

# szemle

---

## *Utoljára szembesülsz a véggel*

ORAVECZ IMRE: *TÁVOZÓ FA*

Többször megállapítást nyert az életmű nagyobb íveinek áttekintésére tett különféle kísérletek során, hogy Oravecz Imre költészete sokáig kötetről kötetre újítozza meg magát, lépett újra és újra váratlan, a korábbiakból nem kikövetkeztethető poétikai utakra. A *Halászóember* utáni időszakra ez a diagnózis immár kevésbé mondható találónak. A *megfelelő nap* címen kiadott 2002-es versgyűjteményt, minden tematikus és formai hangsúlyeltérés ellenére, nem volt lehetetlen az 1998-as *magnum opushoz* fűzött valamiféle appendixként olvasni, már csak azért sem, mert egy ciklus erejéig az azt kiegészítő *Töredékpótlásra* is vállalkozott. A 2015 végén, vagyis meglehetősen hosszú szünet után megjelent, a szerző immár a Magvető kiadónál újraindított életműkiadását nyitó *Távozó fa* című, 2005 és 2014 között készült költeményeket közreadó verseskötet még ennél is szorosabb szálakkal kötődik az elődjéhez, mint ahogyan persze – akár intertextuális egyezések formájában (vö. Gorove Eszter, „*Faidővel mérve már csak percei lehetnek hátra*”, Tiszatáj, 2016/6, 103.) – a *Halászóember*hez is.

Ahogy *A megfelelő nap*, úgy a *Távozó fa* is hat, tematikusan is hasonló elrendezésű ciklusba szerveződik. Az új gyűjtemény alább emlegetendő formai-poétikai jellemzői meghatározóak voltak már az előzőben is, mindkét kompozíciónak részét képezi egy *Madárnapló* című verssorozat, és – mint azt Krusovszky Dénes már bemutatta (*A távozó én*, Műút, 2016/55, 63.) – további egybecsengések mutatathatók ki a két kötet egyéb ciklusai között is. Mindemellert szembeötlő a különbség a két kötet recepciója között: *A megfelelő nap* viszonylag csendesebb (talán a *Halászóember* élénk kritikai visszhangja és közönségsikere által beárnyékol) tudomásulvétele után akár meglepetésnek is mondható az a verseskötetek esetében jó ideje ritkának mondható, széles körben (nem csupán a kritikai írások közegeben dokumentálható) affirmatív fogadtatás, amelyben az új kötet részesült és amely az Aegon-díj odaítélésében öltött emblematikus formát. A *Távozó fa* megjelenését kísérő figyelem persze könnyen magyarázható: éppúgy lehetne hivatkozni a kiadóváltásra vagy a már említett hosszabb szünetre a verseskönyvek megjelentetésének ritmusában, mint – talán még inkább – arra, hogy Oravecz éppen a köztes időben meginduló és szintén nagy érdeklődés övezte regénysorozatának kötetei (*Ondrok gödre*, *Kaliforniai fürj*) alighanem az olvasóközönség új rétegeit nyerték meg az életmű számára. És természetesen arról sem érdemes elfeledkezni, hogy – az eddigi kritikai recepció tanúsága szerint – a lírai műnek talán ez a mostani kötet bizonyult (a versolvasás konvencióit a maga idején azonban alighanem sokkal erőteljesebben kihívó *1972. szeptember* mellett) a legszemélyesebb, leginkább átélhető

és talán, valóban, mint Krusovszky megállapította, valamiféle „együttérző olvasásra” leginkább „apelláló” teljesítményévé.

