



BORSODI L. LÁSZLÓ

Az idő percenései dróntávlatból

Fekete Vince költészetének térképjelei

(I. rész)

TEREMTÉS ÉS VARIÁCIÓ FEKETE VINCE ÉLETMŰVÉBEN

Amikor a kritikus Fekete Vince egyes köteteit olvassa, a *Védett vidék* megjelenésétől kezdve be kell látnia, lehetetlen azokat önmagukban értelmeznie, hanem mindig a korábbiak viszonylatában érdemes kontextualizálnia az éppen megjelent új könyvet. Ez a megállapítás önmagában még nem mond el semmit arról, miért gondolja, hogy így kell eljárnia annak, aki a költő egymást követő több kötetét is értelmezi, hiszen a jó kritika amúgy is mindig megkeresi az új opus életműn belüli (esetleg kívüli) előzményeit, összefüggéseit. Fekete Vincének a *Védett vidéktől* a *Vak visszhang*, *A világ újra*, a *Szélhárfa* és a *Szárnyvonal* című versesköteteken, valamint a kétszer kiadott, tárcanovellákat tartalmazó *Udvarteren át a Vargavárosig*¹ épülő életművében azonban más a helyzet. Kronológiai szempontból a *Vargavárost* megelőző utolsó kötetig, a *Szárnyvonalig* ugyanis a költő számára az alkotás nem csupán új szövegek létrehozása, hanem szerkesztés, át- és újraírás, költészete tehát teremtés és variáció eredménye. Ez azt jelenti, hogy az új versek a költő által korábban teremtett szöveghagyományban kapnak helyet, és kezdeményeznek azokkal párbeszédet, illetve egy korábbi kötethez képest az új kötetből egyes szövegek kimaradnak, mások a korábbi kötetben elfoglalt helyükhöz képest más/új sorrendben szerepelnek. Fekete Vince tulajdonképpen színre viszi a műhelytitkot, azt, ahogyan „a *work-in-progress* szöveganyag állandóan keresi helyét, prózából lírába vándorol, más kötetekben más beosztást és más szövegváltozatot követel magának, formálódik, változik”.² Éppen ezért nem kizárt, hogy az a vád fogja érni majd az egymást követő köteteket értelmező kritikus egymás mellé helyezett szövegeit,³ hogy bizonyosfajta megállapításai egyikből a másikba átkerülve ismétlődnek, újraíródnak, holott arról van szó, a recepciót maga a vizsgált poétika készíti arra, hogy ezt megtegye. Azáltal ugyanis, hogy a költő egyik könyvtől a másikig haladva – felülbíráva korábbi alkotói döntéseit – újraserkeszt, -alkot, átrendez vagy tartalomjegyzékben másként jelöl, egyrészt azt sugallja, hogy változik az alkotónak a saját munkájához, teremtett világához való viszonya, ami állandó elmozdulásaiban, átírhatóságában, újrendeződési lehetőségeiben ragadható meg; másrészt arra készíti a befogadót, hogy újból és újból (kötetről kötetre) képes legyen lemondani korábban kialakított olvasási stratégiáiról, és végérvényesen hitt jelentések helyett éppen az ismétlődések, újrendeződések, átírások révén létrejövő jelentéslehetőségekre figyeljen, ezekre mutasson rá. Nincs ez másként a *Vargaváros* recepciója esetében sem: strukturális-motivikus vonatkozásainak, nyelvi megformáltságának és a körvonalazódó költőszereppel összefüggő létszemléletnek az interpretációja ugyanis nem tekinthet el sem az életműn belüli előzményeitől, sem attól a tágabb kontextustól, aminek irodalmi hagyomány a neve, beleértve a könyv megjelenése után röviddel napvilágot látott, általam fontosnak ítélt két szöveget: Melhardt Gergő már idézett kritikáját, valamint azt a Jánossy Lajos által készített interjút,⁴ amelyben a szerző nem bízva semmit a véletlenre, olvasási módot ajánl a kötethez, mintegy betájolja a könyv olvashatóságát. Olyan alkotói gesztus ez, amely egyszerre vitatható, mondván, a szerző ne értelmezze saját műalkotását, hagyja élni a saját, önálló életét, és elfogadható, amennyiben az interjúban a kérdezettnek *illik tisztességesen válaszolni* a feltett kérdésekre, illetve amennyiben a költői tudatosság lenyomataként olvassuk, amely fontos vonatkozásokat fogalmaz meg a *Vargaváros* keletkezéséről, az alkotói szándékról és a közelítés lehetőségeiről.

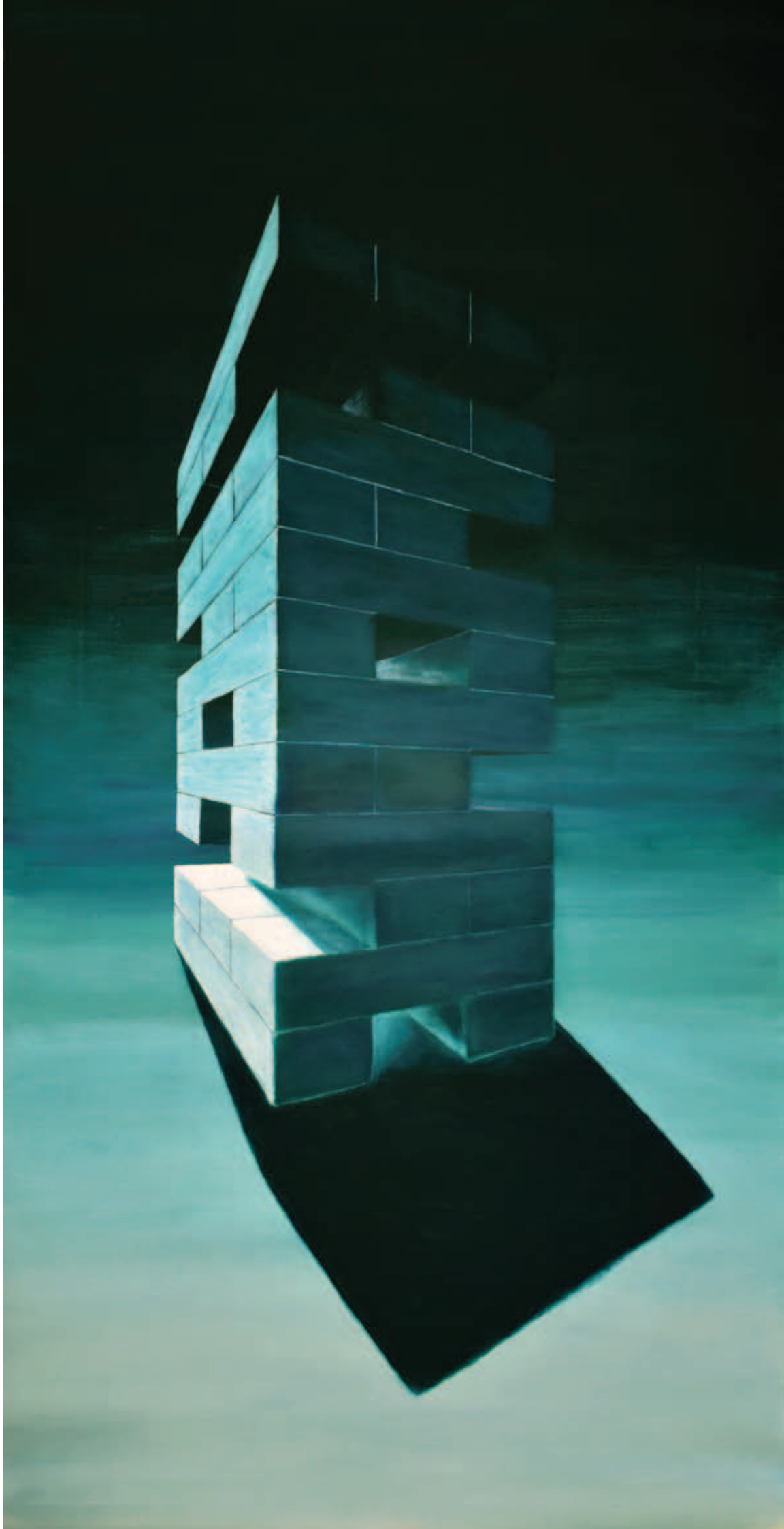
A VARGAVÁROS STRUKTURÁLIS-MOTIVIKUS ÖSSZEFÜGGÉSEI (OLVASATOK)

