

vegeknek néha túlzottan egy-egy aspektusára fókuszál, s egyéb szempontokat, olvasási lehetőségeket részletesebben nem mindig vizsgál, továbbá néhol az elméleti apparátus, mely a művek megértéséhez szükséges, túlzottan felülkerekedik magán az interpretáción, a szövegközeliségen. A *Krisztus és Barabbás* kötet nyelvszemléleti vizsgálata produktív, de az egyébként jól felépített koncepció nem mindig illeszthető problémamentesen a konkrét szövegekre, néhol a „rendszer” kissé túl pontosnak tűnik, annak ellenére, hogy a retorika önmozgásának tézise valóban jóval dinamikusabbá teheti egyes vizsgált Karinthy-művek olvasását. A *Gulliver utazásaiból* című szöveg elemzése, a nyelv figurális működésének mint agresszió lehetőségnek felmutatása izgalmas, amennyiben a tanulmány részletesen mutatja be a talán pseudo-gulliverinek nevezhető beszélő ironikus vonásait. De felvethető például, hogy az említett felica törvények — a halálbüntetés hangsúlyozásával — nem termelhetik-e ki önmagukban a félelem bizonyos alakzatait éppen az utópisztikus, békét hozó nyelv létrehozásának érdekében, s ezáltal nem ironikusak-e maguk is, noha békét szavatolnak. Hiszen így a fenyegető retorikai potenciál jelenléte, minősége is ironikusabbá válhat. A kötetnek talán egyik legizgalmasabb része a már említett, a Nagy Enciklopédia képzetével foglalkozó fejezet, mely nagyon részletes szempontrendszeren keresztül mutatja be, miért téves és ráadásul értelmetlen a francia enciklopédia „poétikáját” Karinthy bármilyen formában is számon kérni. Ugyanakkor ez a képzet részben összekapcsolható lehet a kötetben később a számadás és az „igazságosság” formái felől elemzett *Számadás a tálentomról* és *A reformnemzedékhez* című versekkel is, melyekben Karinthy lírai beszélője tulajdonképpen maga láttatja magát egy befejezetlen mű megalkotójának (ld.: „s tűnődve tenne pontot a be nem fejezett / Mondat közepén” — *Számadás a tálentomról*), noha igaz, hogy ezt a beszélő részben (s néha burkoltan) pozitívumként tünteti fel, s talán éppen a személyes „arcél” megrajzolásáért (is).

A kötet összességében újszerű és pontos, ráadásul színes képet fest az értelmiségi Karinthyról, és a felvetett szempontok lehetővé teszik, hogy mélyebben vagy másképp merüljünk el nyelvben. A kötetnek érdeme, hogy — Beck András könyvéhez hasonlóan — alapos elemzésekkel irányítja figyelmünket a Karinthy-költészet felé, melynek különleges és a kortársaitól erősen eltérő nyelvi-stilisztikai világa még sok további újraolvasásra, értelmezésre tarthat igényt. A könyv a „címszavakat” író Karinthyt nagyon is módszeres és összetett gondolkodóként ábrázolja.

