

Az ötödik szint a testen túli, a mentális azonosulás hermeneutikai igényét hívja elő. A megértésnek azonban nyelvre van szükségére, éppen ezért egy közös, hibrid, növényi–emberi nyelv kialakítása figyelhető meg — olyan versekben, amelyek egy emberi értelmén túli, logocentrizmuson túli vegetatív–növényi nyelv terepébe vezetnek:

1. ennek első stádiumában a reflexió szintjén vezet be ezt lehetőséget a szöveg:

Áttörni egymáshoz, mintha lenne hova. Egymáshoz, mintha lenne köztünk távolság, áttörni, mintha önmagunkhoz. [...] Szavak, amikkel nem juthatunk a szavakon túlra. Átlépni, mert az áttörés maga is fal, egy szó illúziója. Milyen falak törhetőek át szavakkal. Mégis, mi másunk marad, letéve szavainkat másikunk előtt. Mintha lehetne másikunk, amikor mi magunk is egy szó illúziója vagyunk csupán. Mégis, mi más lehet, ami átlépni készlet a szavakon, mint a vágy, eljutni hozzád, ki magad is egy szó vagy. (38)

2. majd pedig más versekben a konkrét megvalósulás folyamataira láthatunk rá az értelmén túli nyelv koncepciójához kapcsolódóan:

Séa. É séati. Arindá uc arajgó ímbó, uc badro. (34)

Vagyis a kötet több pontján egy „saját, privát nyelv” jelenti be önmagát, már ha saját és privát nyelvnek nevezhetünk egy olyan, logoszt vesztítő, önmagát nyelvnek állító hangsort, amely az alárendelt megszólításában, pontosabban szóra bírásában centrális szerepet játszó közös, hibrid nyelv lehetőségét játssza el, modellálja — pontosabban ezt költészetként mutatja fel. Ennek fényében utalhatunk John C. Ryanre, aki szerint a Critical Plant Studies, a kritikai növényelmélet arra a tényre figyelmeztet, hogy beszélni nem csak szavakkal lehetséges — vagyis összetett kommunikáció nem csak a nyelv által lehetséges.<sup>11</sup> Sirokai Mátyás glosszológiai egyik lehetséges végpontját jelenti a növény–ember kommunikációnak (másfajta végpont például a zene felől rajzolható fel).

Korpa Tamás és Sirokai Mátyás versei az alárendeltnek nyelvet adó stratégiának a különféle szintjeit, lehetőségeit, dimenzióit viszik színre. Egy sajátos növényi–emberi nyelvet, növényesített nyelvet alakítanak ki a líra kommunikációs masinériáján keresztül. Ez a nyelv fordítási művelet eredményeként jön létre, amely a növényi létezés, nyelv, észlelés, psziché lefordításaként olvastatja magát az emberi létezésre, nyelvre, észlelésre, pszichére. Olyan *phytographia* születik meg szövegeikben a vers médiumán keresztül, amely — ahogyan Patrícia Vieira fogalmaz — „a növények *photographikus* nyelvének és az irodalom *logographikus* nyelvének az egyesülését jelöli”.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> John C. RYAN: *In the Key of Green? The Silent Voices of Plants in Poetry = The Language of Plants.*

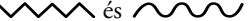

<sup>12</sup> VIEIRA, *Phytographia.*

SMID Róbert

## A mélyidő természete

(Makáry Sebestyén: *Delta. Fialat Írók Szövetsége, 2021*)