A nem verseskönyvekre jellemző terjedelmű, 260 oldalas kötet négy cikusból épül fel: az első három 22-22, a negyedik 25 versből áll. A ciklusokat a *Gömblámpafény* című költemény vezeti be, a *hammerwurthi templom* zárja, és van egy vers a kötet szimmetriatengelyében, a *Drón*. Kiemelt

szerepüket az is jelzi, hogy szövegük dőlt betűvel van szedve, a ciklusok sorszámával együtt kijelölve a könyv lehetséges olvasási irányait. A ciklusoknak ugyanis nem címük van, hanem sorszámuk: 1.4., 2.3., 3.2., 4.1. Eszerint olvasható a mű az elejétől a végéig, mint egy verses regény: a lineáris olvasat a kötet darabjait a *Gömblámpafény*ben felmerülő dilemmára adott válaszlehetőségek soraként értelmezteti. Az előhangszerű vers alapkérdése a teljes könyvé is, ami a mondhatóságra irányul – van-e összefüggés, lehetséges-e a kapcsolat a szó, a nyelv és a megnevezett, van-e, s ha igen, milyen kapcsolat van a különböző generációk szóhasználata között, lehetséges-e, s ha igen, akkor mi hagyományozható az időben: „*Vajon vannak-e szavaink az / időről vannak-e szavaink / a térről amik vannak azok / a mi szavaink-e vagy apák / anyák felmenők [...] / [...] maiak és tegnapiak / és régmúltbeliek szavai.*” A könyv központi problémája a változást és elmúlást hozó visszafordíthatatlan idő, ami a kisváros, a *vargaváros* történeti-urbanisztikai szakszóval metaforizált Kézdivásárhely lakosainak a (magán)történelme. Ez a (magán)történelem a 19.-től (régmúlt) a 20.-on át (részben régmúlt – világháborúk, részben közelmúlt – kommunizmus, a demokratikus világ kezdetei) a 21. századig (jelen) terjed, céhes emberek, iparosok, mesteremberek, földművesek, nagyszülők, szülők, rokonok, barátok, helyiek és idegenek hol elégikusan, hol ironikusan megjelenített panorámája, amely egyszerre étellel teli és fájdalmasan hanyatlásnak indult, vagy egyenesen a pusztulásé, egy jórészt „letűnt világ magánmitológiája”.⁵ S mintha e szerint a lineáris olvasat szerint *A hammerwurthi templomban* el is jutna a könyv valamiféle (egyébként Melhardt Gergő által is szóvá tett) leegyszerűsített válaszig, amely válasznál sokkal összetettebb és reflektáltabb az a motivikus-gondolati háló, amiből felépül a kötet. Az epilógusszerű vers, mintegy keretet képezve a *Gömblámpafény* című költeménnyel, túl is magyaráz: azt vonja le következtetésként, hogy a templom „*a történelem, maga a nép, az Idő, maga az organikus lét.*” A szakrális térrel megnevezett idő így megszentelődik, átemelve a mulandót a halhatatlanba, a profánt a transzcendensbe, mintha lenne az időnek valamiféle eszkatológiai célja. (Erre a következtetésre enélkül is eljutna az olvasó, hiszen számos szöveg hely készíti elő ezt a sommásra sikeredett, egyébként többféle jelentésrétegű megállapítást.)

Sokkal izgalmasabb az az olvasási lehetőség, amit a ciklussorszám sugall: a kölcsönösen egymásra vetülő 1.4. és 4.1., vagyis az első és a negyedik ciklus, valamint a 2.3. és a 3.2., azaz a két részre osztott középső rész eleje és vége az állandó körforgásra, a befejezés és újakezdés egymást ciklikusan váltó, az egyszerre előre- és visszafelé lépő mozgásra irányítja a figyelmet. Befejezés és újakezdés egymástól elválaszthatatlan mozzanatok, egymás viszonylatában, ciklikusságukban ragadhatók meg. Az egyes idősíkokon belül és a lineárisan megragadható időszakok egymáshoz való viszonyában is felfedezhető az örök körforgás, ami rétegzettebben mutatja meg az idő, az ember magánszférája és társadalmi léte, illetve a történelem működését, mint amit a lineáris olvasás hozzáférhetővé tesz. Akár a nosztalgiával felidézett 19–20. század fordulójának, a századelőnek a céhes világa, akár a 20. század első felének történelmi traumái, a világháborúk és annak következményei, a Trianon utáni Erdélyt allegorizáló Vargaváros életének hétköznapijai tárulnak fel az 1950-es évek kommunizmusától az 1989-es rendszerváltásig vagy a demokratikus(nak hitt) ezredvég és a 21. század első évtizedei – s mindez alulnézetből, a kisember sorsaként –, mindegyik időszak önmaga kezdetét felszámolódásának a távlatából mutatja meg. Az egymást követő korszakok, értékrendek az előzőnek a végét is jelentik, ezért montírozódik egymásra az emlékezetben élet és halál, jin–janszerűen az élet halál általi kódoltsága, a vég felől élőszerűnek tűnő/hitt létezés, merthogy az emlékezés által jön létre mindkettő, az emlékezésnek tehát a versbeszéd mibenlétében is kiemelt szerepe van.