A *Távozó fa* szerkezete hat ciklusból épül fel, melyek kohéziós viszonyai azonban, tematikusan nézve legalábbis, nem teljesen egyenletesek. Úgy lehetne fogalmazni, hogy az első három – a, mint azt a ciklus címét adó, figyelemre méltó költeményből kiderül, a híres József Attila-versre alludáló *Téli éjszaka*, a *Helyreállítás* és a kötetcímet kölcsönző *Távozó fa* – lényegében az önnön szűkösnak és főleg magányosnak mutatott tárgyi-térbeli környezetét és létkörülményeit, valamint emlékezetét (egyben, ha lehet így fogalmazni, jövőjének, majdani nem-létének emlékezetét is) számba vevő én beszédének koordinátáit vázolja fel és vizsgálja meg. A kötet második fele ellenben a másikkal, majd az idegennel, az ismeretlenül ismerőssel, ismerősen ismeretlennel való együttlétezés tapasztalatait gyűjti egybe. A szerző kisfiának (és egy házasság felbomlásának, az együttlét megszakadásának) szentelt *Matyi* című ciklust a már említett (és, érdemes kiemelni, bizonyos értelemben a legtöbb mozgalmasságot regisztráló) *Madárnapló*, végül pedig a *December, morning* című angol nyelvű verssorozat követi. Oravecz nem először ad közre (ily módon kizárólag magyar nyelvűnek nem is mondható) versesköteteiben angolul írott verseket (ez a gesztus nem párját ritkító a 20–21. század költészetében például Ernst Jandlra lehetne hivatkozni), ekkora kompozicionális súlyt azonban eddig nem szánt ezeknek. A versek elé iktatott kisebb bevezetésben beszél, nem először, az angol nyelvhez fűződő különleges viszonyáról, a versekből magukból azonban az is kiderül, hogy ez a különleges viszony egyben ahhoz az Amerikához fűződő viszony is, amely visszatérően fontos színtere nemcsak a költő, hanem számos felmenője, sőt regényhősei életének is, amelynek modern költészete nem kevés inspirációt szállított a lírája számára és amely iránti – majdhogynem – honvágyáról ebben a kötetben éppen egy *Homecoming* című költemény ad számot („After my most likely last stay in America / the feeling of helplessness / and being cut off from something vital / as soon as the plane touches down at the airport”).

A kritikai recepció ritka kérdőjeleit egyébként rendre a *Matyi* és a *December, morning* ciklusok kapcsán tette ki. Előzőben (erre az *ÉS-kvartett* kritikusi szállítottak számtalan példát: *Élet és Irodalom*, 2016/9.) a kötet személyességfelfogásának megbícsáklását diagnosztizálták: egy közvetlenebb, lírailag vagy akár a/egy „lírai én” által kevésbé reflektált vagy megszürt személyesség megnyilvánulásaiban véltek esztétikai kockázatokat felfedezni. A *Távozó fa* szinte egyetlen kritikusa sem hagyta szó nélkül a *Csillag* című, valóban szentimentális egysoros közhelyszerűségét (Oravecz költői nyelvébe, amelynek mindig is domináns technikái közé tartozott a nyelvi közhelyekkel való bátor kísérletezés, nagyon ritkán ugyan, de becsúszik ilyesmi). Mint alább még szóba kerül majd, mindettől függetlenül ezek a versek nagyon komoly kompozicionális funkciót hordoznak a kötetben. Az angolul írott versek kapcsán nyilván az az – itt kielégítően aligha tárgyalható – kérdés vethető fel, hogy noha ezek a versek poétikailag nem nagyon különböznek a magyarul írottaktól (erről például a magyarra fordítás tesztje a legtöbb esetben meggyőzőne), vajon mennyire sikerül produktív kapcsolatba lépniük egy nemcsak nyelvi, hanem formai, intézményes és számtalan egyéb okból a magyartól nagyon eltérő poétikai kontextussal és hagyománnyal. Bár a szerző maga nem az amerikai iro-

dalmi hatásokban, hanem életrajzi körülményekben jelöli ki e merész vállalkozásának legfőbb motivációját, annyi itt mindenképpen megjegyzendő, hogy költői értelemben sem ismeretlen közegben mozog, amit a kötet magyarul írt verseinek egy-két allúziója és némely megoldása éppúgy igazolhat, mint az Allen Ginsberg (Walt Whitmant idéző-megidéző) *A Supermarket in California* című költeményéről készített bravúros, angol nyelvű (Whitman megszólítását Ginsberg megszólításával, Lorcaét József Attiláéval felcserélő) átirata (*A general store in Szajla*).