BALAJTHY Ágnes

A bohóctréfa súlya

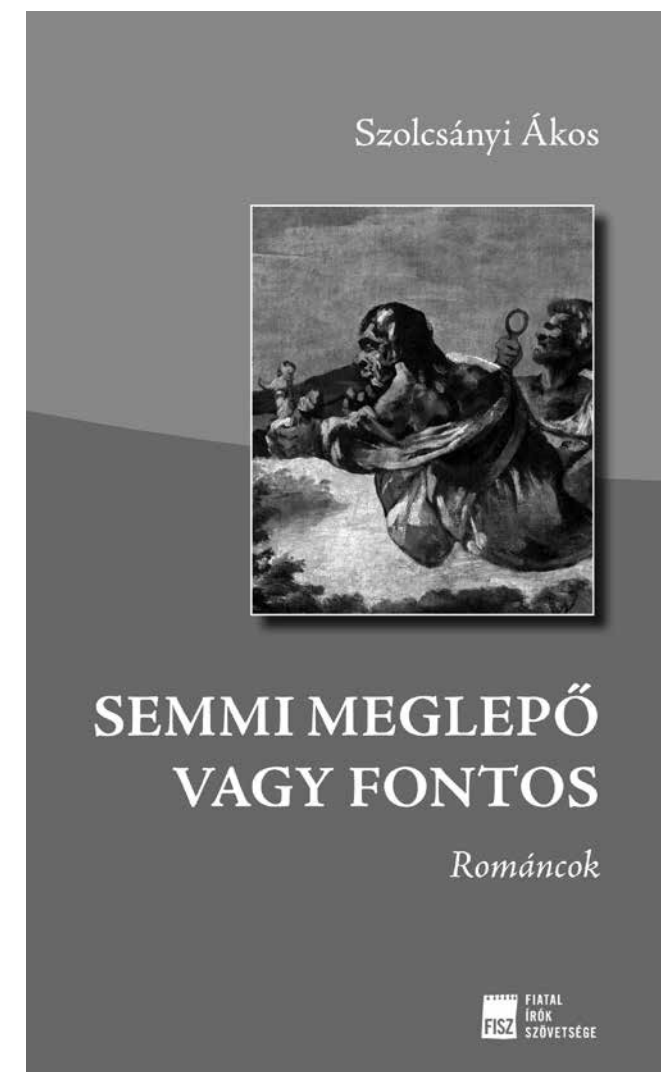
(Szolcsányi Ákos: *Semmi meglepő vagy fontos: Románcok, Fiatal Írók Szövetsége, 2018*)

Szolcsányi Ákos harmadik verseskötetének címlapja első pillantásra csupa feszültségteljes ellentmondás. Először is ott van az az önlefozó könyvcím, mely — némileg hasonlóan az előző kötet, *A felszínről* megoldásához — épp azáltal kelt várakozásokat az olvasóban, hogy a maga (ál)szerény módján olyan keveset ígér. A „semmi meglepő vagy fontos” szókapcsolatban rejlő ironikus önmeghatározás és az alcím viszonya pedig finoman szólva is széttartó, hiszen a „románc” szóról annak köznyelvi használatának megfelelően általában inkább izgalmas szerelmi kalandra, édes-bús történetre asszociálunk, mintsem valami jelentéktelenre és köznapira. Látszólag mindkét jelentésrétgről távolinak tűnik — habár a „románc” spanyolos kontextusa kétségkívül teremt valamiféle kapcsolatot — a borítót díszítő *Antropos*, Goya fekete festményeinek egyike, a maga sötétbe burkolózó, elrajzolt, mitológiai figuráival. A könyv olvastával ezek az ellentétek részben összesíthatóknak tűnnek, részben pedig termékeny eldöntetlenségeket generálva őrződnek meg. A sors fonalát szövögető moirák képe például összefüggésbe hozható azzal, hogy, miként a címek (*Szüil, Temet*) is sugallják, a versek gyakran archetipikus élethelyzetekre, a gyászra, az elmúlásra vagy egy gyermek érkezésére fókuszálnak — teszik mindezt anélkül, hogy a kötetben az emelkedett hangvételi megszólalásmód vagy a tragizáló gesztusok válnának uralkodóvá. A Goya által ihletett borító apokaliptikus hangulata számomra éppen ezért mindvégig idegen maradt Szolcsányi ennél megengedőbb, tágasabb, sőt a maga rezignált módján derűsebb versvilágától. Költészetének finoman ironikus, elbizonytalanító karakterét jól jelzi, hogy a szintén egy temetőlátogatás eseményét megjelenítő *Megy* utolsó sorai — „mentünk tovább, lejtő volt vagy / emelkedő, nem figyeltem” — a magyar líra nagy halálversei közül éppen *A néma H* zárlatára alludálnak.