Ennek a körszerűségnek, örök visszatérésnek, kényszerű összetartozásnak, egymásba fordulásnak a tragikumot a széppel ötvöző példája az 1.4. fejezetből a *Vargaváros. Századelő* és a 4.1. ciklusból a *Vásárváros*. „És most itt állnak otthontalanul, becsapottan, / kifosztva és megalázva a hajdani hősök”; „Beindul az élet a piactéren, sátrak, szekerek, / portékák, nézelődő falusiak, alkuk, vásárok, áldomások” – olvassuk a *Vargaváros. Századelő*ben. Az emlékezés által a múltból előállított alakok végignézik egykori életüket, amitől, tudják, rég és végleg meg vannak fosztva. Minden az emlékezésben él, érzékelteti, hogy minden, ami van, a nincsről, az elmúlásról szól. Kezdet és vég egymásba fordulása tehát már létrejön egyazon versen belül is, de mindez továbbmegy, és a kötet utolsó ciklusának *Vásárváros*ában magának az emlékezésnek és tárgyának, az emlékképnek a sorsa válik a versbeszéd tétjévé: „Mi lesz velünk, ha áll a vásár, / s nem jön vásáros senki? // Ki fog minket elfeledni?” Mintha az előző versben a saját egykori életüket végigélő, -emlékező alakok a veszteség





ERDESZ ERIKA, Torony 4., 2018

tudatában ugyan, de belefeledkeznének jelenné élt múltjukba, itt magának az emlékképnek az életszerűsége szűnik meg, s mintha az időn túlról szólnának vissza az emlékezés műveletének idejébe, azon aggódva, hogy lesz-e valaki, aki – ha már az emlékezés kudarcot vallott – felejtse, törölje az emlékképet, végleg a nemlétebe küldve egykori létezésüket, kiemelve, hogy az emlékezésnek része a felejtés is. Az emlékezés kezdete tehát a felejtés végzetszerűségébe és végérvényességébe íródik át. (Hogy aztán kezdődjék előlről minden? Az már önmagában is reményre adna okot, hogy lesz/lehet egy következő generáció, amely mesélhetne, és amely felejteti a múltat.)

A városi közösség társadalmi rétegeiben végbemenő változások történetét és annak felidézhetőségét-mondhatóságát-mondhatatlanságát színre vivő 1.4. ciklus és az ezzel szorosan összefüggő, az emlékezés módjait, a közösségi emlékezet működését megszólaltató 4.1. fejezet által közrefogott 2.3. és 3.2. részek is egymás átfordításai, a befejezés és újrakezdés egymásba érő lírai narratívái, amelyek viszont a közösségi emlékezethez képest sokkal inkább az egyén magánszféráját, értékrendjét vagy értékrendjének torzulásait, hiányát, személyes léttapasztalatait, az egyszerű ember által a múlt időtől megszenvedett szakadásokat, repedéseket állítják a középpontba.⁶ Ilyen párversnek minősül a két létösszegező vers, a 2.3.-at záró *Kontraszt* és a 3.2. utolsó darabja, a *Diólap*. A *Kontraszt*-ban a lírai én monológjának részeként két egybefolyó epikai szál körvonalazódik kétféle jelenben, egymást váltva, egymással párhuzamba állítva. Egyik a lírai narrátor által végzett pincei polcbontás, a másik az anya betegségének és orvoshoz vitelének története: „Bontom a polcot a pincében Viszem anyámat / Kivizsgálásra Bontom a polcot szedem szét / Őket elputrikásodtak mondja Őcsém az évek alatt / A boroskorsók alatt a sok Kiloccsanó kifutó / Bor víz a párás pince a könnyező Fagomba satöbbi / Következtében Viszem anyámat kivizsgálásra Van / Valami a veséjében ami Féléve mintha növekedésnek / Indult volna”; „Behívják tudom hogy mit csinálnak / Vele felfektetik intravénásan Benyomnak / Még négy deci kontrasztanyagot Majd betaszítják / Egy kemencébe vagy kétszer-háromszor Láttam már / Akkor az arcát azt a kétségbeesett Riadalmat rajta / Olvasni szeretnék de a Betűk járkálni Kezdenek / A szemem előtt mint a hangyák Bontom a / Polcot de a deszkák elkezdenek Ugrálni / Mozogni előttem hull a könnyem”; „Bontom szedem szét verem Szét / Töröm apró darabokra a Polcot / Bontom verem szét Hull a könnyem alá...” A lírai narrátor zaklatottságát, a tudatában párhuzamosan futó, egymást kiiktató-megszüntetető, majd egymást felülíró és újrakezdődő gondolatok cikázását a mondat- és sorhatárok egybe nem esése, a központozás hiánya érzékelteti, ez a párhuzam és szaggatottság, valamint a variatív „Bontom a polcot” refrénesülése balladisztikussá teszi a szöveg előadásmódját, ugyanakkor ez a refrén az anya elvesztése miatti félelemnek, az elmúlásnak, a halálfélelemnek, a felszámoló időnek válik a metaforájává, egyúttal a lírai narrátor visszafogottan megrajzolt érzelmességének-érintettségének kifejeződése. Ez az érintettség tér vissza a *Diólap*-ban is, de ez a visszatérés, a tematikai egyezésen és a hasonló nyelvkezelésen túl, spirálszerű. Ez a spirálszerűség jelent valamiféle fokozatbeli különbséget a *Kontraszt*-hoz képest, az idő felszámolódásának újabb, metafizikai dimenzióit nyitja meg. A spirál egyszerre tart ég felé és föld alá: „potyognak a diók potyognak hullnak / a levelek hordom talicskával / a horpadás vagy inkább / gödör föl nézem ahogy telik de nem / akar megtelni / soha majd földet hintek rá / eltakarom betemetem / hullnak a levelek potyognak / a diók csepereg az eső / nyitva a kicsiszoba ajtaja / hallom az előző lakó hangját a sarokból / az ágyból a lesötétített szobából / síró sívító hang síró / szűkölő hang a tehetetlenségtől / a kétségbeeséstől hallom / a hangját az előző lakónak”; „hordom talicskázom / a gödörbe horpadásba a diólevelet / az ő horpadásába gödrébe ő / ásta ő dolgozott fölötté amíg élt / szórom rá a földet majd újra / térek megint egy talicska levéllel / mintha szurkáló égető tűlevelekkel / nem áll meg semmi bennem / nem marad meg semmi mondja”; „bimbamol a harang ver az eső potyognak / hullnak a diók hordom talicskázom / szúr vág úristen érzed hallod / temetem szórom be földdel / temetem szórom potyog hull / temetem szórom szúr vág / úristen hallod”. Míg a *Kontraszt*-ban az anya helyzetén keresztül szerzett tapasztalat a halállal való szembenézés kezdete, de még inkább az anya elvesztése miatti félelem, és a polcbontás, valamint az anya betegségének folyamata, lassú elfogyása – különböző ritmussal ugyan, de – egyirányú folyamat, addig itt a szintén párhuzamosan futó és egybefonódó emlékszálak vibrálásából a lírai narrátor elemi erejű halálfélelme szólal meg. Az emlékezésben egymásra vetül a korábbi beteg háztulajdonos halálfélelemmel teli hangja és a lapihordás idején már halott ember képe, a lapihordás folyamatában az egyén, az egyes ember élete és halála, a kezdet és a vég, a lapihordás így az emlékektől, a múlttól való szabadulás, az idő, az emlékezés felszámolási kísérle-

tének metaforájává válik. Mintha ezzel a lírai narrátor saját végeességétől szeretne megszabadulni. Amennyiben azonban a gödör sosem telik be, a végeérhetetlen idő fog győzni az ember véges idejével szemben, s ebben a véggel való szembenézésben egyetlen kapaszkodó marad, ha marad: az „úrsten” megszólítása.

