiverzitás költője

(Vajna Ádám: *Oda, Magvető, 2018*)

Vajna Ádám az ELTE skandinavisztika szakos hallgatója, az *Észak*, a *Hévíz* folyóiratok és a Versum online szerkesztője, költő, műfordító. Első kötetében, az *Odában* pedig olyan dolgokat „engedett meg magának”, amiket lírákötetben nem szokás: lábjegyzetel és hangjegyekkel nótává transzformál egyes sorokat. Verstémái is rendkívül változatos skálán mozognak, zoológiai, posztiszocialista, szerelmi és gondolati költemények egyaránt helyet kapnak a kötetben. A kötetet végigolvasva kitárul az olvasók számára Vajna Ádám minden érdekességet szivacsaként magába szívó tudata és érzékeny reakciókészsége.

Az *Oda* már könyvtárgyként is rendkívüli, dizájnya és kivitelezése egyszerre dicséri a Scholar!-ve sorozatszerkesztőinek igényességét és a szerző ötletgazdagságát. Méretében épp egy nagyobb kabátzsebre vagy egy kisebb retikülre tervezték. Az egy színű narancssárga borítón egy kólát szürcsölő rinocéroszfejjel találjuk magunkat szembe. Kevés szín, kevés vonal, kompakt forma, egy kicsit agresszíven bandzító orrszarvú, kékje komplementer kontrasztot képez a narancs háttérrel, így a piros betűk és a piros kólás doboz okozta diszsonanciát is jól kiegyensúlyozza. A borítókép motívumai visszaköszönnek majd a versekben, ám a szürrealizmust kerülendő külön-külön, *A japán herceg* kérdésében egy követ issza szívószállal a kólát, az orrszarvú pedig Európa legnemesebb rinocéroszában idéződik meg az *Albrecht Dürer rinocérosza* című versben. Utóbbi verset elemezve remekül ráláthatunk Vajna tájékozódásának központi tengelyeire: a régi európai műveltség ismerete és szerete (Dürer), a biológiai elkötelezettség (rinocérosz), az újabb európai közműveltség látótérbe hozatala (német tankönyvek), a régebbi és az újabb idők egymásra írása — a világ felfejtésének rendkívül intelligens módján (a rinocérosz szemében megcsillanó nyugat-európai örök válság).

S arról se feledkezzen meg az olvasó, hogy a dűreri állat felidézésével a fiatal magyar költő többek között Salvador Dalí után állt be a sorba, fontos azonban, hogy az *Oda* rinocérosz-hagyományhoz való igazodása kapcsán ne a Musée d'Orsay előtt is megtalálható öntött bronz orrszarvút (az ún. *Csipkébe öltözött rinocéroszt*) idézzük fel, sokkal inkább a kisebb, már-