Néhány évvel ezelőtt a Fialat Írók Szövetségének nyári alkotótáborában a líraműhely felé tévedve megütötte a fülem, amint Makáry Sebestyén a *Fatelep* című versét olvassa fel. Emlékszem, teljesen letaglózva az volt az első reakcióm, hogy ez a pályakezdő szerző vélhetőleg önkéntelenül írt egy egész jó Oravecz-verset. Később Makáry a manapság divatos, tényfeldolgozó prózaversek irányába fordult (a debütkötetében ilyen *A mogyoróbokorhoz* vagy *A Tihanyi apátság határai*), ami kicsit elkedvetlenített, mert ez a fajta lírai tárgyiség sokkal kevésbé hatott egyediként, mint a *Fatelepé*. A néhány hónapja megjelent *Delta* című első kötete azonban már a nyitódarabjával eloszlatta a kételyeim: olyan elődökre építve, mint Szálinger Balázs vagy Györfly Ákos, Makáry a verseivel nemcsak a kortárs tájlirodát diskurzusában nyit meg új utakat, de a posztthumán poetikát is visszavezeti a tárgyias lírának ahhoz a hagyományához, amelyben az élő szervezet és környezetének kapcsolatát a legkülönbözőbb konstellációkban képes előhívni a szöveg önprezentációja, bizonyos fokú szubjektivitást egyáltalán nem mellőzve.

A *Delta* nyitóverse, melynek címe:  és  nem egyértelműen artikulálható — bár a szöveg a „hullámok és hegyek” kifejezés többszöri, eltérő módon történő játékba hozásával biztosítja a gondolatritmusát —, a kötet nagyjából egyötödét teszi ki. Ez az illusztris terjedelem nem véletlen, ugyanis az a *Delta* metaverseként is olvasható — ezért a kritikámban e szöveg egyes mozzanataihoz kapcsolódva vonom be a többi költeményt az elemzésbe. A nyitódarab első strófája a szerves anyag mélyidejéből („alig háromszázezer éves”) az emberi időn („napjainkban”) át vezet be egy anatómiai katakrézist (a Duna a „torkával az időközben áttört és korábban lefolyástalan / Pannon-tengert is elvezető Vaskapu felé fordul”), mely torkolat így egyszerre válik két időkonceptió találkozásává, a szerves változásokat (például az evolúciót) leíró időnyíl és a szervesetlen változásokra (például az erózióra) jellemző időciklus alakzatának torkolatává. Az időciklus mélyidejének („korábbi meder”) megértése az időnyíl keretei között („gyerekkoromban”) a látvány absztrakciójával lehetséges a megszólaló számára, méghozzá a hullám és a hegy ikonikus hasonlósága révén, ezzel egyben visz-

szualtva a verscímrre: „Sokáig csak annyit értettem meg ebből, / hogy a környező hegyeket óriási hullámoknak láttam”. Később a versben e kétfajta idő kapcsolata az évgyűrűk körkörösségében is jelentkezik, amelyek hiába cikloidok az alakjukban, mégis a lineáris idő lenyomataiként szolgálnak, hovatovább ez a beágyazottsága az egyik időnek a másikba a *Görcs és kéreg* című versnél is visszatér a kötetben, szintén a fával való találkozás tapasztalataiban.

A személyes percepció felől a természeti folyamatok hozzáférhetőségében a lineáris idő és a cirkuláris alakulás komplementereként aztán egy kulturális ellentét íródik be a nyitóversben, a víkendházé és az otthoné. A hegy eredendő érintetlenségképzetének felszámolása, alakítottságának iterációja (ellentétben az első strófával, ez már kulturális, nem természeti behatás: a hegyoldal „víkendházakkal tűzdelt”) ugyanakkor a saját érintetlenül hagyottsággal kapcsolódik össze (a szülők félelmei az árvízről „sohasem hatottak rám”) pontosan az érintetlenség, a táj érintetlenségének felfüggesztése miatt (mert a gyerekkori árvizek, ahhoz képest, hogy milyenek voltak a tájat formáló vízmosások több millió évvel ezelőtt, csak „apró áradások voltak”). Tehát azért nem hatnak a beszélőre a félelmek, mert az a mélyidő perspektíváját veszi fel, ezzel viszont az egyéni időben megmutatózó formatív hatást negatívként képes regisztrálni; egyszersmind mivel az áradások viszont formatívak voltak a természetben (és az ahhoz kapcsolódó időtávlatban), a versbeszéd itt a saját és a természeti idő között a hatás alapján reciprocitást alakít ki, amikor a megszólaló kijelenti, hogy rá a természeti folyamatokhoz kapcsolódó emberi érzélem (a félelem) nem hatott, pontosan egy másfajta hatás, a geológiai változást előidéző erő miatt. Ugyanakkor a szöveg szerint „a megkönnyebbülésem se lehetett sohasem teljes”, ami pedig olyan befejezetlenséget ír be, mely dinamizálja a kétfajta időtávlat reciprocitásként stabilizált viszonyát a hatás tekintetében — e nem teljesség maga is olyan hullámzást iktat a retorikába (és ezt megtámogatja a „sem” és a „sohasem” iterációja, mely utóbbi gyakorlatilag felfüggeszti a kétfajta idő közötti különbséget), mint amire vonatkozik szemantikailag, vagyis az ár–apály mozgására. Az egyéni idő, amely a szervezet fejlődésén keresztül jelenik meg (gyerekkor vége) és a természeti változás (apály beállta) mint kettős feltétel aztán a hullámmozgást ismét csak egy reciprocitásban rögzíti, ezúttal a folyó és a hegy ellentétes mozgására építve: „Most éljük át, / hogy a hegység folyamatos emelkedése következtében / a Duna még mélyebbre vájja magát.”