A versek párbeszéde, egymásra vetülése és/vagy egymásba fordulása egyébként nemcsak a sorszámok által is jelzett, szorosabb összefüggést mutató ciklusok darabjai között mutatható ki, hanem azok között a fejezetek között is, amelyeknek a *felszínen* eltérő ugyan a számozása (1.4. és 2.3., 3.2. és 4.1., 1.4. és 3.2., 2.3. és 4.1.), a sorszámok matematikai összege azonban ugyanaz (mindig 5), az egymást követő számok tehát egymás variációi, ezzel is azt érzékeltetve, függetlenül attól, hogy melyik történelmi korszakról, hogy az egyén vagy a közösség sorsáról van-e szó, a mélyen, az oszthatatlan, a tagolatlan időben mindig ugyanaz ismétlődik, variálódik, történik meg, minden mindennel összefügg, „menthetetlenül egyek vagyunk”, akár ironikusan is értve Pilinszky János megfogalmazását. Ezeknek a megfeleléseknek, szövegdialogusoknak számtalan példája közül álljon itt az *Álmosúr* (1.4.), amelyben az ágyúöntő Gábor Áron szobortekintetének időtlenített perspektívájából megelevenedő letűnt századelő világa („halkan elkezdene hallatszani a föld / mélyéről a hangok, kalapos, fess nagyságák és pomádés / urak érkeznek fiákereken”) semmiel sem élőbb vagy holtabb, mint az 1980-as évek kommunista Romániájának hétköznapjait ironizáló *„Egy nap élet”* (2.3.) című vers: „Reggel korán megkezdeni a / tejsorban, / onnan átmenni a kenyérsorba, onnan egy / kis szójás szalámiért / beugrani a kongó GOSTAT-ba”. Ugyanez a párhuzam és az ahhoz kapcsolódó szarkasztikus lírai hang fedezhető fel az *Eltársias* (3.2.) és a *Székejfőd* (4.1.) között is. Az *Eltársias* a kommunizmus kultúrpropagandájának karikatúrája, amelyben a hivatalos szólamot, a politikai rendszer kultúraellenességét, látszatmegvalósításait jól ismerő, többlettudással rendelkező narrátor hangja ellenpontozza: „A kultúrigazgató a könyvtáros vagy a magyartanár név szerint / üdvözli az érkezőket”; „Rövid bemutatás után rögtön át is adják a szót az író elvtársnak / s az író elvtárs megpróbál olyasmiket felolvasni meg mondani hogy / érdekes is legyen meg ne is unják az emberek s hogy ne is vigyék be / másnap érte szenet/kokszot lapátolni éjszakára a milíciára”; „Közben az író elvtárs suttogva meghallgatja a tanügyben jelentkező / nehézségeket az előadást a problémák ellenére is satöbbi satöbbi intenek / fejükkel a sűrke ballonkabátos felé aztán a példaértékű iskoláról a kitűnő / diákokról a falu jó szavalóiról beszélnek nagy hangon a különféle versenyeken / való fellépésekről az aranykorszakról pártunk és államunk tényleg dicsőséges // évtizedeiről”. A *Székejfőd* a Székelyföldet Tündérhonnak álmodó, valójában sznob, nemzetismeret és történelmi tudat nélküli anyaországi giccsmagyaroknak, illetve azoknak a szarkasztikus megjelenítése (mert-hogy Fekete Vince verseinek többsége megjelenít⁷), akik hamis képet festenek Székelyföldről a nem székelyföldieknek, akik konzervatív értékrenden, nemzeti önazonosságon – voltaképpen azt megcsúfolva – a társadalmi élet átalakulásáról, a technika fejlődéséről tudomást nem vevő elmaradottságot értenek, és Székelyföldet rezervátumnak tekintik: „Árvalányhaj nyílik mindenik ablakban. / A házak mind kürtöskalácsból vannak. A kapulábak, jobbról / és balról, felállított töltöttkáposztákból”; „És mindenik bejárat székelykapu, természetesen. / A haszonállatok pedig mind harisnyában járnak. / Télen. Székelyharisnyában. A bikák. A teheneken / csak egyszerű fekete-piros szoknya van, köténnyel, cseppessel a / fejükön, és hárászkendővel a hátukon, ha nagyon / hideg van az istállóban”; „A füzet természetesen, kívül-belül, az is székelyharisnyás / mintával van kihímezve. A borító. A kisfiúk. / A kislányoké? Az is. Amikor befejezték a házi feladatot, már / jócskán benne vannak a délidőben, / húzzák a harangokat is, a kicsikét is, és a nagyot is, a / székely himnuszt kalimpálva ki ezek szálló dallamával. Ebédidő!, / kiáltja el magát az édesanyjuk, de csörög egyet mobilon / is nekik, azt is székely himnusz-csengőhanggal.” Bármelyik világról és bármelyik kor értéktorzulásáról is legyen szó, a *Vargaváros* lírai narrátora mindegyiket elítéli, az azoktól való távolságát hangsúlyozza, érzékeltetve, a történelem nem fejlődés, hanem örök visszatérés vagy helybenállás, amelyben csak a címke változik, a probléma azonban ugyanaz marad. (És akkor még nem volt szó a 2.3. és 4.1. vagy az 1.4. és 3.2. szöveghelyeinek dialógusáról. A könyv által kínált effajta párbeszédlehetőségek mindegyikét feltérképezni szinte lehetetlenség, illetve az egyéni olvasói ízlések, választások szerint jöhetnek létre.)

Mint látható, a könyv által érvényesített tükörszimmetria elve vagy a ciklusokat egymás variációinak tekintő poétikai eljárás a lineáris olvashatósághoz képest egyedi és általános, lokális és egyetemes, személyes és közösségi kapcsolódásának olyan összetett viszonyrendszerét, rejtett

