

(ez a fejezet a kötetben addig meg nem jelent írásokat közölte), valamint (egy vers kivételével) egy ciklusként közli az *Élet és nem* cím alatt megjelent verseket, amelyek a kilencvenes évek végétől íródnak, és — a gyűjteményes könyvön kívül — a 2001-es és 2010-es kötetben jelentek meg (*Kicsit majd kevesebbet járkálok, Mennyit hibázok, te úristen*), a ciklust pedig az (20/04/26) *Ez olyan* kezdetű, új vers nyitja. Olyan szövegekről van szó, amelyek tulajdonképpen nem rendelkeznek önálló címmel: a gyűjteményes kötetben *Élet és nem ezeket ismételtetik* cím alatt, valamint dátumra utaló hatjegyű kóddal szerepeltek, most pedig az *Élet és nem* című fejezetben, *Élet és nem, ezeket ismételteti* ciklus- vagy alcím alatt, a kóddal és a vers első két szavának megjelölésével azonosíthatóak. Az, hogy a módosított cím mintegy összevonja a versek beszélőit egyetlen maszka alá, és hogy a hatjegyű kódok 1999 és 2020 közötti dátumoknak feleltethetők meg, az öndokumentálás látszatát kelti, a szövegek azonban nem az élettörténetek, hanem az állapotok rögzítésére koncentrálnak. Olvashatók történetként, amely úgy problematizálja az én integritását, illetve időbeliségét, hogy a szűk metszetben érzékelt környezet mikrotörténeit látatja. A ciklus első (20/04/26) *Ez olyan* kezdetű verse például a Kukorelly költészetében sokféleképpen, eltérő jelentéstartalommal szerepeltetett kert-motívumot helyezi a középpontba, amely azáltal, hogy a tér és idő végtelenségéből kismetszett darabként, szinte tartályként (egyfajta átlátszó falú lombikként), és szent helyként, a bibliai kerthez hasonlóan a világból kiemelt dolgok kvázi reprezentatív mintájaként értelmezhető: „van eleje- / vége, és simán kilátni az égbe, // épp annyi, darabra annyi / fű meg bogár / van benne, / mintha egyenest ama / réges-rég beígért Para- / dicsom lenne”. (61) Ez a hely alkalmat ad arra, hogy a centrumában helyet foglaló szemlélő az önmagára és (a fákon túlra, a kert által védett közegből kitekintve) a világ általános rendjére vonatkozóan vonjon le következtetéseket. A kertből (ki)nézve a látszat és a valóság egymásra rakódik („a fák közt / a lehetetlenségig olyanok / olyan emberek élnek itt, / mintha állandóan filmeket bámulnának, / onnan vesznek / mindent”, 61); a múlt a növényvilág burjánzásához hasonlóan talál utat magának („ez olyan hely, ahol / ősrégi, meg nem dolgozott / ügyek és / bajok bújnak / elő, mint a tavaszi rügyezés”, 62); az egyén pedig, körbetekintve, a másokhoz való viszonyulásban véli körvonalazhatónak az önazonosságot. Ahogy Csehy a kötet kapcsán megfogalmazza, „[t]érfigyelő kameraként működik ez a költészet: ez az első benyomásunk. Csakhogy ez a kamera befelé is látni kezd: önmagunkba és a másikba, a másikban látszó önmagunkba.”<sup>4</sup> Ez a vers problematizálja az identitás szerveződését, az én autonómiájának a kérdését, valójában azonban mégsem (csak) ez a tét: a szöveg utolsó harmada („lassú film, / a kamera nehezen / fordul körbe”, 63) épp azt mutatja meg, mi van a védett, paradicsomi közegen túl, és a részvét hangját szólaltatja meg: „igen, a föld, hát igen, alszanak / a földön. a betonon, / kapuk alatt, / az utcán, / nem Föld, hanem föld, ember / melegíti a házfalat.” (63) A tautologikus, a leírt szó át- és felülírásából adódó alakzatokkal operáló versbeszéd arra az ellentmondásra is rámutat ironikusan, hogy

a részvétteljes tekintet szükségszerűen felülről, kvázi egy másik dimenzióból közelít az elesettekhez (bizonyos élethelyzetek épp azzal távolsággal leírhatók, amely a kert, az onnan látszó ég, és Föld között mérhető).

Azt a tematikát, és azt az érzékeny versbeszédet viszi színre a vers, amely például a *Mennyit hibázok, te úristen* kötet *Nyugodt Szív*<sup>5</sup> című darabját is meghatározta, és nem ez az egyetlen hasonló vers az új kötetben. A *Nem arra való* című szöveg például megismétli a felülről való letekintés, valamint a házfal és az emberi test együttes látványának a mozzanatát, amikor Hermészt fiatal férfi alakjában jeleníti meg, aki „Az ablaknál áll, néz le / a harmadikról”, és „Az ablak- / keretnek dől. Fekszik igazából. / Aki így / támaszkodik, az erős és fáradt.” (11) Míg Hermész lefelé tekintve mindent lát, és sajátja a részvétteljes tekintet („Ha nagyon idős nőkre pillant, elfutja / a szemét a könny”, 12), addig azok, akiket Hermész vezet, „nem látnak / semmit abból. Nem látják, / mert sötét van. Nem látják, / mert kitakarja előlük a ház sarka.” (13) A világ dolgainak érzékelése, értékelése ebben az értelemben a helyzet és a nézőpont, a látószög kérdése: Kukorelly új kötetében hangsúlyosnak érezzük azokat a szöveghelyeket, amelyek ezeket a váltásokat, viszonylagosságokat színre viszik. A megfigyelő karakterét háttérbe helyező szövegek, a kölcsönösségek és ellentétek felvonultatása, a khiasztikus retorikai szerkezetek, a tagadások és tautológiák alkalmat adnak arra, hogy a világhoz való viszony sokfélesége, a világban való létezés variabilitása, és a meg nem értés mibenléte, az egyik és a másik ember helyzete közötti határvonal érzékelhető váljon: „ketten vannak külön / az külföldön lakik / külföldön él úgy néz / neki ez külföld / a fejét fölfelé / tartva csodálkozik” (92); „Kifárad a várakozástól. / Nem lát meg valamit. / Azt hiszi, oda tapadt valami zavaros megoldáshoz. / Vagy bármely megoldás zavaros. / Azért olyan fáradt, mert védekezik.” (20) A Balázs nevű karaktert szerepeltető, valamint az utolsó, *A mindenféle mindez* című ciklusban elhelyezett szövegek ezeket a kérdéseket az idő múlására, a személyes múlt feltárhatóságára, az öregségre, a veszteségre való reflektálással kapcsolják össze.

A *Mindenhez közelebb* című versben a beszélő kertjébe egy bagoly repül be, elhelyezkedik egy ágon, majd egy fekete madár is „csapódik mellé”, és „átlibben” egy messzebb lévő ágra. A vers cselekménye tulajdonképpen törekvés a kép megragadására, amelyben a két madár egyszerre szerepel, ez azonban csak az „átzúdulás” pillanatában valósulhat meg, ezáltal a megfigyelés és a látvány kvázi tudatosítása, rögzítése csak körülírás lehet: „mozdulataik elemien / felvigyáznak / a rendre, // megfelelő, senki / azoknál hívebben / meg nem felelne // természet, nem az, / mi más, / vágyakozás, ígézet, végzet”. (17) A valóság (isten, haza, szerelem, politika, elesettség, múlt, halál stb.) pillanatnyi rendjének a megragadása, ennek a „megfelelőségnek” a keresése a sajátja Kukorelly új kötetének, de ahogy Hegel ismert metaforája

<sup>4</sup> CSEHY Zoltán, *Uralni a húsz másodpercet*.

<sup>5</sup> KUKORELLY Endre: *Nyugodt Szív* = Uő: *Mind, átjavított, újabb, régiek*, Libri, Budapest, 2014, 145.

szerint Minerva baglya is alkonyatkor kezdi meg a röptét, úgy ennek a költészetnek is a legfőbb tapasztalata a rögzítés, vagy legalábbis a meghatározás utólagosságában és viszonylagosságában, ennek a „billenékenységnak” a tudatosításában rejlik.