Az ikonikus hasonlóság a verscím és a hullámoknak látott hegyek után a ciklcakokhoz és hullámvonalakhoz kapcsolódva a rajzosságánál artikulálódik újra a versbeszédet szervező elemként a nyitódarabban. Ahogy a rajzosság révén a rajz és az írás egymásnak megfeleltetődnek, illetve technicizáltságuk természetileg motiváltak mutatkozik, úgy a Makáry által megragadott élettapasztalat akár egy másik friss megjelenéssel, Korpa Tamásnak a *Lombhullásról egy júliusi tölgyvel* című kötetével is összeolvasható, amennyiben annak versei is afelé mutatnak,



hogy a nyelv nem függetleníthető az élővilágba foglaltság tapasztalatától. A csiga, amely egyszerre vizuális figurativitással bír a megnevezésben és auditívval az alakjában — ezzel összekötve a kezet és a fület —, a természetben az önérzékelést mesterségesként prezentálja úgy, hogy közben a szöveg a természetbe foglaltságot az ikonikus hasonlóságokra építő katakrézisekben rögzíti a hallójárat felépítésénél belülről kifelé haladva. Vagyis a csiga mint állat hozza be az olyan technikai elemeket, mint a kalapács, az üllő vagy a kengyel, melyek egyrészt a fül részének nevei, másrészt pedig az állatokhoz kapcsolódó protézisek. Ezzel az anatómiai diskurzus maga is technikaiként prezentált a természetbeni szervesetlen folyamatok nyelvileg organikusnak (motiváltak, mint az első strófából a folyó torka) beállított megnevezések kiazmusaként.

A kétfajta alakulás, a szervesé és a szervesetlené a nyelvi és a materiális nyommal analóg, erre hívja fel a figyelmet a vasról szóló strófa, amelyben az esztétikai tapasztalat bizonyossága („ilyen szépen csak a vas tud korhadni”) az oxidáció mint kémiai folyamat bizonyosságával állítódik párhuzamba a szervesetlen anyagnál. A hullámmozgás — akár csak az írás esetében („A szü-