összefüggéseit teszi láthatóvá, amelyek által nyilvánvalóbban megmutatkozik a *Vargaváros* esztétikai gazdagsága, irodalmi jelentősége. Van azonban egy negyedik (s ezen kívül még ki tudja, hány) megközelítési mód, amely tulajdonképpen integrálja, és meglátásom szerint tágabb összefüggésbe helyezi a kötet egészét, illetve az eddigi megközelítésmódokat és megállapításokat. Ez pedig a könyv szimmetriai középpontjában található *Drón* című költeményhez köthető. A ciklusokhoz hasonlóan a költemény kilenc szakasza is sorszámozott, amelyek mintegy részeire bontják a könyv makrostruktúráját, és együtt annak miniatürizált tükörképét képezik. Az első négy szakasz sorszáma láncszerűen kapcsolódik egymáshoz úgy, hogy mindig az előző szakasz tizedes száma válik a következő szakasz sorszámanak egész számává, vagyis a rész válik egésszé, amennyiben ezek a számok tizedes számok, illetve amennyiben a pont előtti szám egy fő fejezet, a pont utáni pedig egy alfejezet száma, akkor minden alfejezetszám a következő szakaszban fő fejezetszámmá lép elő, tehát ugyancsak a rész–egész játékról van szó: 1.2., 2.3., 3.4., 4.5. S úgy tűnik, eszerint felépül, létrejön *valami* (egyelőre nevezzük *valaminek*), ami eljut a nullpontig (0.). Per definitionem a nullpont a skála kezdő, illetve a különböző előjelű eltérések megkülönböztetésére való kiindulópontja, változó erősségű jelenségek esetében a tényleges vagy a gyakorlati szempontból legkisebb fokozatot jelölő pont. A versben innen, a nullponttól a tükörszimmetria elve alapján visszaépül, visszateremtődik, ami eddig létrejött. A 0. szakasz egyik felén tehát az 1.2., 2.3., 3.4., 4.5., a másik felén ennek szimmetrikus ellentéte, az 5.4., 4.3., 3.2., 2.1. számsor helyezkedik el, amelyben ugyanúgy a tizedes válik egész számmá, vagy az alfejezet száma a fő fejezet számává az egymást követő szakaszokban. Ez az elrendezés – mintegy leképezve a kötet egészének szerkezetét – a kezdetet és a véget egymásra vetíti, befejezettség és újrakezdés együttes jelenlétét, rész és egész, közel és távol egymásra utaltságát és elválaszthatatlanságát sugallva, az állandó körforgás kozmikus képzetét érzékeltetve. Túl azon, hogy a számsor típusa megidézi a drónnal készíthető képek felbontásának méretét is, a számsor elrendezéséből levont következtetések egyrészt összefüggésbe hozhatók a drón közelítő és távolító mozgásával, az ennek megfelelő perspektívaeremtés és nézőpont kérdésével, másrészt pedig a számoknak a költői szóban létrejövő jelentéslehetőségeit követelik (hogy nevet kapjon az a bizonyos *valami*). Ami a számszimbolikából kiolvasható, az a kötet központi problémájának, az Idő filozófiájának költői summázatává válik a versben. Az 1.2.-ben a jelen néz szembe a múlttal („*már mindig csak ez a nap majd egygel / tovább mindig a meszesedő agysejtek / vaksin hunyorgva néznek farkasszemet / a múlttal*”), és ennek következtében életre kel a holt idő, megelevenednek a holtak, a nemlét kezdeményez dialógust a létezéssel: „*gyilkosok és öngyilkosok szelíd halállal / eltávozottak habzó álkapcsokkal becézik / a teremtést az örökkön elfolyó időt*”. A 2.3.-ban már közelebbi a kép, megtörténik az Időbe való alámerülés („*az Idő vizébe csobban a holdfény*”), egy pillanatra kiválik tükrebből a tükörkép, vagyis a nem létező létezővé válik, majd visszatér a nemlétebe, vagyis marad *valaminek*, *valami* voltnak a mása, a tükör általi homály. Kérdés, mi tükröződik, vagy a létezés csak illúzió: „*tükrebe tart vissza a kilépett tükörkép*”. A 3.4.-ben még drámaibb az elveszettségtudat, még kétségbeesettebb a haláltól való félelem. Ez a drón közelképe, amennyiben a „*Régmúlt ifjúság ábrái*” azt mutatják, nincs visszaút, újraélhetőség az időben, maga az emlékkép van halálra ítélve, a világot ez emlékezteti saját mulandóságára. Személyes érintettsége okán a 4.5.-ben a mulandó ember dilemmája szólal meg: működni fog-e nélküle az idő örök rendje, a ciklikus idő, amelyhez oly közel érzi magát, s amelynek a munkájával ő is része? A vers és a kötet középpontjában álló 0. jelzetű versszak mintha az Idővel kapcsolatos filozófiai igazságok lírai megfogalmazása lenne (a képzeletbeli drón tehát felemelkedik, mintegy elemelkedve a vívódó embertől), összegezve, választ adva a korábban felmerült kérdésekre, amihez érvként társulnak majd a soron következő részek. A 0. szakasz szerint a jelen vanja semmivé lesz („*Ő idő múlásának percenése*”), a múlt apró, megfoghatatlan mozzanatokban artikulálódik („*emlékek rajzanak*”), minden az enyészeté lesz, az életre kelt holtak létfelejtés elleni (haláluk utáni) vonulása hiábavaló, életszeretetük artikulálatlan marad a halál hatalmához képest, győz a kimondhatatlan a kimondható fölött. Végző halálukat pedig az fogja jelenteni, amikor az élők elfelejtik a múltbelieket, a holtakat: „*ötven év száz év elviszi mind el / fognak tűnni az emberiség könnyelmű / emlékezetéből*”. Ennek a szentenciaszerű következtetésnek, az emlékezés általi lehetséges létezésnek a visszabontásai az 5.4., 4.3., 3.2. és 2.1. szakaszok. Az 5.4. szakaszban már nem a természetben dolgozó, hanem a természetben mint emlékezetben feloldódó ember érhető tetten. Az embernek már nincs nyoma, az emlékezet maga a természet, amelyben ott munkál a múlt, még szövi szárait, valójában visszabontja, felszámolja: „*két ág között zümmögnek az*

üzenetek / ott lebegnek gazdáik is köztük a csendben / [...] / az emlékezet szövőmirigyéből eregetik / a szálakat". A 4.3.-ban már nyoma sincs annak a félelemnek, rettenetnek, ami a 3.4.-ben tapasztalható: a lélek, akár a levél, védekezik az örök visszatérés végtelen körei ellen, a ciklikus időben történő végesség megélésének végtelensége ellen, s ha korábban az emlékezés lehetett volna a vég elleni védekezés (átmeneti?) lehetősége, élet és halál körkörös váltogatása után végpontra jut lélek és világ. Nehéz megérteni ezt, nehéz megérteni az idő rétegeit, természetét: „A múlt milyen nyomjelző rakétái miféle drónok / ezek” – olvashatjuk a 3.2.-ben. Maga a megértés válik problematikussá, mert nincsenek konkrét fogódzók az időtlen felől az idő megértéséhez és fordítva: „körvonalak csak töltet / nélkül lebegő gomolyagok”. Így történik meg az 1.2.-ben végbement nemlétezők létbe hívása után a költői igazságtétel, valamiféle nyugvópont kiválasztása a 2.1.-ben – a visszateremtődés az embriólétbe, amelyben kívül kerül a halandó lélek a léten, egy létezésen kívüli állapotból, (nevezhetjük így) a költészet időtlen közegéből hallani véli a lét hangjait: „mint egy embrió anyja hasában a jó melegben a / sötétben érzi-hallja a hasfalban a vérkörök zúgását / dobog ver hangosan mögötte dohog a táj él lebeg / virágozik minden suhog susog zakatol míg már örökre / a vízben a magzatvízben lengedez kintről hangok / kóssa hangok csupán a lét elillanó lángtengeréből”.