## SZIRÁK Péter

# Kukorelly „természete” — A strand, a kert és az ismeretlen

A mérvadó recepció Kukorelly Endre ’80-as–’90-es évekbéli költészetét (*A valóság édessége*, 1984; *Maniére*, 1986; *Én senkivel sem üldögélek*, 1989; *Azt mondja aki él*, 1991; *Egy gyógynövény-kert*, 1993) az exkluzív költői nyelv későmodern dogmájától való eltávolodásként jellemezte, „a líra »kódját« provokáló textuális stratégiák alakításában beálló olyan változásként, melynek során a depoetizáltak, »alustilizáltak«, a hétköznapi vagy a beszélt nyelvhez közelítőnek mondott lírai beszédformák magának a nyelvi (illetve egyfajta kommunikatív) kompetenciának a relativizálásában rejlt poétikai lehetőségekre világítottak rá.”<sup>1</sup> A nyelv mögékerülhetlenségének, a nyelvnek való kiszolgáltatottságnak a színrevitele az ismétlés redundáns, tautologikus retorikája, valamint a mindennapi nyelv irodalom alatti rétegeinek megidézése révén e poézisben oly módon történik, hogy a beszédeseménynek nem a beszélő a meghatározó vonatkozási pontja, amennyiben maga a diskurzus (egy nyelvi masinéria, „a gép poétikája” — ahogy szintén Kulcsár-Szabó Zoltán fogalmaz) létesíti a nem sejtett, nem akart effektusokat, az előre láthatatlan nyelvi eseményeket, melyek a beszélőt éppúgy meglepik, mint az olvasót, mégpedig — Tandori módjára — az írás- és olvasás-aktus pillanatában.<sup>2</sup> A szövegeképződés éppen a beszélőtől való elidegenedés/elidegenítés jegyében zajlik, s elsősorban grammatikai-szintaktikai véletlenszerűségek<sup>3</sup> generálása, vagy inkább az effajta nyelvi „botlások”, esetlegességek „engedése”, „vissza-nem-

javítása” révén, vagyis nem annyira a megidézett műfaji diskurzusok, hangnemi és verstani normák szisztematikus megsértése által. S ez talán az egyik legfontosabb különbség Kukorelly és Parti Nagy Lajos versszervezői attitűdjei között, amennyiben a Tandori- és Petri-féle ún. „hiba poétikája” az utóbbinál mindinkább a szójátékra (a szó szintű alakítás humorforrásának kiaknázására) és a felülnézeti ironiára alapozódó programos szerepversparódia üzemeltetésévé automatizálódott.<sup>4</sup> A ’90-es években, elsősorban az *Egy gyógynövény-kert* megjelenése révén kanonizálódott Kukorelly-féle írásmód sem változott az ezredlőn jelentékeny mértékben, talán leginkább annyiban, hogy a dilettáns költő modora visszaszorulni látszik, így az vált e költészet kulcskérdésévé, hogy a grammatikai-szintaktikai „kisiklásoknak” ez a megszervezettsége és megszokottsága képes-e a műképződés *nyelvi gépezete* és az *alakítottság* relációjában<sup>5</sup> valamilyen formában meglepetést okozni a versolvasónak. S ezzel szoros összefüggésben: a korábbi darabok olvasásának megváltozott távlatai hozzásegítenek-e bennünket a kanonizálttól eltérő esztétikai tapasztalatokhoz?

Ez a kérdés akár úgyis megfogalmazható, hogy elégséges-e Kukorelly költészetéhez egy olyan testpoétikát, illetve látványképzést társítani, amelynek középpontjában kizárólag a néző, szemlélődő, sétáló vagy inkább járkáló, hétköznapi tevő-vevő, (gépiesen) beszélő ember vagy emberszerűen szóló gép áll? Különös tekintettel az „új szenzibilitás”-sal való rokoníthatóságra, amennyiben erre az irányzatra a „nagyvárosi kulisszák szinte kizárólagos jelenléte, illetve a természetlára agresszív elutasítása”<sup>6</sup> a jellemző. Lehetséges-e, hogy témakészletében, vershelyzeteiben részint el is tér ettől a trendtől Kukorelly költészeté? S ha így lenne, akkor az önmegtapasztalásnak mennyiben válik közegévé az érzékelés, a naturával való érintkezés, s ezek transzponálása milyen bonyodalmaikat okozza a nyelv fenyegető, mert nem csak építő, hanem romboló, kitérítő, megszálló vagy akár elhallgattató potenciáljával való szembesülésnek? A sétáló-jár-

<sup>1</sup> A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal - NKFIH 132092 azonosító számú, *Biopoétika a 20–21. századi magyar irodalomban* című OTKA-pályázat támogatásával készült.

<sup>2</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika. Önprezentáció és nyelv szemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest, 2007, 418–419.

<sup>3</sup> OLÁH Szabolcs: „Valami továbbibbent mindíg” = *Az újraértett hagyomány*, szerk.: KERESZTURY Tibor – MÉSZÁROS Sándor – SZIRÁK Péter, Alföld Stúdió, Debrecen, 1996, 218; illetve KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 419; valamint lásd még Zoltán KULCSÁR-SZABÓ: *Zwischen Sprachkritik, Neue Sensibilität und „Poesis memoriae”: Lyrik nach 1960/70 = Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, szerk.: ERNŐ KULCSÁR SZABÓ, de Gruyter, Berlin, 2013, 555–599.

<sup>4</sup> „[...] a versekben megidézett pragmatikai keret gyakori elbizonytalanításáért alapvetően a szintaxist szervező meghatározatlanságok, az enjambement grammatikai determinációt kiséletető vagy felfüggesztő teljesítménye és az ellipszis domináns alakzata felelősek.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika*, 420.

<sup>5</sup> Lásd BALOGH Gergő: *Nyelvautomata* (Parti Nagy Lajos: *Létfűfű*), 2018/12, 117–123.

<sup>6</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: „Magát mondja, ami írva van” — *Jegyzetek az újabb magyar líráról*, [https://www.prae.hu/prae/content/journals/Prae\\_kort%C3%A1rs35\\_bellapok02.pdf](https://www.prae.hu/prae/content/journals/Prae_kort%C3%A1rs35_bellapok02.pdf) (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

<sup>6</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika*, 380.

káló, legöbbször megfigyelőként jelen lévő és detektáló, több esetben „lejegyzőként” szituálható lírai énré<sup>7</sup> rendszerint a szemlélt látványtól vagy a hallott nyelvi eseménytől való — térbeli és modális — távolságtartás jellemző, azzal összefüggésben, hogy a saját maga által „mondott” vagy „írt” diskurzussal szemben is egyfajta elhasonulás, elidegenítés/elidegenülés az ismétlődő reláció. Ezt az optikait kitüntető távolságot a korai versekben a mindig is töredékesen, vázlatosan, elliptikusan megjelenített látványszerkezethez kapcsolt „tárlat”, „kiállítás” értelmezők is fölerősítik.<sup>8</sup> A térben/tájban való testi bennfoglaltság, az élmény közvetlen érzékisége viszont hangsúlyosan megjelenik a Kulcsár-Szabó Zoltán által érzékenyen és kimerítően kommentált *Mire jó a tenger* (1982) című versben. E kiváló interpretáció szerint a költemény „a nyelv kognitív teljesítményének alegóriájaként olvasható, amennyiben a költői leírás, ábrázolás, megjelenítés problémájához kapcsolódik. A szöveg — Kukorelly egyik gyakori eljárásával — a dilettáns költőre vagy még inkább az önrombolóan hiperkorrekt beszélőre jellemző stilisztikai hatáseffektusokat sorakoztatja, s már címében az irodalmi(as) fogalmazás műfajparódiáját szembesíti a nyelv mechanikusságának képletével (jelen esetben a le- vagy körülírást a használat, illetve a megnevezéssel.) [...] A tenger leírásának kompozíció vezérelve a tudat és az érzékelés, a belső és a külső, az okozat és az ok romantikus jellegű szembenállására alapul, lényegében a tenger élményének érzéki effektusait és az azokról való tudást (vagy — pontosabban — nem-tudást) szembesítve.”<sup>9</sup>

A tenger látványosan tisztítja a szemet  
tengert hallgatva tisztul a fülhallás ha állok  
a tengerben combig tisztul rajtam a combhús.  
Föld, föld! kiabál a tengerészlegény viszont

a tenger! gondolom én mikor meglátom azt.  
A hajók fenekét lapogatja a hullám  
halfajták úszkálnak le-föl begyesen  
a tenger mellett fürdőszezonok vannak

fürdőzéssel töltjük el szezonban az időt.  
Ha belehaladok a vízbe a sejtjeimben  
sejtelmes régi boldogságot érzek

úszok olyankor ujjongok vadul és elég  
hülyén vigyorgok pontosan nem tudom miért  
de az tény hogy a tenger jól ki van dolgozva.