Az eltérő tematikus csomópontok és beszédhelyzetek ellenére tehát a kötet formai-poétikai arculata rendkívül egységes. Az a – *Halászóembertől* kezdve dominánsnak mutatkozó – kimért, a sor- és a mondattagolás harmóniájára törekvő versbeszéd határozza meg, amely rendre ragaszkodik az élőbeszéd hangsúlyaihoz, pontosabban ezeket csak akkor töri meg, amikor (az életműből szintén nem ismeretlen módon) valamiféle litánia- vagy leltárszerű mellérendelés adja (amúgy nem kevés esetben) a versek fő szervezőelvét. Ez, vagyis a parataktikus szövegszervezés és a személyes hang hangsúlyos (bár sokszor késleltetett, s így helyenként csattanószerű zárlatokban rögzített) jelenlétének a kombinációja adja a *Távozó fa* költeményeinek meghatározó retorikai arculatát – amely azonban kellően tág ahhoz, hogy olyan, személytelenebb beszédformákat is magába olvasson, amelyek itt-ott akár *A hopik könyve* mítoszimitációit is emlékezetbe idézhetik (például rögtön a kötetnyitó, *Alkony* című vers elején: „A ház előtt kert, / a kert alatt völgy, / a völgyön túl hegy”). Oravectől nem meglepő módon ennek a kötetnek is meghatározó nyelvi sajátossága az érzéki, sőt akár térbeli (és olykor időbeli) orientációs precizításra törekvő, pontos, antimetaforikus leírás, ami ezúttal is a természet, vagy, talán helyesebben fogalmazva, a környezet nem emberi közreműködéssel lezajló folyamatainak az ábrázolásában a legfeltűnőbb. Mégis azért érdemes ezt itt kiemelni, mert az egész kötet egyik fontos alakzatának precízebb megértéséhez segíthet hozzá. A *Távozó fa* verseiből sem hiányzik természetesen a költő szülőfaluja (és jó ideje lakóhelye), ezen keresztül pedig általában a falusi élet és a gyakran (nem utolsósorban irodalmi minták által vezérelten) ehhez hozzáképzelt természetközelségként láttatott életforma pusztulásának rezignált, olykor igencsak kritikus (és éppen az egyik angol nyelvű versben [*State of affairs*] kissé szerencsétlenül politikáivá tett) számbavétele. Ebből, tekintettel az öregséggel, a test esendőségével, elmúlással, halállal-meghalással foglalkozó költemények nagy számára a kötetben, kézenfekvő volna arra következtetni, hogy a tájváltozások vagy természeti folyamatok és az emberi életút közötti párhuzam sokrétű alkalmazása határozná meg e versek leírástechnikáját. A helyzet azonban nem egészen vagy nem csak ez, még akkor sem, ha jónéhány, többek között a címadó vers („de faidővel mérve már csak percei lehetnek hátra”), valóban igényt tart erre a párhuzamra, vagyis az emberi és a növényi-vegetatív létezés közötti alapvető hasonlatra. Ez a hasonlat nem érvényes teljeskörűen, hiszen sok esetben pontosan az érzéki oldal közömbösségére figyelmeztet, másként fogalmazva arra, hogy az, ami a környezetben történik, éppenséggel nem kínál mértéket az ezt a történést megfigyelő vagy regisztráló én számára. Az egyik legérdekesebb példát a *Naptár* című vers kínálhatja, amely abból a megfigyelésből indul ki, hogy a szajlai ház (a kötet talán leggyakoribb helyszíne) falainak szürkületi árnyalatait – a szobákat érő fényviszo-