Az, aki nincs a kellő verstani-műfajtrétegi ismeretek birtokában, viszont a kötet végén sem jut feltétlenül közelebb az alcím felfejtéséhez. Ebben segíthet az, hogy a Hortus Conclusus sorozat darabjaitól megszokott módon a verse-

ket itt is egy, a szerzővel készült hosszabb interjú zárja le. A Koncz Tamással folytatott beszélgetés egyszerre szórakoztató és tanulságos, hiszen az alkotás önéletrajzi, lélektani háttérére irányuló kérdéseket mindvégig kicselezik Szolcsányi játékosan eluzív, talányos válaszai: hasonlóképp ahhoz, ahogy a szövegek is anélkül beszélnek születésről és halálról, hogy minden esetben egy jól körülrajzolható arcot tudnánk nekik tulajdonítani. Ugyanakkor az interjú egy konkrét olvasási ajánlatot is tartalmaz. Szolcsányi — aki irodalomtudósként egyike jelenünk kevés magyar Lorca-kutatójának — úgy fogalmaz, hogy „a kötet olvasható egy García Lorca mínusz Nagy László képletként, vagyis hogy ez maradna a *Cigányrománcokból*, ha kivonjuk belőle a spanyolosch, gitár-bika-szerelem gesztusrendszert.” Nos, a spanyolul nem tudó magyar olvasó valószínűleg arra a következtetésre jut, hogy — talán a frissebb fordítások hiánya miatt — Lorcából továbbra sem tudja kivonni Nagy Lászlót, sem a mediterrán gesztusrendszert: másként fogalmazva, a Szolcsányi-kötet nem értette velem újra a *Cigányrománcok*kat. Poétikai rokonsággként talán a szubjektivizált beszédmód háttérbe szorulását, a helyenként a *Semmi meglepő...*-ben is megfigyelhető narratív versépítkezést véltem felfedezni. Ami viszont mégis izgalmas, az az, ahogy a Szolcsányi-szövegek birtokba veszik a lorcai románcot mint versformát. A *Semmi meglepő...*-t teljes egészében a magyar lírában alapvetően rövidként ható, nyolc szótagos, trochaikus sorok teszik ki, úgy, hogy az összehatás mégsem válik monotonná. A szerző a románc látszólag szűkös játékterét egyrészt a változatos terjedelmű tömbökbe való tagolás révén tágítja ki: a kötetben éppúgy akad példa a néhány soros, dalszerű szövegépítkezésre (*Szárít*), mint a négy egységből felépülő nagykompozícióra (*Hall*).

Hasonló változatosság nyilvánul meg abban, ahogy a sorvégződések és az áthajlások viszonya alakul egy-egy szövegben. Van, hogy a verssorok egy viszonylag szorosabban összetartozó jelentéstani egységet, akár önálló mondatot alkotnak: ez történik a *Szüilben*, melyben az én parancsának, kijelentéseinek tipográfiái elkülönülése lezártaságot és egyértelműséget sejtet: „Ne firtasd, milyen törekeny. / Hogy benned van: épp elég baj, / egy dolgunk: nem érni hozzá, / így eleve lehetetlen.” A folytatásban a mondatkezdő „ne” és a „de” szavak sorvégi kiemelése viszont megbontja ezt a benyomást. Ennél még jóval kizökkentőbb az enjambement használata a *Tépben*: „Szinte sárga teste görbe / tengelye végén négyfelé / csügged Szelnek lehetetlen / mélyen Fénynek apró szűrő / mérsékelt éghajlat egyik / gazos udvarán Letépik / Mikor és ki gyötrődik a / néző majd hogy Miért ha semmit / nem számít hogy ritka”. A vers, melyben erős feszültség képződik a sortördelés és a nagybetűk által (is) megnyitott szövegszegmentálási lehetőségek között, a „tépést” tehát egy poétikai jelenségként, a vizuális és a jelentéstani síkok folytonos szétcsúszásaként viszi színre. Akár a Szolcsányi által használt sorszerkezet tömörségére és dinamikájára tett utalásként is érthetjük, hogy a betűrendben feltűnő verscímeiket kivétel nélkül ilyen egyes szám harmadik szemé-