lető szövegben a folyó, a tó, a tenger hullámzása”) — egy olyan produktumot hoz létre (a sódert), amely elősegíti, katalizálja az oxidációt, de az csak ott válik láthatóvá, ahol a sóder lepattogzik — és ugyanígy, csak a lyukak láthatók, de magán a lyukon már nem lehet átlátni: „mást / nem látok, / csak azt a három lyukat még, / ahol a vaslemezt kiette a rozsdá.” A kopott és a csiszolt — ami egyaránt vonatkozik az elhasznált megnevezésekre és a csigaházra mint héjakra —, de száradó anyag egyrészt az organikus, víz általi formáltságtól való elszakadást előlegezi meg (a víz mint az élővilág eredeteként, feltételeként szolgáló közeg már nem formál, helyette a szervetlen folyamatok lépnek működésbe). Másrészt viszont a száradásban megbúvó „szár” hipogramma miatt az élővel még nyelvileg fenntartott a kapcsolata ezeknek az entitásoknak. Tehát az organikus, motiváltságra (ikonicitásra) építő retorika, melyet a csiga és a hallójárat esetében láttunk, megőrződik. Ez az ambivalencia (a fenomenális és a nyelvi folyamatok egymásnak ellentmondása) aztán berekeszti a strófát záró ellentétet, mert ebben a koptatott, korrodáló nyelvi és materiális mozgásban a különösen sötét és a különösen hófehér között — mivel mindkettő szennyezettsége miatt ilyen, amennyiben hordalékkal telítettek (formáltak), és eredeti állapotuk (ha van egyáltalán) nem érzékelhető — végső soron nincs semmi különbség: mindkettő „tektonikus mozgások miniatűr lenyomata”.

*Az ösvény* című vers hasonlóképp egyesíti magában a tektonikus és az ikonikus mozgásokat az élő test anorganikus alapjainál: az „ösvény” és a „sövény” szavak anagrammatikus kapcsolatát kihasználva nemcsak az ornnyerget köti össze az erdőben végbement eróziós folyamatokkal, de akárcsak a nyitóversben a vason a sóder vájta lyukaknál, kérdésessé válik, hogy nem a hiány-e a katalizátor és az indikátor is egyben, amely köré kialakul az erdő, ennyiben pedig az ösvény maga válhat környezetkép-zővé.

A nyitódarab felénél a szöveg egyértelműen mnemopoétikai beszédmodot kezd alkalmazni, és a fatörzs után a korallt szituálja az eltérő időtapasztalatok kumulációjaként. Míg korábban ez a viszony implementáció, bennfoglaltság volt, addig a korallal való megszólalói interakció rögzítésében a geológiai időt egyre inkább felülírja a kulturális–történelmi időtávtal, például a megnevezések által („a római őrtornyok, a *Limes danubialis*”), illetve azzal, hogy a primer folyamatok helyett az azokról szóló diskurzusra kezd fókuszálni a versbeszéd. Ekképpen nem a megkövült, betokosodott nyomokra, hanem azok analízisére, például a paleobotanikára reflektál a szöveg. Ez a távolodás a fenomenálistól a saját gyerekkorra való visszaemlékezésen át kiviteleződik, egyszerűsre az időnyíl és az időciklus között egy harmadik lehetőséget felvillantva: „Az öreg paleobotanikust ugyanaz érdekelt, ami engem. [...] Ezt kutatta. A növények megkövült életét. Ami szerinte / a körkörös és lineáris kényszerűség mellett / egy harmadik út a vonalvezetésben.” Ennél fogva az „összeér, / ami soha nem érhetett össze” kijelentés nem kizárólag az eltérő (föld) történelmi korok folyamatainak szöveg általi montázsára vonatko-

zik, hanem arra is, hogy az egymás mellett futó időtapasztalatok párhuzamosainál a retorika metszeteket hoz létre.