nyok függvényében – „heteknek, hónapoknak, éveknek” lehet megfeleltetni, vagyis a jelenség valamiféle naptárként alkalmazható. Ez a naptár azonban olyan mérő-apparátus, amely mondhatni saját magát méri, inkább saját magát artikulálja, mint a megfigyelő idejét, aki talán ezért konkludálhat egyfelől arra, hogy ez a számára hozzáférhetetlen vagy megtapasztalhatatlan jövő egy érzéki aspektusát is kalkulálhatóvá teszi, másfelől viszont arra, hogy ezzel aligha mozdítja elő a létét és nemlétét meghatározó időkoordináták megértését, hiszen amit a „naptár” felmérhetővé tesz, az éppen nem az őt leolvasó megfigyelő ittlétének véges időbelisége. „[A]zt is képes lennék megbecsülni, / mennyire lesz sötét a sötét / mikor már nem leszek, / de ettől óvakodom.” – figyelemreméltó a zárlat majdhogynem humoros, szintaktikai forrású kétértelműsége, az én nemcsak a halála utáni időt (ki)számítani, hanem nem-lenni is *óvakodik* (éppen ellentétben, lehetne hozzáfűzni, József Attila *Kései siratójának* megszólítottjával, aki nem-lenni igyekszik).

Noha nem biztos, hogy ezek a versek mindenekelőtt arra kényszerítik olvasójukat, hogy valamiféle koherens metafizikai állásfoglalást desztilláljanak belőlük az emberi lét véges mivoltáról (hiszen ilyesmivel feltűnő módon nem szolgálnak), mégis szembetűnő, hogy a kötet nagy figyelmet szentel annak a kérdésnek, vajon miként ragadható meg hiteles (vagyis az itt érvényre jutó poétikai kontextushoz, tehát például a tárgyas-tárgyilagos, objektíválható érzékleteket megcélzó ábrázolásmód kereteihez illeszkedő) költői eszközökkel mindaz, ami a halál után *van*. Ugyanis, Oravecz vonatkozó megoldásai ezt sugallják, mindaz, ami a környezetén és életén végigtekintő én számára hozzáférhető, túléli azt a tekintetet vagy azt az emlékező tudatot, amely létezésükről érzéki vagy más jellegű tanúságot tesz. Éppen ezért lesz kulcsfontosságú a halála utáni időre és az e tekintetet nem tartalmazó térre visszanező költői tekintet fikciója, olyasvalami, aminek egyik előképét az Oravecz költői munkásságának irodalomtörténeti vonatkozásai között sokszor emlegetett Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjének* első zárlata, a végleges kompozícióban a *Közjáték* pozíciójába tolt *Az elképzelt halál* című verscsoport szolgáltathatja. Fontos különbséget jelent persze, hogy míg a *Tücsökzene* önéletrajzi fikciójában az én-mivoltától megszabaduló én képes lesz arra, hogy – a költői emlékezős univerzális közegeként – saját magát is újra megtalálja e fikció keretei között („[...] csak / akkor látod meg újra magadat, / az eltűnt parányt, mikor kerete / vagy már mindennek s minden csak a te / belsőséged [...]” – *...a nagy, kék réten...*), addig a *Távozó fa* halálon túlról visszanező tekintete annak ellenére nem kompenzálja önnön hiányát a leírásban, hogy a leírást magát nem irrealizálja vagy fikcionalizálja. Ahol mégis ilyesmire vállalkozik (pl. *Helyreállítás*), ott az idő visszafordításához szükséges műveletek (hús „lépés”) steril katalógusának formájában teszi ezt, a költői rekollekció képességének olyan eltúlzásával, amely óhatatlanul ironikus megvilágításba helyezi az instrukciókat. Az első művelet metafizikai kihívása („1. lépés: kellő számú férfi és nő feltámasztása”) mintha eleve kételyeket ébresztene az utolsó, immár irodalmi feladatként is megragadható utasítás („20. lépés: hétéves énem megjelenetése a dűlőúton, amint uborkáért megy a konyhakertünkbe”) kivitelezhetőségét illetően.

Az, hogy a *Távozó fa* lírai hőse időnként képesnek mutatkozik vagy képesnek gondolja magát arra, hogy újra szétnézzen az őt immár nélkülöző világban (pl.