lyű, egy-két szótagos igék alkotják: *Vonz, Tart, Ad, Hall, Tanít*. A cselekvésmegnevezések ugyanakkor azt vetítik előre, hogy a szövegben valakit valaminek az elvégzése közben látunk: ebből fakadóan a versek gyakran tesznek szert valamiféle életképszerű jellegre, és mint ilyenek, a komikus hatáselemeket („mire feltűnik a sírkert / és a gyászkocsi sofőrje / megszokásból indexel a / jobb kis íven szinte gátlás / nélkül mosolyognak”), vagy akár a parodisztikus hangoltságot sem nélkülözik. („Van, aki az első nyári / vasárnap hegeszt, mert *bassza / isten*, nem pihen, *muszáj*, és / ő az, aki tudja, hogy *az*, / hogy védőkesztyű, szemüveg / *fasznak* kellene.”) Míg tehát a *Semmi meglepő...*-ben fontos szerepe lesz a külső, személytelen megfigyelői instancia illúzióját megképző harmadik személyű megszólalásmódnak, a kötet bővelkedik a vallomások beszédmódjához közelítő, az (ön)ironikus modalitásnak szintén nagy teret biztosító szövegekben is. A vers-én hol ismerős élethelyzetekben pozicionálja önmagát — „pók családi kádban ennyi / feladatul hogy kímé-

let / és határozottság illő / szótlán elegyével öljek” —, hol pedig absztraktabb, a hétköznapióság közegétől eltávolított, akár a nyelvbe íródás mikéntjére is irányuló reflexiók szövik át a verseket.

Szolcsányi könyve két, *Kötődések* és *Oldódások* című ciklusa tagolódik, melyek bizonyos darabjai egymásra felelő párversékként olvashatók: ilyen például a *Sír* és a *Nevet*, melyek egy, a Fellini-filmeket idéző szomorú bohóc alakját rajzolják meg, vagy a „hely”-jel szinte eggyé váló pultos rutinját bemutató *Nyit*, és a rutinból hirtelen kizökkentő pillanatot megörökítő *Zár*. A kötetegész elrendezésében megnyilvánuló szimmetrikus szerkesztésmód képződik le a két részből álló *Temet* című versben, melyben a zenei hivatkozások — Brahms súlyosan méltóságjelző *Német requiemjére* és az *I'll fly away* című légiesspirituáléra — is érzékeltetik a különbséget a két temetés-jelenet között. Míg az első egységben, a hamvak szétszórásának képére rájátszva az elkülönülés mozzanatai dominálnak („Szétszórtan a sírnál. [...] Elkülönülve sötétlő / szemcsék tompítják szürkév / az összkép fájó kontrasztját.”), addig a temetési liturgia egyik jellegzetes nyelvi fordulatát megidézve ezt olvashatjuk a másodikban: „meg tudnak ragadni vagy nem / valamit magukban arról / akiért ma összegyűltek”. Valójában az egész kötetre igaz, hogy a szétszórás és az összegyűjtés képzetéhez kapcsolódó kifejezések hálózta be: „szedjék szét, tapssa, értessé”; „épp elég magát osztani / szét íz, illat és látvány közt”; „ahogy szétszóródunk, összeverődünk”; „amíg teljes, oszthatatlan / fájdalom sejtet sírása”. Ez a kettősség — a cikluscímekkel összhangban — utalhat egyrészt arra, hogy a könyv verseiben kiemelt fontossággal bírnak az interszubjektív viszonyok: legyen szó akár bohóc és közönség, csapos és vendégek, akár az intimitás közegében megjelenített én és te és kölcsönös egymásrautaltságáról. „De / gyógyulj fel, ketten maradjunk, / mint egy templom: végleg nyitva”, áll a *Szül* megejtően szép zárlatában (melyben ugyanakkor a „ketten maradjunk” szókapcsolat sortöréssel való elválasztása a folytatástól egy zavarba ejtően felforgató értelmezését is adhatja az elméletben éppen hármassággá átalakuló kapcsolatnak).