A tenger hasznát megnevezni hivatott redundáns–tautologikus „tanköltemény” ironikus–parodisztikus módon éppen a tenger romantikus fenségességét példázza, az értekeket felülmúló megragadhatatlanságát és kimondhatatlanságát.<sup>10</sup> A „tisztán látni és hallani” kliséjét a nyitány a tenger gyógyító és egyszersmind kiüresítő hatásába fordítja, ami egyszerre jelentheti az érzékszervek kielésítését és megbénítását. A „látványosan” módhatározó a maga dilettáns modort idéző idiomatikus zavarával (azt nemigen mondjuk, hogy ’látványosan jobban látok’) viszont mintha megfordítaná a perspektívát: a látóképesség javulása, a tisztán látás így *látottá* válik (akárcsak diagnosztikai értelemben: ’látványosan

javult a látása’).<sup>11</sup> A perspektívák átfordulása még két ponton megfigyelhető a versben: a „föld, föld”-et kiáltó tengerészlegény és a deiktikus–katakretikusan<sup>12</sup> „tenger”-t kiáltó beszélő között, illetve a saját mimika leolvashatatlanságának („hülyén vigyorgok pontosan nem tudom miért”) vonatkozásában. Mindenesetre a látványosan elhelyezett „látványosan” módhatározó előkészíti a zárlatot („de az tény hogy a tenger jól ki van dolgozva”), ami a tengert egyfajta diszpozitívumként mutatja meg. A taktilis tapasztalatot egy esetlen túlfogalmazás („a tengerben combig tisztul rajtam a combhús”) közvetíti, ami egyrészt — szemantikai értelemben fölösleges — ismétlésen alapul, másrészt a „combhús” (ami itt szokatlan és redundáns szóösszetétel, akár csak a „fülhallás”, a „halfajták” és a „fürdőszezonok”) kontextusváltó kölcsönzés a húsipar diskurzusából, s szintén lehet egy idióma (ti. a ’velejég hat’) körülírása. A felületi helyett a mély hatás hangsúlyozása, aminek a párhuzama ott van a „Ha belehaladok a vízbe a sejtjeimben / sejtelmes régi boldogságot érzek” — ket-tős anagrammatikus — mozzanatában is: a testet ellepő víz érzéki tapasztalata a halál betűszintű felvillanásával párosul, s egy olyan, voltaképpen „érzhetetlen” boldogság-érzet artikulálásával, amelyet a „sejtjeimben” biológiai–fiziológiai lokuszához köt a beszélő (mint „zsigereimben érzem”). Az érzés, a testi–fiziológiai hatás és a róla való tudás szétválását mutatja a mimika kontrollálhatatlansága és olvashatatlansága is (a már említett „hülyén vigyorgok pontosan nem tudom miért” mozzanatban). Az utolsó sor („de az tény hogy a tenger jól ki van dolgozva”) bizonytalan kötése, illetve szemantikai–hangnemi polivalenciája nyomán „felfogható egyrészt a »tenger« leíráskísérleteit helyettesítő ítéletnek, amely egy ismeretlen eredetű intencionalitást tulajdonít az — ily módon művivé nyilvánított — látványnak, másrészt — önreflexív gesztusként — az ezen a ponton befejeződő versre vonatkozatható, mintegy felvázolva a vers metapoétikai jelentésszintjét.”<sup>13</sup> Az utolsó sor egyszersmind egy olyan látvány- és érzületkészletként mutatja meg a tengert, amely éppen a natúra hozzáférhetetlenségének példaértékével jár. A beszélő nem a természet elemeivel, hanem egy előformált közeggel, s eközben saját — meglehetősen korlátozott — nyelvi kódrendszerével<sup>14</sup>

<sup>7</sup> FARKAS Zsolt (*Kukorelly Endre*, Kalligram, Pozsony, 1996) és Oláh Szabolcs megállapításaihoz kapcsolódva lásd: *Uo.*, 423.

<sup>8</sup> *Az Előcsarnok* című versben: „A vesztibülben összegyűlt már / minden, ami majd elkísér. / Állnak magukban, mint az oltár. / Menni, maradni, / mennyit ér. // Ismerős, ahogy egymást nézik, / ez egy valódi tárlat itt, / leltárt róluk senki se készít. / Nézd csodálatos / tárgyait,” és a perspektíva megfordításával *A valóság édességében*: „A ruházatom összefog. / Összefüggök egy csomó dologgal. / Fogaim vannak, és hűsfeleségek. / Látványosságok vannak. Kezdek // egy kiállításához hasonlítani, / egy-egy csoport megtekinti, / érdekes, ez és ez van itt, / de senki nem figyel oda”, továbbá az *Életkép*ben: „Én olykor, ha senki se lát, / másilyn poákat vágok, / és nem ismernek meg akkor, / mert épp akkor senki se lát.”

<sup>9</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 426.

<sup>10</sup> *Uo.*, 427–430.

<sup>11</sup> Köszönöm MEZEI Gábornak, hogy kérdésével erre a vonatkozásra felhívta a figyelmemet.

<sup>12</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 428.

<sup>13</sup> *Uo.*, 429.

<sup>14</sup> Erre KULCSÁR-SZABÓ Zoltán is utal.

„elegyedik”. A vers teljesítménye leginkább abban áll, hogy a természet eme kirakatszerűségének, művi látványosságának a beszélő is a részét képezi. Kukorelly „természetlírai” darabjai nem a természetben játszódnak, amit már a gyakorta visszatérő vershelyzetek is determinálnak: a *strand*<sup>15</sup> és a *kert* előformált, az ember számára hasznossá és kellemessé alakított, mintegy kitalált „természeti” térforma, ami úgy enged hozzá a natúrához, hogy azt át- és megszerkesztve el is választ tőle. A fürdőhely dilettáns költői megjelenítését nyújtó *Strand/1* (1982) ironikus vonása, hogy egyáltalán nem a fürdés érzéki örömeit, hanem — főként az első két szakaszban — a tömeges együttlét viszontagságait, s később is legfeljebb a járulékos tevés-vevést (evés-ivás, foci, sörmeccs) taglalja. A megafon zaja, a sorban állás töredelme és a „gyönyörű nők” által viszonzatlan érdeklődés kedvét szegi a beszélőnek, aki így összegzi a „strand-léte”:

Az élet végül nem oly pokoli  
csak ülsz a strandon nézed a vizet  
és csinálsz ezt-azt amit csak lehet  
a strand ilyenkor feltűnően  
arra is hasonlít ami a nem-strand.

A fiatal olvasók számára talán nem általánosan ismert referencia, de a hatvanas-hetvenes években népszerű sláger volt *A pancsoló kislány* című dal, Berki Géza és Brand István szerzeménye, melyet 1960-ban rögzítettek az akkor 10 éves Kovács Eszti előadásában. A vers parodisztikus–satirikus kapcsolatba hozható a strand populáris–infantilis dicsőítésével, ezt jelzi a gyermeki/iskolás fogalmazásmódot imitáló kezdősor („A strandon általában van víz”), valamint az idézetként ható, két helyen is előforduló általános alany („sörmecceket játszik ott az ember”; „hogy az embernek elmegy a kedve”<sup>16</sup>). Míg a dalszöveg a strand és az „otthoni strand”, vagyis a fesztelen szabadság és a nevelődés ellentétét állítja a zárlat középpontjába, addig a költemény melankolikus beszélője a strand és a rajta kívüli, azaz a strand és a (szociális–kulturális értelemben vett) élet különbségét bizonytalanítja el, az allegorikus azonosítást (a megbízhatatlan, mert megalapozhatatlan, s így végső soron mindig is önkényes hasonlítást) reflektálva.

Az előbbi költeménynél szemantikai és modális értelemben is lényegesen összetettebb a szociális–kulturális szubverziót, a gépies szöveggenerálás attitűdjét és az önreflexív, metapoétikai aspektust fölerősítő *Strand/2* (2007), melyben még inkább távolra kerül az organikus élet. A „strandolás” a közösség ügyeinek intézése, vagyis a politikum ellehetetlenülésének alegóriájává válik.