*Látkép, Milyen lesz?*), változatokat adjon elő saját halálára (sőt megszólításokat intézzen a hátramaradottakhoz a síron túlról: pl. *Fordított halotti beszéd a jövőből*), lényegében egyenes folyománya, sőt valójában következetes alkalmazása annak az ábrázolási stratégiának, amely ittletének tér- és időbeli környezetét részvétlen, tárgyyszerű, értékeléstől, olykor talán értelmezéstől is tartózkodó leírásban igyekszik résztesíteni. Ez az összefüggés megfigyelhető az én önmegjelenítésén is. Az első három ciklus sűrűn szerepeltet olyan verseket, amelyekre bizonyos értelemben Frank O'Hara híres (saját verseit leírni hivatott) kategóriája, az „I-do-this-I-do-that poems” is alkalmazható volna. Ahol pedig az én önmagát képmásként vagy más módon reflektált formában (például tükörből, fényképről vagy utolsó napjait mintegy a halál utánról visszanezve) veszi szemügyre, ott rendre egy idegent pillant meg. A *Tükör* című vers (amely tulajdonképpen kettős tükör, hiszen az *At Kitanano Shrine for the Fair* című Gary Snyder-vers „tükrén” keresztül dolgozza ki a hasonlatot) a címadó költeményhez hasonlóan kiszáradó fát mutat, a régi fényképek az egykori és későbbi önérzékelés egyeztetetlenségét tanúsítják (*Távlát*), az öregedés élménye egyben az önelidegenedésé is („Néha olyan, / mintha én nem én lennék, / hanem valaki más, / egy nehézkes, űzött idegen, / ki a bőrömben bűjt.” – *Öregség*).

A *Matyi* és a *Madárnapló* költeményei, innen nézve, viszont áthágják az önmegjelenítés ezen módját, ráadásul éppen azáltal, hogy külső, vagy legalábbis más-sik tekintetet irányítanak az őket szemlélő énré, történjék ez akár oly módon, hogy apa és fia szavak-nevek elidegenítésével teremtenek új nyelvet maguknak, vagy úgy, hogy a nem-emberi létezés pontos megfigyelése rendre olyasfajta megértési kísérletekbe (például szándék- és érzelmetulajdonításokba) torkollik, amelyekből az ilyesfajta leírások elvileg inkább tartózkodnának. Éppen erre irányul *A madár-megfigyelő panasza*: „Kár, / hogy nincsen olyan madaraskönyv, / mely részletesen tárgyal minden madarat, / és arra is kitér, / mi a kedvenc étele, / milyen az érzelmi élete, / mit szokott álmodni, / milyennek látja a világot.” A *Bizalom* című versben (a hatéves Matyi megkéri idős apját, hogy segítsen neki majd feleséget választani) a kisfiú nemcsak az apa támogatásába veti a bizalmát, hanem mintegy a végességgel fenyegető idő leküzdhetőségét vagy az elképzelt halálból való visszatérés lehetőségét is ígéri egyben, a *Madárnapló Látogatás* című darabja pedig a konyhaablakon benéző szarka perspektívájából ábrázolja (meglehetősen tárgyiasággal: étkezés közben) az ént, mely perspektíváról kiderül, hogy valójában egy régen eltávozott rokon túlvilági tekintetéé, vagyis a madár azt a megfigyelési szituációt realizálja, amelyre az első három ciklus jónéhány versében a fikciógyanús önmegjelenítés épült.

A fentiek alapján figyelemreméltó lehet, hogy milyen ambivalensen alakul a kötet időfelfogása. Nyilvánvaló, hogy az ismétlés, a helyreállítás, a visszafordítás, a jövőből a jelenre való visszatekintés különféle gesztusai legalább implicit módon felvázolnak egy alapvetően ciklikus időbeli mintázatot, amely persze rendre szembe kerül a végesség, a visszahozhatatlan elmúlás sejtelmével, prospektív és olykor retrospektív színrevitelével, mely színrevitel természetesen mindkét irány esetében igénybe kell, hogy vegye a költői fikció teljesítményét. A kötetcímű választott formula bizonyos (bár már a mindennapos nyelvhasználatban is semlegesített) para-