Másrészt viszont Szolcsányi szövegei nemcsak a különféle távlatok egymásba nyílásának lehetőségét mutatják fel (lásd még csapos és zenész találkozását a *Zárban*), hanem a szubjektum különféle szerepekre („itt szeszélyből kedves férfi, / itt csúnya kamasz, régebben / mentség, mostanában bálvány”), érzetekre és benyomásokra való szétdarabolódását („fájdalom van / és gyönyör, puzzledarabkák / és lombfűrész”, olvashatjuk az *Álmodikban*) közvetítik. Az antropocentrikus líraszemléletet kezdi ki finoman a kötetet benépesítő állatfigurák jelenléte is: így például a kamaszok által üldözött, vemhes öze és a „mohó koratavaszi / szürkületben” elkóborló kutyáé a kötet egyik remekbe szabott darabjában, a *Hallban*. Hasonlóan emlékezetes költemény a *Van*, mely a jelen idejű létigét az állatiként azonosított tér- és időérzékelés interpretánsává avatja: „Kakas. Tíz percre emlékszik / vissza, az most: léptek körbe, / mereven

telő napsütés [...]. Vér az udvar talaján, az / elfelejtett másik vére, / bármi lehet, szagtalan csík. [...] háromszázhusz / fokban szétszóródó fókusz, / titkolt reszketés. Ő vagyok.” Éppen az animalitásban, a nem antropomorfból megtestesülő titokszerűség, idegenség vagy épp veszélyeztettség színrevitele teszi lehetővé, hogy Szolcsányi kötetében olyan pályatársak lírájával legyen rokonítható, mint Mezei Gábor vagy Tolvaj Zoltán. Ugyanakkor a *Van* zárata, mely az állati másik felől magyarázza, szituálja újra az ént, arra enged következtetni — bármilyen furcsának is tűnhet ez a párhuzam —, hogy akár a fabulahagyomány is kijelölhető a kötet egyik kontextusaként.

Szolcsányi versei explicit módon is kitérnek a példázatszerűsége, a tanulhatóság problémájára („tüntem néma példázatnak / kétségbeesés akarát / hogyan erősítik egymást”; „*mondd, magyarázd, légy a / példa*”); ebben a vonatkozásban pedig különösen jelentéssé válik a kötet egyetlen igazán önéletrajzi motívumként értelmezhető mozzanata, a tanárnóként dolgozó anya halála. Azaz, a versek — melyek beszélője hangsúlyozza, hogy harmincon túlról tekint vissza — arra is rákérdeznek, hogy összesímithatóak, tanulsággá alakíthatóak-e az évek során szerzett tapasztalatok, vagy megőrzik esetlegességüket. Szolcsányi szövegei az ekként értett összegyűjtésre sem kizárólag a privát élettörténet horizontjából tesznek kísérletet, amelyet már a címekben szereplő, jelentéstani sűrítettségük révén szintén a példázatszerűség hatását keltő harmadik személyű igealakok is nyomatékosítanak. A grammatikai formák jelentősége még inkább megnő az *Ír* című költeményben, ahol a papír (és így az írás) metonimikus–metaforikus jelölői (fa, lepedő, térkép) csupa infinitivusos szerkezetbe ágyazódnak be: „Csak szellősen gyarapodni / mint hegyező körül a fa [...] Írni lassan mint lepedők / gyűrődnek fel éjre [...] négybe nyolcba / hajlani mint újragondolt / város pontatlan térképe”. A *Semmi meglepő*... ars poeticájaként előlépő versben a mediális igékből képzett igenevek — hajlani, gyűrődni, gyarapodni — az írást nem irányított, az elvégzőjére közvetlenül visszamutató cselekvésként értelmezik, hanem olyasvalamiként, ami *megtörténik*.