Ma tartják azt az értekezletet  
amin majd nem derül ki semmi se  
de semmi ezt szó szerint veheted  
senki ügye az akárcik ügye

a lakosság a balcsiban nyaral  
napozgatással múlik el a nap  
gyártja a tegnapot lesz mindjárt tavaly  
fűvön él fűvet szív fűbe harap

A szó szerinti és az átvitt értelem kereszteződésai a szöveg egészében megfigyelhetőek, mint ahogy a kint és a bent, a költői és a nem költői, a poétikus és a metapoétikus váltakozásai is. A lakosság éppúgy „gyártja” a tegnapot (s zárlat mintegy megfordítja az időt: „lesz mindjárt tavaly”), ahogy a (vers)gép a klapanciákat, vagyis a kínrímeket, mi több: a gyatra verset. A szöveg — úgy látszik — a beszélő és eme (vers)gép sajátos együttműködéséből, vagy egyfajta küzdelméből születik. Kettejük szétválaszthatósága, beazonosíthatósága viszont egyáltalán nem magától értetődő:

klapanciákat könnyű gyártani  
ha nekikezdesz nem áll le a gép  
nem is tudod mi volna az ami  
lecsavarhatna téged némiképp

Az első sor (éppen a gépies „gyártás” ellenében ható) reflexiója után az önmegszólításban mintha a beszélő és a „gép” szétválaszthatatlanságának beismerése, vagy akár azonosításuk következne: ’ha nekikezdesz, akkor indul be és nem áll le a gép’, illetve ’ha nekikezdesz mint gép, akkor nem tudsz leállni’. Ez utóbbi változatot erősíti, hogy a Szabó Lőrinc-allúziót<sup>17</sup> tartalmazó 3–4. sor (amelyben a „gép” és a vers pragmatikai alanyának grammatikai azonosítása is megtörténik: „téged”), éppen ennek az önjáró gépieségnek a kontrollálhatatlanságára, megfektehetetlenségére, „zsarnokságára” utal.<sup>18</sup> A „gép”-től való eloldozhatatlan függést erősíti, hogy az általános alanyt, a személytelen megszólalást, s az uralkodó egyes szám első személyű grammatikát itt és az első szakaszban váltja fel átmenetileg a második személyű (ön-) megszólítás („de semmi ezt szó szerint veheted”<sup>19</sup>). A beszélő és

<sup>15</sup> Az eredetileg ’homokos part’-ot jelentő, német eredetű strand szó adatoltan 1904-ben került be a magyar nyelvbe. A ’szabadban lévő fürdő’ jelentése a Strandbad (’strandfürdő’) fordítása révén alakulhatott ki (1922). Vö. ZALCZ Gábor: *Etimológiai szótár*, [https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tinta/TAMOP-4\\_2\\_5-09\\_Etimologiai\\_szotar/Etimologiai\\_szotar\\_1\\_1.html](https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tinta/TAMOP-4_2_5-09_Etimologiai_szotar/Etimologiai_szotar_1_1.html) (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

<sup>16</sup> A dalszöveg első két sora: „Ha végre itt a nyár és meleg az idő, / Az ember strandra jár, mert azért van itt ő”. További párhuzam: „A strandon az is jó, hogy van még sok gyerek, / S van homokozó és labdázni lehet”; illetve „Egy strandoló sok strandolót terem”; „Egyes strandokon lehet enni-inni / de sorba állni mindig lehet hozzá / van ahol még focizni is szabad — sörmecceket játszik ott az ember.” Az általános alany a parodisztikus tanköltemény-jelleget erősíti, ugyanakkor travesztiaszerűvé visszhangosítja a szöveget, mégpedig a József *Attila Reménytelenül (Lassan tűnődve)* című költeményének felütését, s szemlélődő vershelyzetét idézve: „Az ember végül homokos / szomorú, vizes síkra ér / szét-néz merengve és okos / fejével biccent, nem remél. // Én is így próbálok csalás / nélkül szétnézni könnyedén”. A „végül” József Attilánál időhatározóként utal a létértelmezés végső stációjára, Kukorellynél viszont — mintegy a vers zárlatát, a tanulság levonását jelezve — állapotathatózóként funkcionál: „Az élet végül nem oly pokoli / csak ülsz a strandon nézed a vizet”.

<sup>17</sup> „Mint lámpa, ha lecsavaram, / ne élj, mikor nem akarom, / ne szólj, ne sírj, e bonthatatlan / börtönt ne lásd / és én majd elvégzem magamban, / hogy zsarnokságom megbocsásd.” (SZABÓ Lőrinc: *Semmiért egészen*)

<sup>18</sup> Míg Szabó Lőrinc versében az (elkerülhetetlen) önkény személyközi relációban performálódik, addig Kukorellynél a versalannal azonosított (vers)gép képzeze felszámolni látszik a kívül és belül kettősségét.

<sup>19</sup> Ezáltal még inkább felerősödik a kötés a *Semmiért egészen*-nel annak az intenciónak az értelmében, hogy itt a „semmi” már szó szerinti, „tényleges” semmi (akar lenni), s nem költészettörténeti utalás.

az (általa működtetett, benne elszabaduló, s így akár tőle függetlenedő) „gép” közötti feltételezett küzdelem azt sem teszi egykönnyen lehetővé, hogy elkülönítsük az általuk „szerzett” szövegrészeket. S ez egyszermind a klapanca (a rossz vers) és jó vers, illetve a hétköznapi és a magasztos egymásba íródását, konkurenciáját is jelenti.

hazafelé a kórában veszek  
sört rovarirtót vaj paradicsom  
lefújok a konyhában egy legyet  
ez mind úgy van hogy csöppet sem unom

eltelt idő gyomor telt idomok  
kiabálok mert más is kiabál  
rossz sör jobb sorok körkörös romok  
senki senkit soha meg nem talál

írtam már verset címe strand ezer  
kilencszázhetvenhatban úgy tudom  
huszonhat év s ha működik azér  
nem marad jel de marad némi nyom

az változott hogy most már így marad  
meleg van víz hideg én jól vagyok  
felhív három nő fél óra alatt  
hangos bemonadás hangtalan vacog

„Ki” és milyen mértékben felelős azért a szövegfunkcióért, amely a hétköznapi teendők lejegyzését irodalmi–költészet-történeti szövegnomok beírásával kapcsolja össze? A versgép a geminációnak és epiphorának egyaránt nevezhető, lexikális–idiomatikus („fűvön ül füvet szív fűbe harap”), illetve hangtani ismétlésekkel („rossz sör jobb sorok körkörös romok”), valamint szövegközi allúziókkal („lecsavarhatna téged némiképp”; „körkörös romok”; „huszonhat év”; „hangtalan vacog”) dolgozik, amelyek a beszélő énhöz kapcsolható, a szöveg határait megbontó önreflexív szólammal („klapanciákat könnyű gyártani / ha nekikezdesz nem áll le a gép”; „írtam már verset címe strand ezer / kilencszázhetvenhatban úgy tudom”) ötvöződnek.

A természeti elemmel való testi érintkezést mindössze három mozzanat idézi föl („napozgatással múlik el a nap”; „fűvön ül”; „meleg van víz hideg”), de a „fűvön ül füvet szív fűbe harap” epiphorája végre is hajtja a szó szerintiből<sup>20</sup> a figurálisba való átmenetet. (A „tegnap-gyártás” így szorosan kapcsolódik a bódulat és a halál képzetéhez.) A nominális (epideiktikus) felsorolás („rossz sör jobb sorok körkörös romok”) az o és az ü hangtani ritmusán (egyfajta „gépi” programon) alapul, ezt revelálja a „jobb sorok” szemantikai többértékűsége, minthogy azt a ’sorban állás’-ra, sőt a ’gyártósorok’-ra való utalásként éppúgy lehet érteni, mint ahogy az önreflexív szólam részeként (’jobb verssorok’) is. A „körkörös romok”, a „huszonhat év” és a „hangtalan vacog” a vers magasirodalmi utalásrendszerét alkotják, mindhárom kötéskötésben áll. A Borges-allúzió a hangtani ritmizáció részeként és az életminőség romlásának („rossz sör”) szemantikai paradigmájában, a „huszonhat év” az életmű két mozzanatának évszamszerű összekapcsolása (lásd az 5. szakaszban: „eltelt idő”)