Az időtapasztalatok egymásra fordítását hajtja végre a *Szarvasbogarak* című darab is, amelynek pontos meghatározásai („Egy nőtény szarvasbogár repült / a bal combomra, szemből, az ágyék alá”) nem az érzéletek intenzifikálódásához, hanem az emlékezés beindításához vezetnek, amelyet megtör az ellipszis az élet folytonosságának megszakításáról („és mintegy az élet folytonosságát”). E megszakítottság, történetbefejezetlenség, diszkurzív hiány által megképez egy rekurziót a saját genealógiára (melynek alapja a bogár–golyó azonosítás: „pontosan oda, ahová / dédnagyapám golyót kapott a Don felé tartva”), amit a megszólaló az ellipszissel a rekurzió mellett egyúttal ugyanúgy felfüggeszt — az azonosítás defigurálásával felszámolva ezt a genealógiáláncot. Teszi ezt azzal párhuzamosan, hogy lefejt magáról a szarvasbogarat, ezzel pedig az emlék elbeszélését is berekeszti. Ám a szarvasbogár lábainak kiakasztása, az emlékezetprotézis leválasztása maga is egy fizikai kapcsolat, amely különbszik az ágyék alatti tartózkodástól (itt a megszólaló is erőt fejt ki, erő–ellenerő játéka fokozódik). Ennyiben pedig a kölcsönös érzékelés klimaxához érünk el, miközben az emlékezés mint narratív esemény, a nagypapával való kapcsolat genealógiai megalapozása a szarvasbogáron keresztül berekesztődik: a beszélő a saját szégyenérzetét (mivel az ágyék alatt van a bogár, ezért „a szárnyfedők kinyitása, / és a nagy, hártyás szárnyak kitergetése / túl intim lenne”) mintegy zsigeri szinten transzponálja a bogárra. A két test kiazmusa, ahogy a megszólaló és a bogár egyszerre mozdulnak, azonban már az utóbbtól jövő idegi akaratra épít, amelyet az átjuttat a megszólalóba, ezzel kétirányúvá téve szimultán testműködésüket — tropológiai szempontból pedig e kapcsolat az antropomorfizmus működésének leírását szolgáltatja. A teljességnek való ellenállás, ezzel pedig a természet organikus egészként rögzítésének berekesztése több szöveg szervezőeleme is, ami azt eredményezi, hogy egy-egy testrészt önmagában állít a fókuszba a versbeszéd, valahányszor ez a nem egészkép a megszólalóra is transzponálódik a más élőlényekkel való interakcióiban. Ekképpen *Az orrszarvú szeme* a lecsukódó szemhéj által a perspektíva felfüggesztésének perspektivizmusát kísérli meg rögzíteni, míg a *Ferenc kert*. 8.-ban látszólag a galambra közelít rá a megszólaló, valójában viszont annak a kéznek a leírását szolgáltatja, amely a madarat a házból kitessekel: „A tenyérben, mely bölcsőt formál, / rozzant galamb. Nem fiatal, nem vékony, / nem kövér, nem is öreg kéz.”

A Makáry költészetében gyakori hirtelen perspektíva-váltások, megakasztások, felfüggesztések merőben különböznek a generációját jellemző hiánypoétikai megoldásoktól, melyek alapját leginkább a kapcsolatok nélküli láncolatalkotások, az elhallgatott vagy takarásban maradt kötőelemekből létrehozott hasonlatok és azonosítások öngerjesztő dinamikája szolgáltatja. A *Delta* poetikai forrása helyett a Győrffy-líra azon pillanatteremtésében jelölhető ki, amikor a vers egy köztes organikus létmódot alkot meg az emberi élet és a természeti élővilág mezsgyéjén. Az

