

érzését. Sokszor halljuk az időmértékes lüktetést, hexametereket olvashatunk („De az áram / drága, kihúzni a tévét nyomban ha kiírták a konyect.” — *Dionüszosz és a pucák*), és ezek eleve arra kondicionálnak, hogy a pontos ütemért fel lehet áldozni a szórendet vagy tapadó igekötőt. A rímtelen hosszúversek épp ettől versszerűek, és nem prózák vagy prózaversek, fontos a szerepük tehát. A *Nincstelenek*ben egy kislány beszél, természetesen neki nem áll rendelkezésére a megfelelő nyelvi kompetencia és a megfelelő perspektíva az átéltek legalább hozzátétőlegesen pontos megfogalmazásához, és nincs olyan nézőpontja sem, ahonnan az ezzel kapcsolatos összefüggések láthatók és érthetőek lennének számára. A mostani versekben azonban már egy felnőtt hangját halljuk, ő emlékszik a gyermeki élményeire: a beszédpozíció, az analitikus gondolkodás feltételei, a megfelelő nyelv a rendelkezésére áll. Csakhogy az egyik fontos állítása éppen az, hogy miközben megtanulta ezt az új nyelvet, kénytelen volt elfelejteni a régit, aminek révén a szülei és a falubelijeivel megértették egymást. Az így-úgy elrontott mondatok, a tájszavak vagy a korabeli szleng használta tehát épphogy annak az elvesztett nyelvnek az árnyéka, amelyet Borbély ebben a kötetben is gyászol. Az új nyelv nem otthonos, a régit már nem beszéli, ezért is magányos, boldogtalan, légüres térben lévő.

A kötet alcímében szereplő „idyllék” szó és műfajmegjelölés ebből következően, gondolhatnánk, csakis ironikusan érthető. De ez nincs teljesen így. A versek elég pontosan körülríják, milyen volt egy Szabolcs megyei falu a hatvanas és a hetvenes években, és ez idillinek, boldognak, felszabadultnak egyáltalán nem nevezhető. Csakhogy létezik az „idilli gyermekkor” fogalma is, ami nagyon tág jelentésű, és majdhogynem minden gyermekkor befér. Merthogy az az időszak a gyerek számára még akkor is lehet szép, pontosabban szépnek érzékelt, ha amúgy bántalmazások, félelmek, kegyetlenségek, nélkülözés és véresebbnél véresebb események szegélyezik, ahogy itt, a kötetben megjelenő világban. A Csáth-novellákba illő állatkínzások és a gyerekek által más gyerekekkel szemben elkövetett erőszak elképesztő formái adják ezeknek az élményeknek az alapját, és természetesen a felnőttek gyerekekkel szembeni durvaságai is helyet kapnak benne. De a gyerek nemigen tudja, hogy ez lehetne másként is. Az élet kiszámíthatósága, törvényszerűsége valamiféle biztonságot, keretet adott, és ezen belül lehetett a szülőktől kapott ritka szeretetmegnyilvánulás a legfontosabb pillanat, ennek hiánya pedig a legfájóbb. A versekben megjelenő gyerek zsigeri boldogságigénye miatt lehet egy-egy pillanat szép. Szándékosan távoli a példa, de valahogy úgy idilli a *Nincstelenek* és a *Bukolikatájban* világa, ahogy Köves Gyuri hétköznapijai voltak azok a koncentrációs táborban: gyerekként életmentő, felnőttként visszatekintve rá ironikus. Vagyis nem eredendően ironikus. Voltaképp pont fordítva van, mint gondolnánk: nem a felnőttkor teszi széppé, színezi ki a sok megpróbáltatással teli gyerekkort, hanem felnőttként kínlódba jön rá a beszélő, hogy végső soron, minden nehézség ellenére mégis volt valamiféle boldogság a gyerekkorban, ha más nem, legalább ott volt a család, az anya. Most már ő sincs.