mellett (rontott) Szabó Lőrinc-utalás, a *Reménytelenül (Lassan, tűnődve)* című József Attila-vers idézete a hangosság — akár — mechanikus ellentéteként bukkan fel (lásd korábban: „kiabálok mert más is kiabál”), s a külsőt a néma belsővel állítja ellentétbe: „hangos bemonadás hangtalan vacog”. Persze a grammatikai–szintaktikai eldöntetlenség miatt a sor (illetve a versszak) más-hogy is olvasható: mintegy a harmadik sor („felhív három nő fél óra alatt”) folytatásaként, a telefonbeszélgetés részeként, vagy akár a strand hangosbemondójára utalva. A komparáció további, a parodisztikus–travesztiaszerű relációt előtérbe állító szempontja lehet, hogy a citátum egy olyan versből származik, amely a humán ágens ekképpen szituálja: „Az ember végül homokos, / szomorú, vizes síkra ér”... A kívül-belül komplexitásához pedig érdemes megjegyezni, hogy a József Attila-versben a szemlélődő szíve kívülre helyeződik saját magán: „A semmi ágán ül szívem, / kis teste hangtalan vacog, / köréje gyűlnek és szelíden / nézik, nézik a csillagok.” Ez az itt ki (vagy *be*) nem mondott ’semmi’ relációba kerül az első szakasz — szó szerint értendő — ’semmi’-jével (s egyébként a másik megidézett háttérszöveg, a *Semmiért egészen* „semmi”-jével is), azzal szembeállítva, hogy mennyire lehet vagy nem lehet a semmit szó szerint (vagy hétköznapi értelemben?) érteni.

A strand mellett Kukorelly költészetében a másik fontos kulissza, vagy inkább „természet-display” a *kert*, amely — előbbi tömegkulturális kötéseivel szemben — jóval kiterjedtebb és tagoltabb kultúr-, művészet- és költészet-történeti hagyománnyal bír, gondoljunk csak a kert-toposzok sors- és életfelfogást közvetítő jelentéskomplexumaira az Édenkerttől a Getszemánin, a Heszperidák kertjétől Árgirus kertjéig, vagy Zeusz szerelemkertjétől az epikurosziai és a sztoikusok kertjén át a felvilágosodás refugiumaiig.<sup>21</sup> A világlíra és a magyar költészet-történet is bővelkedik híres kert-versekben, Csokonaitól (*A rózsabimbóhoz*, *A boldogság*, *A tanúnak hívott liget*) Arany Jánoson (*Kertben*) és Ady Endrén (*Az életem kertje*; *A bűnök kertjében*) át Nemes Nagy Ágnesig (*A kertben*) és Juhász Ferencig (*Vérző, őszi kertem*) stb.

Kukorellynél az első jellegzetes, s egyszermind unikális példa az *Egy gyógynövény-kert*. Az 1991-re datált, az 1993-as első gyűjteményes kötet címadó verse azért különleges, mert hangoltságában, retorikai szólamszerűségében, látványszerkezetében, természet-érzékelésében egyaránt elüt az akkoriban az életműben általánosnak mondható dilettáns költői modortól.

<sup>20</sup> A szó szerinti kiemelése szempontjából lásd még a *Valakik a kerítés mögé bújva* sorait: „[...] Nem főzött semmit az apám olyan nagyon. / Nem lett kifőzve semmi, szó szerint. Vedd szó szerint.”

<sup>21</sup> L. Vörös Imre: *A kert-motívum típusai a felvilágosodás korának irodalmában*, Irodalomtörténet, 1983/1, [http://epa.oszk.hu/02500/02518/00233/pdf/EPA02518\\_irodalomtortenet\\_1983\\_01\\_001-026.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02518/00233/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1983_01_001-026.pdf) (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

Amikor a kert valahány aprócska zugában villogva elől, vagy a mély árnyékban hátramaradt minden szabad kis virágfejet ingatni kezd a szél, és valamennyi megbújó szálcáskát és levelet, a lebegőt, a lehullót s a földet is, a köveket meg a kövön szétnyíló

vörös vagy sárga, bordó, mézszínű gyümölcsseit a kertnek, a kibújó, kibukó, kemény, nedves, lassan csak fakult barnára száradó magvakat, a sehová araszoló, sehová futkározó ijesztő égi-földi, vad és ijedt berregő szerkezeteket, játékszobalepedőnyi eltépett szárnyat, levált

lábacskát, finom, olajkék páncélok roppanását, a csorgó, még áttetszőn csillogó, halk-éles-fájdalmasan szakadó, s az épphogy, csak épp az imént széjjelnyomott puha testeket is: ha egyetlen csak tejszín- és zölden csillogó elvált hajszálnyi erecskét ingatni kezd a szél, és ezt az igyekvő

és elszáradó, elkorhad, széthullt, már porlani kész mérhetetlen felszín valami lélek párája futja pedig be. Ő felfele néz, a szélben a pára kicsit föl száll, hogy megint lecsapódjon. Az egész kert figyel, fölfelé. Csak fölfelé figyelt. De lefelé tekintettek rá.

A Kukorellynél nem gyakori feszes szerkezet szemantikai, képi és érzékleti dinamizmusa itt két meghatározó mozzanatra épül: két természeti tényező, a szél horizontális és a pára vertikális mozgására. A vers fókuszában egyetlen pillanat megragadása áll, azé a momentumé, amikor a kert tartozékait, virágait, leveleit, gyümölcsseit, szerves törmelékeit, tetemeit, élőket és életteleneket „ingatni kezd a szél”. A beszélő háttérben marad, de az emberi tekintet optikája jól felismerhető a látvány „kiválasztásában” és összerendezésében, illetve értelmező gesztusaiban, valamint az emberi beavatkozás nyomaiban (ami már persze magában a *kert*, s különösen a *gyógynövény-kert alapítottságában* tetten érhető): „[...] a / sehová araszoló, sehová futkározó / ijesztő égi-földi, vad és ijedt / berregő szerkezeteket, játékszoba / lepedőnyi eltépett szárnyat [...] csak épp az imént széjjelnyomott puha testeket is”. Ugyanakkor az ingást előidéző szél mozgató ereje éppúgy kívül esik a humán ágens hatókörén, ahogy a rovarok gépiessé (gépies vehikulumokká vagy akár gyermekjátékokká) metaforizált („berregő szerkezetek”) mozgásának iránytalansága (vagy beláthatatlan, s ezért ijesztő irányultsága<sup>22</sup>) is. A kert lokalizálhatatlan és *felmérhetetlen* „temetetlen temetője” (lásd a felmérésre tett kísérlet kudarcát: „[...] játékszoba / lepedőnyi eltépett szárnyat, levált / lábacskát”; „porlani kész mérhetetlen felszín”) is mozgásba jön, s ez az a pillanat, amikor az emberi tekintet

jelenlétének erős jelzéseként mindezt „valami lélek párája futja pedig be”. A kép sajátossága a predikatív szerkezet két tagjának szemantikai feszültségéből származik: az állítmány a szétterülés, szétterjedés, benövés, elburjánzás elsősorban növénytani képzetet kelti föl, míg az alany a párat egy láthatatlan, megragadhatatlan entitáshoz köti. Vagyis itt nem annyira vagy nem csak az időjárás tüneményről, a vízgőzről, a finom ködről van szó, hanem inkább az érezhető és látható, a valaki/valami által kilehelt, kifújtt levegőről.<sup>23</sup> Ennek horizontális terjedése és aztán már a szél általi mozgatása, le-fölszállása mintegy „láthatóvá” válik, ám eredete, gazdája, az a bizonyos „lélek” megragadhatatlannak látszik. A szél és különösen a pára mintha azért kerülnének elének, hogy „általuk az esztétikai tapasztalat a létérzékelés metafizikai irányába hangolja a befogadást”.<sup>24</sup>

Az utolsó öt sor mintha eme „valami lélek” kilétének/mibenlétének kifürkészésére, vagy éppenséggel titokban tartására (hagyására) irányulna. Az „Ő felfele néz” kötése bizonytalan: a személyes névmás akár utalhat a párat kilelegző „lélek”-re is, de vonatkozhat az attól különböző, a látványt eddig is „szemlélő”, de immár *kívülről látott* beszélőre úgyszintén. Ez utóbbi változatot erősíti az alany jelölésének eltérő határozottsága: az „ő”-vel szemben a „valami lélek” bizonytalansága. A pára — a természeti összefüggéseknek megfelelően — a szél által mozgatott marad, úgyis mondhatnánk, hogy bármitől/bárkitől származik is, mintegy a természet, „e mérhetetlen felszín” részeként tapasztalható meg. A pára vertikális mozgásával analóg a tekintetek párhuzamos és ellentétes irányultsága („felfele”, „fölfelé”, „lefelé”), miközben a cselekvő identifikálhatósága tovább bonyolódik: eldönthetetlen, hogy az „egész kert”-tel azonosítható, vagy egy attól különböző megfigyelő. (S ez már a perspektívák igazi szövevénye: a felfele néző láthatja-e egyidejűleg a fölfelé figyelő kertet?) További bonyodalom, s a cselekvő alany(ok) grammatikai–pragmatikai beazonosíthatóságát az is nehezíti, hogy az utolsó két mondat múlt idejű, miáltal a nyelvtani identifikációt az időbeli különbség rombolja („Az egész kert / figyel fölfelé. Csak fölfelé / figyelt”). Az egész kép mintegy kimerevedik, a jelen múlttá, pillanatnyi emlékké válik. Akár a (megszemélyesített) kerté, akár a kert tanúságtevőjévé e figyelem, iránya megkérdőjelezhetetlen. A figyelő (s a kert) egyszermind (odafentről) látott/megfigyelt is.