olyan egyértelmű hatásokon túl, mint hogy az *A Szamos felső folyásánál* a *Hazából* meríti az ihletét, míg *A Börzsöny szerzetesei* akár a *Havazás Amiens-ben* című kötetben is szerepelhetne, lényegibb kapcsolat lelhető fel a két szerző között. Akárcsak Győrffy, Makáry is a feszült figyelem rögzítő munkáját aknázza ki egy olyan tájleírás diskurzusban, amely szerint a legkisebb környezeti változás is információértékkel bír, tehát a megszólalói szövegben meg kell jelennie. Ezért nála sem hagyható figyelmen kívül, hogy amit a kritika ünnepel a Győrffy-lírában — nevezetesen, a természetbe való beolvadás és a vegetatív létmódba átlépés —, annak feltétele úgy lehetséges, hogy a megszólaló minden akusztikai, vizuális és egyéb inger pártját egy számára ismerős materialitásban (leginkább szomatikus életfolyamatokban) találja meg, ezzel egy olyan kettős kötést végrehajtva, hogy a beszélő végső soron önmagát beírva állítja elő a saját környezetét. Ez a *Delta* több darabjában is markánsan jelen van: az *A fügefánál* ekphrasziszában a fából készült nyílvevő a szintén egy fához kötözött testen amennyi fájdalmat, annyi gyönyört is okoz; az *Akácban* pedig a fa megdolgozása során keletkező sebek fájdalmát a munka eredménye, a befűtés enyhíti. Végső soron ennek a kettős kötésnek a példája a már a felvezetőben emlegetett *Fatelep* is, és nem elsősorban a zárlata miatt, hogy „Mikor beragad a fejsze / vagy visszapattan a görcsről, / lassan észreveszed magad”, hanem leginkább azért, mert egy sajátos, önmagát előző kauzális struktúra jelenik meg a vers önprezentációjaként. A fakitermelés logisztikájának részletes leírásával ugyanis azért szolgálhat a vers, mert az, hogy „Ezek a fő színterei az erdő befejezésének” nem pusztán arra értendő, hogy a megszólaló felhasználja a rönköket, hanem abban a kályhában is tetten érhető, amely a kisházat fűti, ahová a beszélő egyáltalában a fatelepi munka miatt költözött: az erdő befejeződése (a tüzeléskor) a feltétele annak, hogy a beszélő véget tudjon vetni neki. Ez egy olyan körköröséget ír be, amely-nél a fakitermelés folyamatának kezdő és végpontja a megszólaló alakzatánál ér össze.

Szálinger *360°* és *361°* köteteivel pedig annyiban lehet rokonítani a *Deltát* — és itt Nagygyéci Kovács Józsefnek hálával tartozom azért, hogy felhívta a figyelmemet erre a lehetséges kapcsolatra —, hogy mindkét versbeszéd faktuális hangneme a nyomok jelrendszerek közötti átjárhatóságának a felismeréséből fakad. A rekonstruálhatatlanság regisztrálása azáltal lehetséges, hogy a szövegek a történelmi–kulturális narratívát a természeti folyamatokkal egybeolvassák, szüntelen ütköztetik. Szálinger verseinek felfogása szerint az elnevezésekkel a jelek olyan hálózata vetül a tájra, amelyet megszokva már otthonként, hazaként hivatkozunk egy-egy területre. Makárynál is fellelhető a nyomnak ilyen típusú, csak önkényesen rögzíthető mivolta, vagyis az az eredendő közörtlenség, amelyről legfeljebb csak dönthet a versbeszéd, hogy azt az érzékelésében és/vagy az emlékezésében milyen módon stabilizálja retorikailag: az azonosítások sorának segítségével saját genealógiaként elismerve a tektonikus folyamatokat; ikonikusan megfeleltetve egymásnak különböző eredetű és alakulási intenzitással bíró képződményeket; belesűrítve egy-

mást kizáró vagy egymással sosem átfedésben lévő folyamatokat, stb. De míg Szálingerrel mindig fenntartatik egy kulturális keret, egy történelmi narratíva, amelybe beillesztődnek, ezáltal pedig a folyamatok olvashatóvá válnak a jelek rendszereként, addig Makárynál a kulturális csak egyik aspektusa vagy stádiuma az alakulásnak. A *Delta* verseiben gyakori retrospektív megszólalásmód egy olyasfajta felvállalt szubjektivitással kapcsolódik össze, amelyből mindig az aktivizálódik, ami zsigeri szinten a trópusok rendszerének (az ikonicitástól a katakréziseken át az antropomorfizmusig) vegetatív aspektusát tudja beírni — ezt csak az olvasat kódolja emlékezésékként vagy érzékelésként, de így is mindössze részeiben képes megragadni. A test teljessége, akárcsak a természeté, szüntelen disszeminálódásnak van kitéve a kötetben — ezért is tükrözhetik egymást —, a koherens narratívákat pedig gyakran éppen azok az azonosítások számolják fel, amelyek létrehozták őket, hiszen „a tervek, ahogy az emberi kéz / egy héttmillió éves fatörzset érint, / elemekre hullanak.”