A nagy anyavers, a már említett *Ekhó a verandán* az emlékezet igencsak fontos kérdését is érinti. A kötet ugyanis, mint látjuk, épp az emlékekkel küzd, melyek egy része homályos, majdhogynem elfelejtődött, másik része viszont nyomasztóan élő, törölhetetlen. Az *Ekhó...*-ban azt olvassuk: „Nem / emlékszem az emlékeimre. Se magamra, se másra”. Előtte: „Mnémoszüné, a sötét fényű, az istenek kegye- vagy / büntetéseként elvette tőlem az emlékezet terhét.” De mivel az „istenek” szó ebben a kötetben a falu lakóit jelenti, ők azok, akik a neveléssel, a beszédmegvonással, a nyelvi korlátokkal elérték, hogy a felnőtt ne tudjon emlékezni a gyerekkorára, hiszen ez a falu túlélésének és reprodukciójának záloga: a felnőtt ezért fogja megismételni a gyerekeivel, amit vele tettek, azaz szolgálként és szolgának neveli majd. Ennek ellenére a kötet, mint látjuk, épp az emlékek felidézéséből áll — kérdés, ezek valódi vagy csak fikatív, kitalált emlékek-e, mennyi a valóságos, mennyi a később ráakódott réteg. A kötet nagy apaverse, a *Próteusz a pszichiátrián* viszont épp azt állítja: „Mert nem tudok felejteni, és ez is gyengeség.”, „Ha tudnék felejteni. Minden / részletet nem tudni többé.” Vajon van-e ellentmondás az itt olvasható, igaz, két különböző versben található, de a kötet egészét jellemző állítások között?

Már a kérdés felvetése is jelzi, hogy egyáltalán nem látok ellentmondást. Azért nem, mert a felejtés a gyerekkorra, a felejtési nem tudás pedig a szülők elleni, a *Halotti Pompa* kapcsán már sokszor elmesélt gyilkos támadás emlékére vonatkozik. A gyermeki traumákat a felejtés gyógyíthatja volna, de a felnőttként, mégis gyerekszerében átél trauma okozta sérülések még a gyermeki problémákat is újra felszínre hozták. A szülők elleni bűncselekmény a velük való kapcsolat újraértelmezésére, a közös történetek felelevenítésére sarkallja a szerzőt, aki tehát az önéletrajziság, a korlátozott fikció terepét választja mindezek elmondására, de hol a barokk költészetet, hol a szekvenciákat, hol a bukolikus hagyományt tekinti olyan eszköznek, amelynek segítségével úgy-ahogy mégis el tud távolodni saját történetétől.

Olyan történet ez, amely egy rideg, szigorú, zárt világban kezdődött, ahol íratlan szabályok korlátozták az élet minden területét. Ahol a járt utat járatanért elhagyni bűn a közösség szemében, minden egyénieskedés bűn, még a tehénnek vagy a lónak se lehet a szokásos néhány néven kívül mást nevet adni („Attila név nincsen.”). A nevelés célja a lefojtott élet megtanulása, a szabályok elsajátítása és betartása, mert ezek garantálják, hogy mindenki a helyére kerüljön, ne lázadozzon, hanem fogadja el a bármily szegényes, de mégis kiszámítható életet, a nyomorúságos, de mégis valamennyire biztos megélhetést. Bármennyire sötét és durva a hely, ahol senki, se ember, se állat nincs biztonságban, és ahol a családokat megfertőzi a szegénységből és a kibeszélhetetlenségből fakadó frusztráció. Ahonnan mindenkinek menekülnie kéne, de ahol a többség mégis marad, mert mozdulni is képtelen. Ám aki elmegy, az is, mint a kötetben látjuk, visszavágyik. Hiába képzelet valaki, hogy ő más lehet, nem lehet más. Ezért néz vissza Borbély Szilárd ebben a kötetben is ennyire reménytelenül.

BÖDECS László

A bölcselő, a poéta és az öregember (világszínpadi tragikomédia)

(*Tözsér Árpád: Suttogások sötétben. Kortárs, 2021*)

„Változott a / *Theatrum mundi* színpadképe, / s már mi, néhány túlélő matu / zsálem vagyunk” — 61.

„[A]z egyetemes filozófiai érdeklődés mindig egyszerre irányul az ismeret időtlen érvényére és az időbeli tapasztalatnak a bizonyosságára, s ez utóbbit az előbbi legközelebbi vagy éppenséggel egyedüli tárgyának tekintik.” (Walter Benjamin: *Angelus Novus*, Helikon, 1980, 8.)