doxont hordoz magában, amikor a halál közelségét olyan létező pusztulásához hasonlítja, amely csak időbeli és nem térbeli értelemben képes „távozni”. Ez különösen a kötetben a címadó verset közvetlenül megelőző darab, az *Erősödő vágy* szomszédságában lehet beszédes, ahol viszont egy mindennapos esti életkép elvont, mondhatni filozófiai reflexióba torkollik – amire a könyvben egyébként viszonylag ritkán kerül sor: „holott idő, mint olyan nincsen, / csak tér van és a térben mozgás, változás, / melynek része vagyok, / de iramán nem változtathatok”. Noha ezt a néhány sort nem volna igazán célszerű az egész kötet valamiféle értelmezési kulcsává megtenni, azt a gyanút mindenesetre megfogalmaztathatja, hogy az a más- vagy túlvilág, ahonnan a kötet hőse visszatekint önmagára, elsősorban a térből való hiányzásoként, a visszatérés, a megismétlés lehetetlenségeként értendő. Több példát lehetne felsorakoztatni arra, hogy az elképzelt halál szituációiról, illetve a jelenről nyújtott pillanatfelvételek egyik legfontosabb korlátját éppen a pillanatszerűség jelenti. Az, hogy valami, akár egy egyszerűen és tervszerűen lebonyolított *Jó nap*, nem (lesz többé) megismételhető, más megfogalmazásban tehát az, hogy „utoljára szembesülsz a véggel, / már minden év, nap, óra az utolsó” (*Utoljára*), vagyis hogy „semmi sem lesz mégegyszer” (*Számok*). Vagyis: az élet végességének anticipációja elsősorban az ismétlést, ugyanazon mindennapos műveletek végrehajtását, ugyanazon helyek és terek bejárását, ugyanazon emlékek felidézését – mondhatni tehát, a jelenlét tereinek stabilizálását – fenyegeti. Ez a fenyegetés, másfelől, eleve ott van az ismétlés struktúrájában, amely miközben egyfelől magát a jelenlétet biztosítaná, másfelől az önelidegenedés, az ebben az értelemben is mintegy az életben anticipált halál nyomát vési rá a mindennapok ismerős tereire vagy cselekedeteire. Az ismétlés, a visszatérés vagy -találás egy korábban hagyott nyomhoz távolléttel szembesít, az egykori, az ismétlésben visszanyert pillanatban a helyreállított jelenlét kísérteties hiánya tárulkozik fel. Erről a legpregnansabban a *Nyom* című versben előadott (újra)olvasási jelenet tanúskodhat (Oravecz ezekben a versekben feltűnő gyakorisággal olvas és újraolvas – mintha a magányos én „I-do-this-I-do-that”-repertoárjának ez a művelet volna az egyik központi eleme), ahol a félbehagyott olvasmányhoz való visszatalálást szolgáló, körrömmel vésett jelek korábbi vésetekre íródnak rá, „borzongva nézem körömöm régi nyomát, / mintha egy idegentől származna, / kit túléltem.”

A végességet kicselező ismétlés idegenné teszi, hiszen túléli, s ebben az értelemben mortifikálja az ismétlés tárgyát – talán ez a különös alakzat határozza meg a *Távozó fa* időproblematikáját, ami nem kevés és nem is teljesen jelentéktelen poétikai következménnyel is bír. A legkézenfekvőbb ezek közül a költői időszembesítés és/vagy létösszegzés gesztusait érintheti, hiszen az egész kötetnek talán ezek a legcentrálisabb gesztusai. A fentiek alapján, úgy tűnik, ennek a költészetnek jó okai vannak arra, hogy tartózkodóan viszonyuljon az összegzés identitásképző vagy értelemalkotó teljesítményéhez. A legtöbb esetben parataktikus, felsorolásszerű leltárokat nyújt (akár én-beszéd, akár önmegszólító, akár egy konkrét személyhez – például, mint az *Egy láthatási nap felidézése* című darabban, a kislíúhoz – intézett megszólítássorozat formájában). Mivel Németh G. Béla még mindig nehezen hátrahagyható, említett kategóriáit mindenekelett József Attila-verseken csiszolta ki, talán ezen összefüggésben sem volna ésszerűtlen egy József Attilához