Kukorelly monográfusa meglehetősen kifejtetlen kommentárjában a szél által mozgatott természeti „kicsiségek” iránti

<sup>22</sup> A szél által felkapottak mozgása a humán ágens számára beláthatatlan („sehová araszoló, sehová futkározó”), domesztikálhatatlan („vad és ijedt”) lényekről, s a róluk leszakadt testrészekről van szó, de a mérték emberi (vö. „lepedőnyi eltépett szárnyat”).

<sup>23</sup> A kilehelt levegő értelmében a párat éppúgy kapcsolhatjuk az állathoz, mint ahogy az emberhez is, sőt — a ’szerencsétlen, szegény pára’ állandósult szókapcsolatban — magát az állatot/embert is jelentheti. A lélek szó a lélegzettel hozható összefüggésbe.

<sup>24</sup> KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Szótest-látvány-hangzás. A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között* = Uő: *Költészet és korszakküszön. Klasszikusok a modernség fordulópontján*, Akadémiai, Budapest, 2018, 106.

„szinte misztikus érzületben” és eme „látottság” mozzanatában ragadja meg a „Pilinszky-közeliség”-et.<sup>25</sup> A bonyolult időviszonyairól, gazdag bibliai allúzióiról, tautologikus fogalmazásmódjáról, iteratív motívumszerkezetéről és igen komplex kompozíciós rendjéről híres „hosszúvershez”, az *Apokrif*hez egyes reminiscenciák révén valóban közelíteni látszik az *Egy gyógynövény-kert*. Az „Amikor” verskezdet utalhat az *Apokrif* „Mert elhagyatnak akkor mindenek” deixisére; a kicsinyítő képzős szavak („ap-rócska”, „szálacskát”, „lábacskát”, „erecskét”) Pilinszky nevezetes diminutívumaira („fácskákat és ágacskaikat”); az utolsó két mondat kimerevítő múlt ideje az „Akkorra én már” utóidejű jelen idejére. A „látottság” mozzanata is rokonítható, noha amott a „Látja Isten, hogy állok a napon” performatív kijelentése (az egész költemény keresztény utalásrendszerébe foglalva) ennek határozottabb religiózus keretet szab, mint emitt a „De lefelé tekintetek rá” zárómondata, amelyben a többes számú ige legfeljebb valamilyen antik isten-képzetet enged meg. A Kukorelly-vers zárlatában sem azt nem tudhatjuk biztosan, hogy ki vagy mi az, aki/ami „fölfelé figyelt”, s azt sem, hogy kik (voltak) a lefelé tekintők. A fölfelé irányuló *figyelem* éppúgy karakterizálatlan, s így általános jellegű marad, ahogy a lefelé irányuló *tekintet* is. A szemantikai reláció szempontjából a figyelem egyfajta készültséget, várakozást, esetleg sóvárgást implikál, a letekintés inkább csak pusztán nézést. A két — ki nem mondott, rejtve maradó — attitűd aszimmetriájának kétségekívül lehetségesek metafizikai implikációi. Ezzel együtt a két vers közötti reláció mégis inkább csak erősen korlátozott szövegközöttiségeként jellemezhető, jóllehet Kukorelly „istenes” verseinek<sup>26</sup> tüzetes vizsgálata ezt a konnexiót akár tovább is bonyolíthatja.

A Kukorelly-életműben megfigyelhető számos további kert-szcénájú vers<sup>27</sup> közül kiemelkedik a 2013-ra datált *Mindenhez közelebb* című költemény.

Ma reggel hat óra  
harminckét perckor  
halálosan komoly

szárnysuhogással-suhogtatással  
egy kisebbfajta  
bagoly

repült át a kerten  
fönről lefelé az  
őszibarackfa

ágára, úgy *helyezkedve*,  
mintha már mindig is

ottmaradna,  
örökre végig,  
úgy helyezte el magát azon  
a helyen,

oldalvást, mégis  
vadul szembe-  
fordulva velem,

körbetekerte a fejét,

olyan volt, mintha  
engem nézne,

*mozdul, nagy, szaga van,*  
*hangos, veszélyes, enniváló,*  
*miféle,*

és azonnal egy másik  
fekete madár is mellé  
csapódott, mintha

üldözné őt,  
vagy követné csak, mert az volna  
így a minta,

mindez úgy három méterre  
tőlem, könnyű  
volna lemérni,

három vagy négy,  
lemértem,  
az illet valami biztos méri,

a fekete aztán azonnal  
átbillent egy  
másik ágra,

egy közelebbire,  
úgy, mint aki nem  
akarja magára

hagyni magát,  
és én nem tudtam dönten  
melyiket nézzem,

ezt is kicsit,  
a másikat is,  
vagy az egészet egészen,

elkap, elfog a kép,  
mozgás, mozgás,  
mint halat a háló,

a bagoly vagy miféle  
a füléből felfelé  
kiálló

hegyes tollakkal,  
meg az a fekete,  
nagytestű madár, a-

hogy átlibben arra a mindenhez  
közelebb  
levő ágra,

<sup>25</sup> Farkas Zsolt gyors összehasonlításképpen az *Impromptu* negyedik versszakát idézi („S a részletek, a kicsiségek! / Egyszál virág a puha szélben, / akár egy néma csecsemő / forgatná ámuló kezében.”), a zárlatot pedig — közvetve — az *Apokrif* 3. részének első sorával („Látja Isten, hogy állok a napon.”) rokonítja. Lásd FARKAS ZSOLT, *Kukorelly Endre*, 113–114.

<sup>26</sup> Pl. *Néha hiszek, Talán a könnyem, Egy-Úgy, Azt mondja, aki él, Te Úristen én, Végső Dolgok*.

<sup>27</sup> A *Mind, átjavított, újabb, régiek. Öszegyűjtött versek* (2015) című kötetben: *Kert/1, Nekifogok, kiásom ezt, Valakik a kerítés mögé bújva, Megfordul velem; az Istenem, ne romolj* (2021) című kötetben: *Chill out, Eddig lebegett, Herbstaag, A kertem vad, Szép az élet, de*.

de ez már volt,  
ág, ég,  
és nincs túl nagy kedvem verset írkalni

a természetről,  
- politika, szerelem, satöbbi, Petőfi  
vagy akárki —,

ez a barackfának vágódó  
bagoly, és ott  
az a másik

madár, ahogy,  
figyeld csak,  
átzúdul a közelebbi ágig,

a mozdulataik elemien  
felvigyáznak  
a rendre,

*megfelelő,*  
senki azoknál hívebben  
meg nem felelne,

természet, nem az,  
mi más,  
vagyakozás, ígézet, végzet,

s már lendülnek is az égbe,  
néhány pillanat volt, felejtsetd el  
egyben az egészet.