Tözsér Árpád 2021-ben megjelent vereskötete, a *Suttogások sötétben* összetett ambíciókkal megírt, nagyszabású kötet: legalább három gondolati síkra visz, és közben folyamatosan reflektál felépítettségére. A modern költészet euklidészi háromszögét „[A] gondolatot, a költészetet s a léte” mint önmaga számára teremteni kívánt poétika egységet jelöli ki a *Post-danse macabre* című versben. Ugyanott a tizenkilencedik század végi, huszadik század eleji modern és a posztmodern utáni mai költészetet állítja szembe, igen élesen: „a vers, amely / valaha a lét belakásának elvethetetlen hangja / volt, ma a szado-mazo halál kéjes nyögése”.

A kötet látásmódját Tözsér saját színopsziséban, amelyet a szerkesztők fülszövegként közöltek, Walter Benjamin Paul Klee 1920-as *Angelus Novus* printjéről szóló elemzéséből eredezteteti: „Van Klee-nek egy *Angelus Novus* című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire, és el akarja hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja.” Ezt az angyalt ő öregnek látja, aki hátrál attól, ami előtte van (a kötet harmadik, utolsó ciklusában írt szembenézéséből [*Hogyan készüljünk derűsen a túlvilágra?*, *Fejünk körül tompa derengés*] beazonosítható, de az itt még meg nem nevezett haláltól). Az öregség szerinte előrenézés, de visszahőkölés egyben az elkerülhetlentől, így tulajdonképpen visszatekintés a személyesen látott történelem romhalmazára. Walter Benjamin Kant ismeretelméletének kritikáját adja a megegyező című tanulmánygyűjteményében, és a kritika alapjául éppen a tapasztalat nem transzcendens kötöttségét nevezi meg, a megtapasztalható transzcendens a legalacsonyabb fokúnak látja (Kant és Benjamin egyaránt részei Tözsér szövegvilágának: *A turista találkozik a Higgs-bozonnal*, *Angelus novus*). Tözsér kötetének nyugvópontja, vagy épp tragikusan kicsengő vége, hogy „a rálátás így egyedül a vének / kiváltsága”,

ugyanakkor „az Alzheimer nevű kőarcú posztthumán / hóhér” miatt „[a] létezést nem tudjuk / tovább gondolni, ülünk tolokocsinkban, fejünk / körül tompa derengés” — Füst Milán vendégsorával.

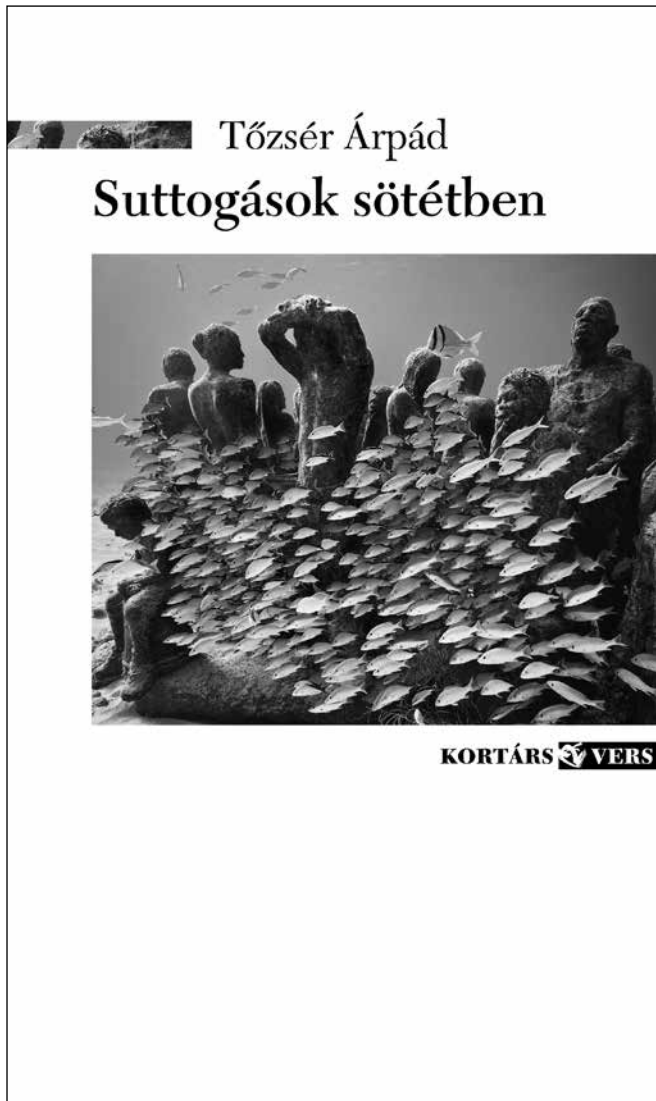
Az összetettség abban rejlik, hogy Tözsér igazi *poeta doctus*. Nemcsak megidéz filozófiai, poétikai elemeket és elméleteket (gondolhatunk nevekre, tézisekre, szövegrészletekre), hanem maga is ezek szellemében alakítja ki költői beszédmódját. Így épül az önmagára reflektáló szöveg, amely rendre mégis túlmutat magán, kifordul saját kereteiből, transzcendentális párbeszédet folytat a léttel, számot ad a megváltozott *theatrum mundi*-ről. A túllépés legegyszerűbb példája a szabályszegés, amikor például költői kérdést tesz fel, amelynek megválaszolásával rögtön felrúgja a kérdésben foglalt megválaszolhatatlanságot: „Ki mondja majd ki: Az átél *Most* is homály, éj, árnyak?” (27) Vagy olyan állítást tesz, amelyen az írás tettével egyben túl is lép, megcáfol: „A vénségnek nincsen hű lírája” (57).