Az olvasót megrézfáló utolsó csavarnak tekinthető, hogy a tartalomjegyzékre csak leghátul, a sorozat korábban megjelent darabjainak listája mögé eldugva bukkanhatunk rá. (Mivel a Hortus Conclusus általam ismert más könyveiben a sorrend fordított, ezt tudatos megoldásnak vélem.) Márpedig ez nemcsak egy egyszerű tartalomjegyzék, hanem — a paratextusok újabb szintjét megképezve — egyúttal alcímek sorozata, melyekben színre lép az addig igencsak rejtőzködő „szerző”, mintegy magyarázatot kínálva mindegyik szöveghez. A versekhez fűzött kommentárok azonban hol viccesen leegyszerűsítőek („melyben ki-ki menetrendet használ”), hol túlságosan talányosak („melyben szerző ugyan megtagadja, hogy beleszarjon a metafizikum zongorájába [»Ezeknek?«], de ettől nem lesz neki jobb”), hol pedig teljesen privát referenciákat mozgatnak meg („melyből kiderül, egyúttaludni sem könnyű, bár nem is bonyolult”). Azaz, nem bírnak megvilágító erővel, nem sok

haszonnal forgathatóak vissza a művek olvasásába — viszont a könyv egy újabb, igencsak szórakoztató szövegréteggel bővül általuk. A teljes feltárulkozás ígéretének felvillantása és azonnali visszavonása még egyszer megerősíthet bennünket abban, hogy a könyvborítón szereplő bejelentés ellenére a *Semmi meglepő vagy fontos* egy igencsak átgondolt és ambiciózus kötet: akárcsak a *Sír* szomorú bohócára a gyerekek és az anyák, még sokáig emlékezni fogunk rá.

VISY Beatrix

„megtalálnak majd a szavak”

(Fenyvesi Orsolya: *A látvány / Kommentárok meg nem írt versekhez, Scholar, 2018*)

A hiánnyal való küzdelem, a jelen-lét, jelenvalóság lenyomatainak elmaradásától való félelem, a nemlét tátongása, tehát a horror vacui a kortárs lírának is fontos kérdése. Nemcsak azért, mert a megszólalás az alkotó én „létfontosságú” művészeti manifesztációja, létezésének, önkifejezésének, emberi–művészeti létének feltétele, hanem mert ebben az esetben, tehát a művész esetében, a belső világ (gondolatok, érzések, észleletek, léthez, élethez való viszony) artikulálásának, műalkotássá formálásának defektusa, hiánya, bent rekedése mintha az alkotó önnön létezését, a zajló idő semmijéből kiváló, majd oda visszahulló parányi létezésének bizonyosságát is kockára tenné, eltörölné. Mindehhez a költészet esetében a nyelv alkalmatlansága, a nyelvi megelőzöttség, artikulálhatóság ismert (nyelv)filozófiai, művészeti csomagja társul mintegy száz esztendeje, egyre feszítőbb kérdéseket, kételyeket és poétikai megoldásokat eredményezve.

A töredék problémája és esztétikája a romantika óta látványosan van jelen a művészetekben. Háttérének, filozófiájának fejtegetése most túl messzire vezetne, ebből az összetett folyamatból itt mindössze talán azt érdemes kiemelni, hogy a 20. század második felében a fragmentáltság, a montázs, illetve maga a töredék és a törmeléken nyelv egyre több figyelmet, megvalósítási módot kap a prózában és a lírában egyaránt. A magyar próza és líra 70-es évek végi fordulatánál, a hagyományosabb, a késői modernség inkább még teljességre törekvő, egységbe fogó alkotói törekvéseivel szemben az epikus elbeszélőformák, narrációt szervező elemek felszámolódása, feltörése érhető tetten. A lírai műfajok és versnyelv kikezdésének számos jelenségeként a töredék(esség), a kerülőutak bejelentése és műbéli gyakorlata, a jelentések és a megszólaló én rögzíthetlensége kap reflexiókat (a fordulathoz köthető, címükben is szemléletes példák: *Töredék Hamletnek, Talált tárgy...*, *Magyarázatok M. számára, Metaforák helyzetiünkre, Körülírt zuhanás*), de könnyen ide sorolható Tolnai Ottó, Kukorelly Endre, Kovács András Ferenc költészete vagy Parti Nagy Lajos grafitneszes nyelvmozsalékai is. Időben ismét ugorva, a kétezres évek kortárs lírájában mindezek a poétikai jelenségek egyfelől kifutnak, némileg el is fáradnak, másfelől továbbra is alkotói kételyeket, dilemmákat jelezve újabb irányokat, ötleteket nyerne. A legutóbbi