Az alapított (körülkerített) és művelt (a természetet megzabolázó, hasznat és kellemet adó) kertben míg a gyomnövények, a szemmel nem látható kórokozók és a rovarok nagy többsége hívatlan, addig a madarak többnyire szívesen látott vendégek, de mindannyiuk a körülkeríthetőség, a zárt éden, a megszervezett otthonosság, a külvilágtól elválasztott refugium ellen hatnak, s a kertész számára csak módjával kontrollálhatók. A *Mindenhez közelebb* című vers témáját két madár (egy bagoly és egy „másik fekete”) érkezése, s rejtélyes jelenléte adja. A madarakhoz való viszonyulásban, viselkedésük *olvasásában* már mindig is ott vannak a humán perspektíva kultúr- és költészettörténeti aspektusai („halálosan komoly // szárnysuhogással-suhogtatással / egy kisebbfajta / bagoly // repült át kerten”<sup>28</sup>), többé-kevésbé önkényes tulajdonításai, s ez utóbbi itt még az idegenség túlolaldalán az átképzelés komikumával is társul („*mozdul, nagy, szaga van, / hangos, veszélyes, enniváló, / miféle*” — kurzív az eredetiben). A közelség és távolság, a fent és a lent, a pillanatnyi és az örök, az átmeneti és a végérvényes, a rész és az egész relációjában, megragadhatóságuk jegyében szerveződő versszöveg egyik fontos aspektusa az idő és a tér *mérhetősége*. Ezt hangsúlyozza a nyitány a konvencionális idő pontos meghatározásával („Ma reggel hat óra / harminckét perckor”) és a becsült távolság rögzítésével („mindez úgy három méterre / tőlem, könnyű / volna lemérni”). A madarak megjelenése ugyanakkor e mérhetőség, sőt mibenlét humán és nem-humán perspektívájának különbségét is felveti: az emberi megfigyelés itt sejtés és tulajdonítás. A szemlélődő szá-

mára a madár „helyezkedik”, „elhelyezi magát”, mégpedig valamilyen hozzáférhetetlen, nem-emberi mérték, „minta” szerint. „[...] úgy *helyezkedve*, / mintha már mindig is / ottmaradna, // örökre végig, / úgy helyezte el magát azon / a helyen”; „és azonnal egy másik / fekete madár is mellé / csapódott, mintha // üldözné őt, / vagy követné csak, mert az volna / így a minta”. A közel s távol, a pillanatnyi és az örök, a rész és az egész, az egyedi és az általános (mint példaszertű) relációja végigvonul a költeményen. A szemlélődő számára *mérendől/mért*<sup>29</sup> (kimért távolság, mért idő, felmért látvány) nem mérvadó a megfigyelték szempontjából: a madár nem méri, hanem mintegy *megéli* (viselkedésével kiméri) a távolságot („mert az volna / így a minta”). A humán ágenst lefegyverzi, mintegy megbénítja az így domesztikálhatatlannak bizonyuló *természeti ismeretlennel* való szembenézés: a delejes hatást jelzi, hogy nem tud dönten, merre fordítsa a tekintetét, az egészt vagy a részt nézze. A látvány magával ragadja, foglyul ejti („mint halat a háló”<sup>30</sup>), miközben az önreflexív apparátus úgy utasítja el a természetvers hagyományát, hogy implicite jelzi, a „felmérést”, a madármegfigyelést mégis csak a természetlira toposzrendszere<sup>31</sup> mozgatja. Miközben a humán ágens felől megközelíthetetlen „minta”, „rend” madarak általi követése az *ismétlés* s ezáltal az egyediség hiánya révén történik, a lírai alany éppen ezt utasítja el: a hagyomány vagy egyáltalán a téma, a tematikus vers ismétlését („és nincs túl nagy kedvem verset írkalni // a természetről / — politika, szerelem, satöbbi, Petőfi / vagy akárki —”). Mindezt úgy, hogy egy ismétlésen kapja magát: „hogyan átlibben arra a mindenhez / közelebb / levő ágra // de ez már volt.” A költemény egyik legizgalmasabb *poétikai fordulata* az (ismétlődő) „ág” hangtani–szemantikai átbillenése („ág, ég”), amely a lent–fönt, az örök és a rend iteratív motívikus relációjában nyitva hagyja a létérzékelés metafizikai irányait.

<sup>28</sup> A madár mozdulatait minősítő „halálosan komoly” kitétel humorforrása az, hogy az önkéntelen (ösztönös) mozzanathoz intenciót és modalitást társít. A madár méretének megtétele oly módon kerül ezzel kötésbe, hogy a „kisebbfajta bagoly” kuvikként, vagyis egyfajta jelként, a „halál madaraként”, a „halál hírnökeként” válik azonosíthatóvá.

<sup>29</sup> A mérés mint „emberi–antropomorf tapasztalás” és mint „műszeres–technikai észlelés”, áll Lőrincz Csongor kiváló *Téli éjszaka*-interpretációjának közepontjában. A mérés a József Attila-vers „kiemelt önprezentációs metaforájának tartható”, mely egyfajta „poetometriává” válna „a téli éjszaka» generalizált neve alatt tulajdonképpen a hang és a fény minőségeit, összekapcsolódásuk mediális intenzitását méri.” Vö. LŐRINCZ CSONGOR: *A ritmus némasága? József Attila: Téli éjszaka*, Alföld, 2017/4, 35–53. A Kukorelly-vers a tér és az idő mérésére szözpontosít, s ennek humán mércéjét szembesíti az ebből a távlatból mérhetetlennek bizonyuló animalitással.

<sup>30</sup> A *Halak a hálóbanra* utaló Pilinszky-citátum itt elveszti biblikus–religiózus karakterét, s mintha inkább arra utalna, hogy a humán ágens saját mércéjének, fogalmi hálójának, nyelvi kereteinek („ketrecének”) a foglya.

<sup>31</sup> Pataki Viktor a madárénekek és a költői megszólalás közötti hagyománytörténeti összefüggéseket taglalva írja, hogy a madárénekek és az ahhoz közvetlenül kapcsolódó madármegfigyelés központi szerepet játszik a természetlira és az európai filozófia hagyományában. Vö. PATAKI VIKTOR: *Zaj-hang-ének. Oravecz Imre: Madárnapló, Alföld*, 2018/1, 86. A *Mindenhez közelebb* már az által is szakít e tradícióval, hogy „néma”: ugyan nem kizárólag a vizuális érzékelésen alapul (a „szárnysuhogással-suhogtatással” auditív effektusként is fölfogható), de a madarak hangját „elhallgatja”.

A *Mindenhez közelebb* nem felel meg a természetben menekedőket találó lírai hős romantikus eredetű sémájának. A madarak viselkedése mintaszerű, „megfelelő”: illeszkedik egy nagyobb rendbe, s épp ezáltal felel (meg) a természetet kikérdezni megkísérlőnek. Ez egy nem válasz-szerű megfelelés. Eközben a lírai alany is konstatálja, hogy amit szemlél, amit kérdez, az nem a natúra, mert ahhoz nem férni hozzá: a természet elzárkózik, miközben emberi vágyakat és képzeteket kelt föl („természet, nem az, / mi más, / vágyakozás, ígézet, végzet”). Az esztétikai tapasztalat előállításában nem annyira az érzékek részeseződésének van kiemelt szerepe, mint inkább annak, hogy az érzékletek nem tisztíthatók meg a kultúr- és költészettörténeti toposzoktól és a nyelvi történésektől. A (természet)költészet toposzainak és a nyelv gépszerű közbejöttének következménye a *távolság, az idegenség, az ismeretlen* fennmaradása.

## ZÖLLNER Anna Júlia

# Szikár hangok a szélviharban

(Katonai Ágota: Kezdetben, mégis vihar. Fiala írók Szövetsége, 2021)

Katona Ágota első kötete magabiztos megszólalás, versei kérdőjelektől és felkiáltásoktól mentes, szikár kijelentések sora, néhol szinte definíciók, tételmondatok, lábjegyzetelt állítások. A határozott megszólalás mögött mégis ott a keresés és a vágy, hogy megtalálja saját nyelvét, vagy inkább visszataláljon ahhoz, ezt nagyon szépen mutatja a *Határkövonal* című vers:

Földrengésbiztos helyet keresek,  
nincs, vissza akarom kapni  
az időjeleket az égből<sup>1</sup>,  
a kimozgatott talapzatot.  
Vízeselek jelzik a természet-  
védelem határát. A vonal,  
melyet nem léphetek át, hosszútűrő<sup>2</sup>.  
És akaratlan, túl kedves.

<sup>1</sup>A levegő az az ország, ahonnan  
az alapnyelv szavait látom.

<sup>2</sup>Ha igaz, hogy poeta non cogitat,  
olyanná lettem, mint az érc.