fűződő verskompozíciós elv, a „leltár” fogalmát alkalmazva jellemezni a *Távozó fa* összegző verseinek szerkezetét. Feltűnő például, hogy a kötet hőse nagyon gyakran számol. Mint az már szóba került, a múlt helyreállítását is számozott lépésekre osztja, vagy éppen naptárt olvas le a ház falainak színárnyalataiból, de általában is: mindenfelé életkorokat, időbeli távolságokat számol ki és szembesít egymással. A leltár pedig, valóban, inkább számításos regisztráció, mint előzményeket következőkhez, okokat okozatokhoz – vagy fordítva – elvezető elbeszélés. Példaként az egész kötet egyik emlékezetes darabjára (ez egy olyan Oravecz-kötet, amelyről nehéz volna azt mondani, hogy a kompozíció egészéhez képest nehéz önmagukban emlékezetes költeményeket kiemelni), az *Összegzésre* lehetne hivatkozni, amely tulajdon- (hely- és személy)neveket, idézeteket és (helyenként gyakorító) nominalizáció révén megragadott és általánosított (sokszor nem feltétlenül egyediesíthető) eseményeket helyez egymás mögé, majd végül egy a leltárról leválasztott, és ebben a kompozícióban a fordulat közhelyszerűségét teljesen eltörlő, sejtelmesen kétértelmű zárlatban végződik. Íme a vers utolsó pár sora: „a családi élet álmának kergetése, / nagyfiam vallomása kiskorában: *I love you, daddy*, / még egy fiú az utolsó évekre [a leltár a maga vegytiszta működésében! – KSZ] / üldögélés a teraszon, / az alkonyi ég tanulmányozása, / beszélgetés hű társaimmal, a kuttyákkal: / ennyi volt az élet.” *Ennyi?* Ennyire kevés, ennyire jelentésten vagy ennyire összegezzhetetlen, vagy ez az ennyi éppen hogy nagyon is sok, a legtöbb, ami lehetséges? – hiába kérdezne ilyesmit az olvasó, hiszen a közhely retorikai funkcióját (az „ennyi volt” kicsinyítő-jelentéktelenítő jelentésének érvényre juttatását) vonja vissza a szöveg azzal, hogy a számnévi mutató névmást funkciója szószerintiségében is olvastatja, mintegy az elkészült leltár, a számszerű *Összegzés* létrejöttének önreflexív tudatosításaként.

Amit ez és jónéhány további, hasonló összegző gesztus mindenekelőtt sejtetni enged, az leginkább az, hogy Oravecz számára – amit a *Halászember* az (akkor még) meg nem írt „faluregényhez” írt „töredékeivel” inkább még mint kérdést vetett fel – a múlt felidézésének, az emlékezetnek nincs magától értetődő, de ha van is, akkor sem feltétlenül narratív természetű az identitásképző teljesítménye (hogy az identitás szükségszerűen narratív identitás, azt csak irodalomtudósok és filozófusok gondolják). Ennek a felismerésnek természetesen van releváns irodalomtörténeti előzménye a magyar költészetben, hiszen e téren is lehetne a fentebb már említett *Tücsökzenére* hivatkozni, például a szinte közvetlenül *Az elképzelt balál* ciklus előtt olvasható *Mi még?* című versre, amely szó szerint is leltárról beszél: „Mi volt szép? Mi még? Kapásból, s ahogy / Kína mondja: a Tízezer Dolog, / az Egész Élet. Napfény, hópehely. / Nőkből, lányokból még egy tízezer. / Tízezer dal, kép, szobor. A tudás. / A nagy Szfinx s a papírgyártó darázs. / Tízezer álmom, vers és gondolat. / A Cuha völgye. Mikroszkóp alatt / a lélek. A bors keresztmetszete. / Repülőgépről Svájcra nézni le. / Egy távolodó csónak. Meduzák / Helgolandnál. Kalypszó. Egy faág / a börtönből. Kislányom mosolya. / Az igazság. A régi Korca. / Mosztár tücskei. Párizs. Titisee. / Tíz fényévem a Sziriusz felé... / Nem, nem, így a leltár is töredék: / Szép volt a vágy, hogy Semmi Sem Elég!”