A *Drón* című költemény részletes értelmezését a benne körvonalazódó időfelfogás, illetve a pilóta nélküli, távirányított, repülni képes eszköz által metaforizálódó mobilis, többirányú perspektíva-váltás teszi indokolttá a teljes könyv interpretációjában. Visszautalva a *Gömblámpafény* című nyitó versre, a lineáris olvasathoz képest nem ad egyértelmű választ arra a felvetésre, van-e összefüggés a szó mint jelölő és a megnevezett mint jelölt között. Jócskán elbizonytalanít abban a tekintetben is, többirányú és többféle válaszlehetőséget enged meg arra vonatkozóan is, hogy lehet-e, s ha igen, milyen kapcsolat jöhet létre a különböző generációk, a különböző történelmi korszakok között. Jelen és múlt, emlékezés és felejtés, valamint ennek megfelelően lét és nemlét összefüggéseit rétegzettségében, egymásra épülésében látja. Előreutalva az *Idővonalra* vagy a kötetzáró *A hammerwurthi templomra* kijelenthető, hogy az *Idő* egyszerre bizonyul körkörösnek (körkörösön egyrészt a ciklikus, másrészt a végtelen időt értve, utóbbit illetően mint amiről az embernek tudomása van, de aminek nem lehet örökre része) és az egyén, a (magán)történelem számára végesnek. Sokkal izgalmasabb azonban az, ami a könyv eleje, közepe, vége között drónperspektívából, -mozgásból magának az időnek a működéséről, a hozzá való viszonyulásról, az idősíkok, -rétegek viszonyrendszeréből rajzolódik ki, ami egyben a különböző irodalmi és kulturális hagyományokból építkező Fekete Vince-poétika szövegrétegeinek kapcsolati hálóját is jelenti. A drón ugyanis – működésének megfelelően – közelképet készít, majd elemelkedik a részletektől, és a múltó idő tudatában, távlatából összegez. Minden, ami jelentéssel bír, ebből a perspektívából válik tragikussá, nevetségessé vagy jelentés nélkülivé a létező, a lírai narrátor számára. A nézőpont az övé, a perspektíva a dróné, így válik a nézőpont is közvetetté, eltávolítottá, megfigyelővé. Ez a drón, miközben mindent mindennel összekapcsol, az önállóan is megálló verseket egységessé teszi: úgy ad számot az elmúlásról, úgy reflektál rá, hogy a halál, a mélység rettenete fölé emelkedik. S ebből a reflexióból születik meg a vers, a kötet. A mély ebből a magasból látható (ez a megfigyeltől való távolság versenként változó), és bárhová tekint, mint egy vízbe dobott kő, bárhová dobjuk be, elkezd fodrozódni a víz, és egy-egy szöveg maga köré gyűjti a többi (és ez nem csak szerzői szándék volt⁸), egy versen belül a szakaszok (lásd *Drón*, *Idővonal* stb.), illetve a versek egyenletesen kirajzolódó, koncentrikus köröket adnak ki, ebben a körforgásszerű struktúrában minden mindennel összefügg, és a korszakok közötti különbségek, a sokféle időszak és költői regiszter egyszerre, egységben *látható*.

A keretverseknek és a kötet közepén elhelyezett költeménynek az időre való reflexiója okán az egymásba tűnő, átszivárgó, préseledő, egymásra épülő, íródó időrétegek adják a tér, a vidék, Vargaváros, a szülőföld alapformáit, a versek térképeit. Minden esemény, történet, emlék, gondolat, amit megjelenít a lírai narrátor, amit rögzítenek a versek, arra emlékeztet, hogy nemcsak a megidézett világ több mint száz évének belső történései, hanem maga az emlékezés, a költői tevékenység is a változó időben zajlik, s ebben a változásban ragadhatók meg az emlékképekhez és az emlékezéshez kötődő helyek is, nemkülönben az ezeket létrehozó versszövegek hagyományba épülése. Ezért érdemes megnézni, a drónnak köszönhetően *meglátni* ciklusonként és ciklusok között is ezt a változásában, elmozdulásaiban megragadható körpanorámát.

Az első ciklus a századelő városi társadalmának, vagyis a tágabb, közösségi kontextusnak ábrázolásával (*Vargaváros. Századelő*) indítja Vargaváros megteremtését úgy, hogy az *Álmos* űrben

visszalépve a 19. századba, egy még tágabb időperspektívából látomásként állandósítja a megelevenedő halott világot. A századforduló, századelő pedig – az emlékezés természetének megfelelően – hullámzásszerűen vagy a drón ide-oda mozgásának köszönhetően újra és újra előbukkan: a *Tőkeinfúzió*ban a babonás falusi asszony oral historyból vett hangján, a *Friss újság*ban a száz évvel ezelőtti, talán a szerző által tanulmányozott⁹ *Székely Újság* évfolyamai által ihletett lírai-publicisztikai stílusban. (A verssé tördelt vendégzöveg nemcsak a kor társadalmi életét, közhelyektől, nyelvi giccsektől hemzsegő zsurnalisztikáját, hanem azt is érzékelteti, hogy a sajtó semmit nem változott az emlékkép és az emlékezés között eltelt száz évben, ugyanolyan semmitmondó, az álidilli leírás ugyanúgy tereli a figyelmet a lényegről: „Hímes szárnyú / piros pillangó játszik kedvteléssel, szál-long / az / ablakok előtt” stb.) Ez a század eleji körkép azonban nemcsak a 19. század felé lép vissza, hanem szintén a drónmozgás következtében előre is lép az időben: először az első világháborút lezáró trianoni békediktátum utáni Erdély képe körvonalazódik egy népszokás, a szőlőszüret, a borkészítés megszűnését-átalakulását megjelenítő *Márton* című versben, ami elhoz egészen a 21. század, az emlékezés jelenéig, hiszen a kisebbségi sors száz év alatt nem változott meg („Mert ha esik, ha hó hull, az ókirályságiak akkor / is itt vannak, csak el kell cserélni a pityókát, a szőlőt aztán / le kell örölni, ki kell préselni”), majd ebbe szövődik bele, mintegy átüt az emlékezés szövetén immár a közösségi emlékező *saját* tapasztalata, az 1960–1980-as évek kommunizmusa az *Édes-kedves...*-ben, a *Panorámaablak*ban vagy a *Néptanács*ban.