A magabiztos megszólalás onnan is fakad, hogy számos kultúrtörténeti réteget mozgatnak meg és vetítenek egymásra a szövegek, bekerülnek a görög–latin mitológia szereplői, a zsidó és keresztény vallásosság szimbólumai, bibliai motívumok, vagy épp az épített és természetes táj. Ez a kultúrtörténeti rétegzettség megjelenik a ciklusok közé ékelt analóg kollázsokban is, amelyek szintén Katona munkái, ikonok, festmények, egy bordakosár röntgenfelvétele rakódnak egymásra ezekben a képekben.

Emellett kapcsolódik a kortárs hazai költészet jelenleg meghatározó ökoepikai nyelvezetéhez is, leginkább a versbeszélő és a természet (növények, bolygók, állatok) viszonyát tekintve. A szikár és kortárs nyelvezet ellenpontjaként az egész kötetet átfűti valamiféle romantikus esztétika, sőt inkább gótikus hangulat — éjszaka van, sötét, romokba, elhagyott épületekbe és boszorkányokba botlunk, a halál végig ott motoszkál a szövegekben, és a kötetben „forr az éj”, ahogy Deres Kornélia írja a fülszövegben. Több szöveget is olvasva Czóbel Minka neve jutott egyből eszembe, akit aztán meg is találunk a kötet egyik forrásként megjelölve. Katonánál a szép és a romantikus gyakran hasonló

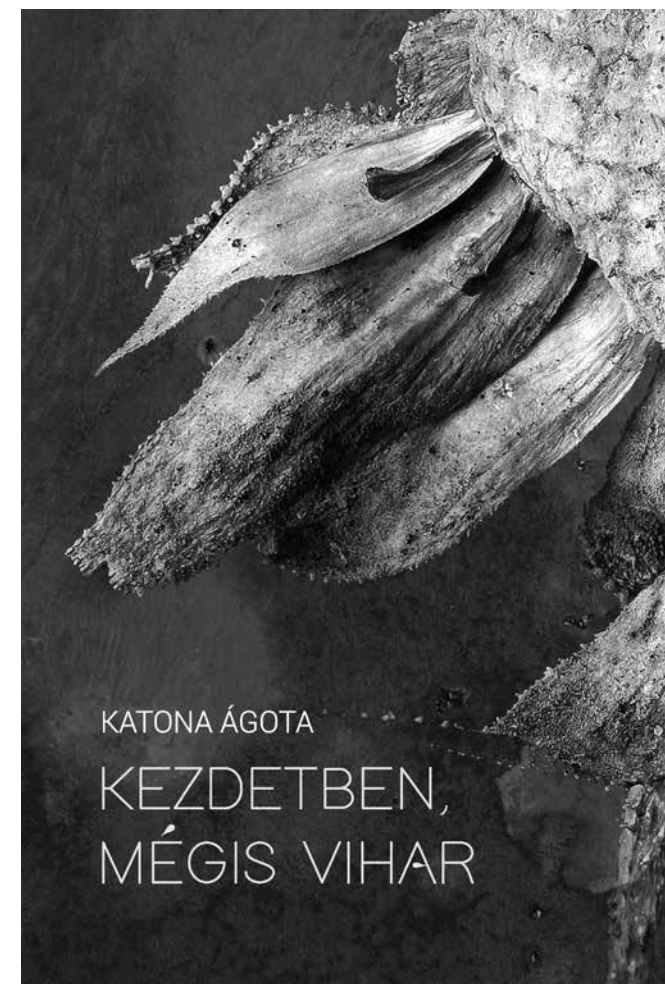
módon találkozik a meghökkentővel, mint Czóbelnél, valamint több versében is megjelenik a boszorkányszerep és a boszorkány személyével szembeni erőszak. Mintha egy magabiztos hangon megszólaló női líra csakis valami boszorkányos erő lehetne?

Nem egészen; a kötet másik fontos utalása a mottóként választott Verlaine-idézet az első kötetéből, a *Szaturuszi költeményekből*, Térey János fordításában. A szaturusziak útja eleve elrendelt, „vad logika szerint, rossz Befolyás alatt”. Katonánál így jelenik meg: „csak két istenem, a Merkúr és a Szaturusz” és „Nyolc hónapra születtem, / mint egy gyors betegség, a Szaturusz / visszafele haladt az égen.” (*Ívrombolás*) Ez a két archaikus, az egyik erősen női (boszorkány) és a másik maszkulin (Szaturusz) szerep mitologikussá, időn kívülé teszi a megszólalót.

A romantikus esztétikát erősítik azok a versek is, amelyek szinte urbánus balladaként olvashatók, elhallgatott történetek foszlányai rajzolódnak ki belőlük. (*Leírás, Épületmag*) Visszavisszatérnek témák, mint például a kórház, az erőszak vagy a halott anya, amelyek adnak a kötetnek egy epikusan olvasható réteget is. Térben és időben is hatalmas távolságot járunk be, a mitikus időktől a jelenkorig, a Szaturusz bolygótól a vizek mélyéig. Ezek alapján valami túlságosan grandiózus és széttartó versbeszéd is létrejöhett volna, de Katonának a szövegek nagy részében sikerül egybetartani és egyenrangúan összeilleszteni ezeket a széttartó rétegeket. Néhol ezek a szálak szétcsúsznak, például a vallási kontextus túlzott patetikus hangnemet eredményez, vagy a rideg mondatok a meghökkentés kényszeres érzetét adják. (Például a „Lepedőbe csomagolt halottak; / fehér zsákban várakozó szennyes” sorok számomra túlságosan erősek verszáró képként a vers egészéhez képest, túlzott ridegséget sugároznak.)

Négy rövid, cím nélküli (bár a kapitálisan szedett kezdő szavakat tekinthetjük címnak) vers tagolja négy részre a kötetet. Ezek a rövid versek kijelölik az azt követő ciklus fontosabb motívumait, és ezek a visszatérő elemek tartják egyben ezeket az egységeket, de a négy ciklus nem különül el egymástól szigorúan, ugyanis vannak epikus szálak (kórház, anya, erőszak), amelyek az egész kötetet végigvonulnak.

A kötet nyitóversében a cím nélküli, SZŰZFÖLD kezdetűben nyolc sorba sűrítve jelennek meg a kötetben átívelő témák. Tájvers ez, ahol a szűzföld, az ártatlanság mellé kerülnek a barázdált dombok, mint az erőszakos behatolás terei. A megszólaló széllelkészek közepette áll (ezek a széllelkészek később többször visszatérnek: „A viharos szél taszításai / szemből érnek”, *Növénytársulás*; „Magam ellen fordítani a változó / szélviszonyokat nincs jogom”, *Vadon él*), kiszolgáltatva a „négy elemnek”, akinek a tűzkar és a fémlábak antropomorf külsőt kölcsönöznek, de mégis beazonosíthatatlan marad, a táj ember nélkülinek tűnik, ahol a fekete lombok és a halott avarban az anyafák az egyedül élők. Szorosan ideköthető a ciklus első verse is, a *Növénytársulás*, amelyben az urbánus és a természeti kerül egymás mellé, szeméttel, ami elfoglalja a tájat, csak az érkező széllelkészek hordozzák magukban a bükkerdők titkát, a távlatban pedig a budai



hegységek rajzolódnak ki, de a látóhatárt agresszívan foglalja el a kórház épülete. Több versben is látjuk, nem a tájban áll az ember, hanem ő maga is a táj részévé válik, a testhatárok eltűnnek, növényé, állattá, a természet részévé íródnak át, ahogy ezt a kortárs biopoétikában gyakran tapasztaljuk.

A SZŰZFÖLD nyitóvers rímelt a kötet utolsó szövegére, amely szintén olvasható tájversként, megjelenik benne a kirándulók által jól ismert Mária-út, a táj tavaszodik, és égi jelenésként Szűz Mária tűnik fel, mint élő anya. De a halál itt is felbukkan, hiába tavaszodik, a fehér hegy képe átíródik egy női hassá, amelybe ultrahang hatol és üresnek mutatja azt. Az anya a kezdő és záró versek között több szövegben is halottként van jelen. Először csak „klórszagú folyósok”, a kórház jelenik meg a halál tereként, halotti anyakönyvi kivonatok dátumai határozzák meg az időt, majd egy későbbi versben: „Az anyai kéz az emlékeimben / a halál allegóriája. Kórházi csempék / között vag utat magának a fagy.” (*Égés, hamu, albedo*)

De ha az anya halott, akkor hogyan lehet visszanyúlni az anyanyelvhez vagy az anyatermészethez? A Mária-jelenéshez kapcsolható a korábban már idézett sor: „vissza akarom kapni / az