Már a jelenkor ideálnélküli költészetének fent említett, a költészet halála ellen lázadó modernistákkal való szembeállítás is performatív szabályszegés. Tözsér célja ugyanis a posztmodern utáni költészet közegeiben és poétikailag kiüresített nyelvén is nagy klasszikusok és a korai avantgardisták kihívó szellemében szólni, és ellene mondani nem csak a saját, de a mindenkori kultúra felett lebegő halál szellemének is. Eseményi példája ennek a Kosztolányi *Hajnali részegségét* is megidéző címadó vers: *Suttogások sötétben*. Különösen tisztán megjelenik a mai filozófiában újra népszerű halálvíziók kritikája ebben a nagy versben: „[A]z ember ret- / tegni akar, s a túlvilágot elvesztve új poklot talált magának: most azt képzelet, hogy ő is csak egy az / Úr néma vagy beszélő kövei közül.” — szól az állítás, de a költő földöntúli ellensúlyt keres, gyakran ilyen termékenyen érzéki sorokban: „Virrad. A Nap, számtalan mo / hó sugárkezeléssel Földanyánk még min- / dig kívánatos domborulatait gyúrja.” Az istenkép nem rögzített, nem egy bizonyos egyház kapujából tekintünk ki, de ahogy Tözsér szembenéz a létezés romjaival a három, egyre személyesebbé váló ciklusban, mindig nyilvánvaló a lét, a költészet, a bölcsélet transzcendens szféráinak jelenléte. Egyre inkább központi kérdéssé válik a túlvilág milyensége, de nem kapunk róla barokk festményt, épp ellenkezőleg, sok avantgárd kétséget és kérdést. Olykor éppen „[m]ás lenni végre, de nem

alakulva”, csak nem a buddhista *Bardók* szerint (*Egyre gyakrabban*), vagy olyan vénként, aki végleges véget remél, hiszen látja, sem „Semiramis függőkertje”, sem „Az égő zsiráf szürrealizmusa” nem tudja a túlvilágot az evilágtól elkülönöztetni, és ez iránt szorongató gyanút érez (*Égő zsiráfok*). A 2016-ban elhunyt Umberto Eco „laikus túlvilága” a *Hogyan készülünk derűsen a túlvilágra* című versben (vö. Eco: *Hogyan készülünk derűsen a halálra*) sem feltétlenül derűs kép: „a világűr computerében kell / lennie egy olyan Gyűjtőnek, ahová a határai kö- / zül kilépő élet elemei [...] a lelkiismeret, a művészetek, a szeretet és a / szerelem stb. elmentődnek”.