Az *Édes-kedves...*-ben a verse megjelenését váró, költőnek készülő gyermek ismétlésekből és felsorolásokból álló, megtorpanásokkal szaggatott élőbeszédszerű belső monológját („és most boldog / vagyok, elment már keresztanyám, / becsúszta a *Jóbarátot*, ott van a / postaládában, és benne, biztos, a versem, a legelső”) a felnőtt reflexiói egészítik ki, amely a gyermekkori várakozást a nagypapa alakján keresztül egészen a világháborúig tágítja, hogy a várakozás alaphelyzetéből megszülessen a felnőtt én, a kötet egyik legszebb vallomása a haza- és szülőföldszeretetről, ami egyben költői hitvallás is: „ekkor kezdek el / kitalálni legelőször magamnak egy / falut, egy várost, majd találok ki egy hazát, abból, ami nincs, már nincs, vagy / nem úgy van, ami volt, nem is volt, / de lehetett volna, és nem lesz, hiányt, álmod, vágyat gyúrok össze valami voltból, / lehetőből, de soha nem lettől és soha / nem leszől, és ez lesz az én Erdélyem, ez lesz az én édeskedveserdélyországom, / a mértkönyvesateorcáddal / együtt, és ez lesz az én védettvidékem, vakviszshangom, a sohanem-volt, / sohanemlesz Hazám...” A *Panorámaablak* lírai lexikonként beszél ugyanarról a korszakról általánosabb összefüggésben, a felsorolásszerű, nominális stílusú szöveg montázs is, körkép és atmoszférateremtés a kommunizmusról, amelyben a van látszat, a nincsnek, egyben a létezésnek a paródiája: „20. »Rossz / magaviselete miatt nem lesz az első körben pionír.« 21. Karszám, hajpánt, / nyakkendő, egyenruha és ellenőrző”; „23. Papírgyűjtés, vasgyűjtés. 24. Három lej fejenként az éhező afrikai / gyerekek megsegítésére.” A *Néptanács*ban pedig az elvtársias *erkölcs*, a pártaktivisták, a szekusvilág retorikája szólal meg élőbeszédszerű stílusban, a vallatás paródiájában a szavak fonetikus átírása érzékelteti a brutalitást álkedveskedésbe öltöztető szekusok barbár magatartását: „nem egy igazi elvtárshoz való / viselkedést tanúsítva – be teccettünk ülni a bodegába”.

S hogy a drón mozgása ne maradjon részleges – habár már az eddigiekben is *jelét adta* –, a kép tovább bővül: a céhes világ elveszésének tragikumát nem csupán a kommunizmus ember- és értékellenes, céhtelenítő, vargavárostalanító intézkedései, hanem a 20. század második fele és az ezredforduló szellemtelensége, áldemokráciája felől is megmutatja. Így ágyazódik be a távoli múlt a közelmúltba, mindkettő pedig a jelenbe és fordítva. Itt elég, ha a *Tőkeinfúzió* párversére, a „soha nem halunk meg / mindig élünk” közhelyet életelvként pufogató *Prospektus* című, 20. századi reklámparódiára gondolunk, ami ugyanúgy az emberi babonára és butaságra alapoz, mint a *Tőkeinfúzió* 19. századi világa (valójában tehát csak az idő múlik, de az emberámitó, szélhámos társadalom alapvetően nem változik), vagy a *Bad discre*, amely a semmitmondó, demagóg politikai beszédek paródiája. A paródia nyelvi forrása nem csupán a botladozó-dadogó beszéd (az ő-zés, amely komolytalanná teszi a szónok mondani-valóját), hanem a rontott parafrázis is, amely a magukat komolyan vevő, valójában félművelt vagy műveletlen politikusoknak válik karikatúrájává, egy olyan világénak, amelyben az beszél, aki nem tud: „Amit felépítenek estére az még másnapra is / megmaradhasson Mint ő magas Déva vára ő ahogy nagy / költőnk is mondta a ő csatában nincs Megállás ezért ő Ember / küszködjél és bizony bízzál.”

Hogy mennyire *gazdag* értékkiüresedésben a 20. és a 21. század fordulója, azt jól mutatja, hogy ennek a korszaknak szentel a legtöbb verset Fekete Vince. Az *Exterritórium* az 1990-es évek Erdé-

lyének csencselő-feketéző, egyik napról a másikra élő világát jeleníti meg, amely visszamozdítja a képzeletbeli drón kameráját a századelő Vargavárosára, megmutatva, hogyan űz gúnyt a „hónapról hónapra, évről évre” élő század- és ezredvég a századelő komoly kereskedő, céhes világából, ön-maga ellentétébe fordítva át azt. Az *Édes Erdély A, B, C* az Erdélybe látogató anyaországiak kritikája erdélyi nézőpontból. A versben a kötet egészében gyakran visszatérő eljárás érvényesül: a lírai narrátor közvetlenül nem ítélik, nem minősít, hanem harmadik személyben beszélve megjelenít, az elbeszélés módjával közvetetten fogalmazza meg véleményét. Ahogy a *Bad disc* politikusának vagy a *Néptanács* pártaktivistájának, úgy nem kegyelmez az Erdélyt magukénak tudó, úrhatnak, zsugori magyarországiaknak sem, az álszent, új honfoglalókat illető szarkazmus elmegy a végsőkig (mintegy előreutalva a 4.1. ciklus *Székejfőd* című versére is): „Ez az ország az övék is. / Volt... / Valamikor. Ők tehát ide hazajöttek, / visszajöttek. Az egész teraszon, de a terasz környékén is, / talán még a templom közelében is hallani lehet / az egymást túllicitáló, túlkiabáló, egymást túlhangoskodó / beszédeiket.” (S itt még lenne bőven mit idézni!) Ugyanígy nem tűri meg a beszélő az *Innapban* túlzással megjelenített álszékelykedést sem, érzékeltetve, hogy semmi különbség az Erdélyt magukénak tudó anyaországiak és az Erdélyre hamisan büszke helyi vezetők, az erdélyiek kirakatidentitása között. Erre szomorúan szép példa a következő szándékolt képzavar, kevertnyelvűség és triviális szóhasználat: „Magára vessen az, / aki nem dacos székely fenyő módjára üli meg / majd a lovat! Értetem-e? És nincs apelláta, / a héccencségít! Neki!” A teljes értékkiüresedés, az értékek és az idő teljes felszámolódásának drámai pillanatánál állapotodik meg, szent és profán egybemosódásának, a tudatos tudatalattiba csúszásának folyamatát rögzíti a drón: ez a *Szép Remények Nyugdíjas Klub* című vers, amelyben „csak a ma van”, és „mint egy fatüzelésű rakéta, alszik az élet, elaludt végleg”. Nem csoda, hogy a ciklus utolsó szövegében, a *Degenyegben* az idő visszatér, visszakunorodik önmagába, egy kört írva le, bezárul, akárcsak a tér, a ciklus, a vers, a tudat (lélek és ész vitája nem jut nyugvópontra: „nézd meg lélek kik vonulnak”), mintha véget érne egy század kísértetjárása, mintha megbolondulna és őrülten körbe-körbe járna a drón.

Ez a körforgásszerűség, a drón közelít és távolít, távoli és közelmúltat, múltat és jelent, a sajátá tett, védett (vers)vidék különböző szegmenseit együtt látó képessége vonja be a Fekete Vince-(vers)világ látóterébe az Idő újabb percenéseit, rétegeit – a második és a harmadik ciklusban az egyén életidejeként (hétköznapijaiként, ünnepeiként), a negyedik ciklusban az emlékezésnek, illetve a számvetésnek és létösszegezésnek a módozataiként. A könyvben érvényesülő drónperspektívának köszönhetően ugyanis nem lehet egymás nélkül olvasni az egymást követő ciklusok verseit. Nemcsak Vargaváros magántörténelmében, hanem az egyes ember életében, magánszférájában, az emlékezés és összegzés módozatainak számbavételében is egymásba épülnek a különböző idősíkok, miközben ha összehasonlítjuk az egymást követő ciklusokat, ezek az időszeletek, -percenések újra és újra visszatérnek, spirálszerűen egymásba épülnek, a versek és a ciklusok így gazdagítják egymás jelentéshálóját.