Szabó Lőrinc persze – példa rá maga a *Tücsökzene* – nagyon is komolyan vette annak lehetőségét, hogy a leltár – „rajzok” sokasága „egy élet tájairól” – egy leg-

alábbis részben narratív kompozícióban feldolgozható, és ha másutt nem is, de a fikció közegében olyan jelentéshez vagy jelentésekhez juttatható, amelyek többet, mást is megmutatnak, mint a leltár elemei. A *Távozó fa* lírikusa e tekintetben mint-ha talán szkeptikusabb volna, és ez, a felidézett élet totalizálásának való kemény ellenállása egyszerre készletti elgondolkodásra és fegyverzi le kérdező olvasóját. (*Magvető*)

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

## *A határon túlról*

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: *A GONDOLKODÁS HÁBORÚI*

*Szemiológia és retorika* című tanulmányában Paul de Man annak a felfogásnak az elégtelenségéből indul ki, mely szerint „[A]z irodalom belső törvényes rendjét szilárdan kézben tartva immár magabiztosan az irodalom külügyeinek, külpolitikájának szentelhetjük figyelmünket.” (Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Magvető, 2006, 13.) Tudható, hogy de Man szerint az irodalom saját-szerű logikájának és külső referenciális viszonyainak kapcsolata nem intézhető el ennyivel, mégis, leegyszerűsítve és szándékoltan szó szerint véve – végső soron: politizálva – a metaforát, az irodalom saját-szerűségének, autonómiájának kérdése nyílik itt meg. Másképpen, az átjárhatóságé a nyelvi-diszkurzív területek és a (politikai) cselekvés tere között. Kulcsár-Szabó Zoltán könyve, *A gondolkodás háborúi* az ekörül összpontosuló problémahalmazt tárgyalja, de nem csak a szűk értelemben vett irodalom kapcsán vizsgálva egy diskurzus belső rendjét és külső cselekvőképességét lehetővé tévő szuverenitás kérdését. A könyv tétje annak feltárása, hogy irodalmi és tudományos szövegek miként válhatnak politikai cselekvéssé.

A könyv alcíme – *Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből* – tehát nem csupán tematikusan határolja körül az egyes fejezetek elemzéseit. Az erőszakos diskurzusok fogalma – akárcsak az első fejezetben, Walter Benjaminszél az erőszak kritikája – összetett szerkezetben nyit meg jelentéseket. Csak részben van szó arról, hogy az erőszakos diskurzusok mit mondanak az erőszak természetéről; legalább ilyen fontos a diskurzusok által elkövetett erőszak problémája. Az erőszak innen nézve azonban természetesen nem csak a fizikai erőszakot takarja, hanem a beavatkozás, a rombolás és teremtés lehetőségét általában.

A kötetben tanulmányozott szerzők – Walter Benjamin, Carl Schmitt, Helmuth Plessner, Gottfried Benn, Ezra Pound, Szabó Lőrinc, Márai Sándor, Paul de Man és Hans Robert Jauss – jelentősége Kulcsár-Szabó szerint az, hogy rajtuk keresztül láthatóvá válnak azok a dilemmák, amelyekre ők nem „demokratikus-liberális keretek között kerestek megoldásokat”, de amelyek elfojtása teszi lehetővé „a mai kor demokratikus (politikai és nem-politikai) intézményei” fenntartását (15.). (Természetesen nem mindegyikük került ugyanolyan közel a nem demokratikus-liberális, azaz, ebben a kontextusban: totalitárius politikákhoz. Nem is azonos szinten vagy