Tózsér költői eszköztára nem kifejezetten a ma költészetének fősodráival rokon, de nyelve releváns, és mentes az avíttá-goktól, talán amikor szelfikről vagy hasonló, a pillanatnyi világot idegenségként szemlélő dolgokról beszél, téved csak idegen terepre. Neoavantgárd megoldásai mellett egyaránt találunk klasszikus négysoros strófákat, jambikus és magyaros verselésben (*Sartre & Bahtyin; A végső mérlegen*), dalformát (*A vétség lírája*) és szentenciát (*Én-ek*). Szabadversei nyelvezete esszéisztikus. Kevésbé művelt olvasónak, mint nekem, szinte minden versben akad egy-két szótárazandó kifejezés, néhol magyar vagy szakzsargonbeli és néhol francia nyelvű, és az is előfordul, hogy lexikont kell ragadni egy-két tényszerű, kontextuális utalás világosságához. De ez a kis munka csak még inkább bevon az olvasásba, az idegenség fokozatosan otthonossággá válik, ahogy a ciklusok belső, tematikus fejlődése során közelebb kerülünk a poeta doctus műveltséget halmozó versei mögötti öregemberhez, aki nagyon személyesen és szellemesen beszél, de mindezt keresetlenül, lírai nyelven, sosem valamilyen bumfordi, üres prózában. Az olvasónak nem kell azt éreznie, hogy fel kell nőni ehhez a kötethez — ugyanis, mint egy jó egyetemi előadásorozatban a tanár, felzárkóztat, magához nevel. Tózsér tudatában van a líra lehetőségeinek, így valójában minden műveltségi anyag bevonása ellenére visszafogott lesz értekező ambíciója, „mert mit csinál a költő, hogy verse vers legyen, ne pusztán okoskodás? Lebutított / énjének szellemidéző asztalát táncoltatja.” (62) És épp ez a jól adagolt könnyedség és súlyosság mélyíti az olvasásélményt egyre inkább, a kötet nem azonnali hatásosztékával működik. Vissza- és visszaolvasva, fokozatosan tárul fel, és versről-versre áll össze. A témák és a megjelenített nevek, dolgok szekvenciálisan térnek vissza, koncentrállódva fordulnak elő, így válnak helyi értékük-nél fogva jelentékenyebbé a kötet egészében.

Összességében nagy meglepetés egy ennyire rafináltan megszerkesztett, terjedelmében is jól kitalált, megválogatott és ambíciókkal teli kötetet olvasni, különösen olyan nagy Tandorikortáristól, akinek már aligha van mit bizonyítani, hacsak nem egy, az írókénál és olvasókénál, az irodalmi térnél is nagyobb világszínpadon: „S már játszik a mérleg két nyelve — / e mérlegen mérik le majd, / hogy agyad, szíve mint képviselte / az eget, a földet s az emberi fajt.” (58)



GÖRFÖL Balázs

A mélyiségből

(Tatár Sándor: *Haalaadaas. Kalligram, 2021*)

Van olyan költészet, amelynek jellegzetes beszédmódjára, hanghordozására, megformáltságára rögtön felfigyelünk — még azelőtt, hogy világossá válna, miről is van szó ebben a lírában. Jó esetben ilyenkor stílusról beszélünk, rossz esetben modorról. Aztán amikor egyre inkább fény derül a költészet tartalmi-tárgyi mozzanataira, vagy amikor kirajzolódik a beszédmódot motiváló szemlélet, árnyaltabbá válhat a kép. Ami modernnek tűnt, arról kiderülhet, hogy egy tárgy vagy jelenség újszerű láttatásának szükségyszerű eszköze. Ami zavaró, öncélú formának tetszett, az egy világnézet megnyilvánulásaként válhat elfogadhatóvá, sőt akár elismerésre és fokozott figyelemre érdemessé. Am az is előfordulhat, hogy az első benyomásokat megerősíti a tárgyra koncentrálló, tematikus olvasás: ami modernnek tetszett, annak is bizonyul, tárgyi fedezet híján pedig az ember csalódottan teszi félre a könyvet.

Mindezt azért tartottam érdemesnek megjegyezni, mert Tatár Sándor költészetének egyik fő vonulata is kezdettől fogva igencsak markáns, szinte azonnal felismerhető megszólalást képvisel. A megformálásra és hangütésre már csak a szembeütő tipográfia miatt is könnyű felfigyelni. A versekben lépten-nyomon kurziválások, vastagon szedések, betűméret és -típus-variációk, lábjegyzetek, zárójeles közbeékelések, a zárójelen belüli újabb zárójelek, megsokszorozott és szokatlanul egymás mellé helyezett írásjelek, áthúzások, nyilak, idézőjelek, aposztrófok, váratlan sorbehúzások és mindezek mindenféle kombinációi fordulnak elő. Mintha annak látványos demonstrálásáról lenne szó, hogy ez a költészet nem hisz az egyenes, közvetlen, kerek és tiszta beszédben: ami mondható, az mindig kiigazításra, kommentárra, kiegészítésre szorul. Ebből is fakad a Tatár-líra Margócsy István által megkettőződésnek nevezett, gyakori jelensége (*Egy ki-bejáró művész, Élet és Irodalom, 2008/5.*), nevezetesen hogy a vers mintegy önmagáról, saját keletkezéséről is folyton beszámol. Ez nem egyedülálló a magyar költészetben, az utóbbi időkből elég csak Bertók László költészetére utalni, amely egy időben az egyenesnek induló közlést előszeretettel billentette ki zárójeles szóhalmazással vagy kérdések sorjázásával. Ami viszont Bertóknál a minél nagyobb precizitás és a gondolkodás bővülése eszközének tűnt, az Tatárnál mintha inkább egy ironikus hangoltság megnyilvánulása lenne, amely nem az egyre tisztább és körültekintőbb beszédet tűzi ki céljául, hanem vállaltan bő lére ereszti a mondandóját, és inkább szétbeszél, semmint tisztáz.

Tatár költészetének e meghatározó vonulata, amelyet alapvető esszéjében Kálmán C. György avantgárd hagyományként tart számon („*Befutottnak lenni. Valahol / A csúcs közelében. Az lenne a kánoán.*”, Jelenkor, 2011/9.), szintén nagyon erősen jelen van a szerző új, immár hatodik, cirkalmas című kötetében, annak három ciklusa közül is főleg az elsőben. Ugyanennyire hangsúlyos a kötetben a Tatár-líra másik fő vonulata, amelyről ugyancsak Kálmán C. értekezett tanulságosan: ez a tradicionális, szabálykövető, a rímre és a ritmusra nagy gondot fordító, „jólhangzó” verselés, amely ugyanakkor gyakran ironikusan jelenik meg, a szavak csonkolásával vagy rövidítésével, mintegy jelezve, hogy nem könnyű tartani a formát, és ez a versbeszéd sem mentes a folytonos kiigazítástól, közbeszólástól. Ami a tematikus-tárgyi vonatkozást illeti, a *hang, ó, sós toroknak* című ciklus versei, frivolán szólva, életről és halálról filozofálnak. Az életigenlés és a halál elfogadása között és körül motoszkálnak a költemények, hol az életbe kapaszkodást sürgetve, hol nyugodtan tudomásul véve, hogy az élet fele már letelt. Mindez kiegészül egy Kosztolányi-féle megállapodottság-problematikával, tehát annak konstatálásával, hogy az élet, mielőtt révbe ért, elfogadhatóvá válik, de ami egyfelől beérkezett, az másfelől hiánytapasztalat („miként a ma, szakasztott úgy a holnap: / nem röpülsz át titkos határokat”, mondja a ...*Lollim barna szemöldöke...* című vers).

Persze a Tatárra jellemző módon ezek a kérdések, morfondírozások, tapasztalatok most sem egységesek és lezártak: a költői nyelv ezúttal is fecsegő, laza, könnyed, vicceskedő, ironikus (például: „sorbaállni a postán, feladni / az adóbevallást, nézetni szánkba / fogorvost [„Kissé el tetszett...”], silabizálni / hunyorogva szemésznél [detto], / gyűrött-felöltősen gyakorolni napra nap / a BKV tömegköltészetét, de önsajnálát / nélkül!”, *Milyenek a kicsodák, mert a kicsodák kicsodája az övék?*), a versek együttesen pedig relativizáló, hol ezt, hol azt a hozzáállást képviselik. Az ironikus és viszonylagosító versbeszéd mindenestre különböző okokra vezethető vissza a szövegekben: egyrészt megfogalmazódik a nem-tudás, a megszüntethetetlen bizonytalanság, másrészt Tatár költészete elutasítja a nyelv uralhatóságának képzetét: „S akkor arról még nem is szóltam, / hogy, szerszámmá akarván silányítani, / egzakttá igyekeztek regulázni az / emberiség valaha volt (egyik?) legnagyobb dobását, / használatánál bölcsebb eleven / szülőttét, a nyelvet”, panasolja fel az