Az 1.4. ciklusnak a 19–20. század fordulóját megteremtő *Vargaváros. Századelő, Álmos úr, Tőkeinfúzió* és *Friss újság* című versei például nem olvashatók egyfelől a 2.3. ciklus *Tűzszőnyeg, Kinetofon, Amerika* és *Eredményablak*, másfelől a 3.2. ciklus *Gyógykeserű, Ganz* és *Csendes délelőtt* című költeményei nélkül. A *Friss újság* nyelvi giccse kerül közelképbe a századelő szenzációhajhász publicisztikáját imitáló szövegekben: a *Tűzszőnyegben* a mai médiára is jellemző részvételen, az emberi tragédiában kéjelgő magatartásra ismerünk, a *Kinetofon* stílusa a század eleji bulvársajtóból ad ízelítőt, ahogyan egy találmányt a pletykával határos előadásmódban tálal, míg az *Eredményablak* szintén a publicisztikai stílus nyelvi manipulációival élve egy konkrét eset elbeszélését fordítja anekdotába, egyben örkényes abszurdba. Az *Amerika* hajónaplója (hajón írt levele?) a 19. századi ember kalandvágát, egyben szülőföld- és hazaelhagyási drámáját, a kivándorlást és a köréje felépített demagógiát szolalattatja meg, talán Vargaváros felszámolódásának kezdetét („Visszük a magyar föld szeretetét, s talán meghozzuk elszakadt / véreink és egy nagy állam szabad polgárainak támogatását”), előreutalva egyben a 3.2. ciklus *Vaterlandjére*, amely a 20. század elejének a Trianon miatti kisebbségi lét kiváltotta népvándorlását beszéli el drámai erővel, jelezve, miként ismétli magát a történelem. Akik mennek, magukkal viszik Vargaváros emlékét, és vagy kiterjesztik egy képzelt térképen, vagy elfeledik. Lehet, ez a magyarság önfelszámolódásának kezdete is. Ez a képzelt térkép tér újra vissza, kap konkrét formát az emlékezésben a *Gyógykeserű* című versben úgy, hogy a lírai narrátor a fiatalabb földinek, az ajánlásban megnevezett induló írónak, Voloncs Attilának a helytörténész pontosságával, személyes

élményként idézi fel a teljes Vargaváros múltját. Ez a számbavétel – bár a századelőtől indul – a jelenig vezet, a jelen a múlt szórványos nyomaiként jelenik meg, támpontként az emlékezőnek és emlékeztetőnek, a meglevő tárgyi világ csak a beszélő által és benne él a múlt lenyomataként, tárul fel múltként. A versben egyik hívja a másikat, több idősíki tevődik egymásra: „Hogy milyen volt valamikor az Unió-kert a városban”; „(miért tették tönkre a kommunizmus idején a Vigadó / páholsorát, és miért csináltak egy addig 900 férőhelyes / épületből 400 férőhelyeset)”; „hogypont ebben a házban, a miénkben volt Hollanda / Pál fogászati rendelője” stb. A *Ganz* vagy a *Csendes délelőtt* már az eseménytelen, békebeli századforduló végét jelzik, azoknak a folyamatoknak a kezdetét, amelyek a két világháborún és a kommunizmuson keresztül a jelen kisebbségi léthelyzetéig, az értéktorzulásokat hozó, demokratikusnak mondott társadalmi berendezkedésig vezetnek. „Cirmay / Zoltán református lelkész emelkedett szólásra, és gyönyörű, / magas szárnyalású / beszédben köszöntötte az / 1914-es / esztendő. / Egy rövid pillantást vetve az elmúlt esztendő / szomorú eseményeire, a jobb jövő / reményében üdvözölte / az új évet” – olvassuk a *Ganz*-ban. A tudósítás műfaját idéző versben a felidézett emlékkép figurái számára a remélt jövő a versbeszéd utólagossága, az emlékezés jelen ideje felől abszurdnak minősül. A befogadói többlettudásból adódóan olyan ez a versvilág, mint Poe-nak *A vörös halál álarca* című novellája: az öröm átmeneti, a vidámságot belengi a halál még láthatatlan, emberellenes jelenléte, pusztító akarata. A diszharmóniát stilisztikailag jól jelzik a soráthajlások, amelyek itt inkább a megszakítottságot érzékeltetik, mint a sodrást. A *Csendes délelőtt* üvöltő újságfutárjának még csak szenzáció Ferenc Ferdinánd lelövése, ugyanolyan, mint az „ötlábú csürke” születése, a szöveg befejezése, a tragikumba átfordított idill azonban világosan mutatja, a történelmet nem a kisemberek irányítják, ők csak elszenvedik, túlélnek vagy belehalnak, s a békebeli múlt számukra visszahozhatatlan: „elered az eső, / örvényleni kezd, kavargogni, víz, seper magával / mindent...” – Vargavárost, a lélek védett vidékét, a szülőföldet.

A világháborút scenírozó szövegek mögött már ott van a kommunizmus évtizedeinek – nevezük így – szubjektív lírai naplója, érzékeltetve, ahogy egy kisváros közösségének, társadalmának történelme (akárcsak a *nagy történelem*) folyton önkörébe tér vissza, a kisember, az egyes ember élete is minden szenvedésével, örömeivel együtt ugyanaz marad. Ahogy az egyes generációk, úgy az egyének is egymás sorsát ismételik, még ha a jelen utólagossága felől fel is fedezhető (?) valamiféle ok-okozatiság az egyes korszakok és eseményeik között. Az ismétlődés, a körszerűség elve alapján a drón mintegy meglátja és meglátatja az időnek (történéseinek, tereinek) a századelőből kitüremkedő újabb percnéseit. S a századelő lírai krónikájához hasonlóan a kommunizmust idéző 1.4. ciklus versei, az *Édes-kedves...*, a *Panorámaablak*, a *Néptanács* újabb aspektusokkal bővülnek, újabb részletekkel, közelképekkel válnak többsíkvá: a jelzett időszak a 2.3. ciklusban az *„Egy nap élet”*-ben, részben a *Karrierben*, valamint *A szocializmus fundamentumában*, a 3.2. ciklusban pedig az *Erőmezőben*, az *Eltársiasban* és a *Hazánk legszeretettebb fiában* tér vissza. Az 1.4. ciklusban megteremtett kommunista éra tragikomikusan láttatott erkölcsse (az *„Egy nap élet”*-et és az *Eltársias*at más összefüggésben már érintettem) leginkább a *Karrierben* mozdul el a tragikus ironia irányába, ugyanis azt mutatja, hogy ugyanazok boldogulnak később, a kommunista rendszerváltást követő időszakban, az 1990-es évek elején is (és az *új honfoglaló* anyaországi magyarok, valamint a székelységüket elmélyültebb tudás és meggyőződés hiányában magamutogatásra használók mellett a lírai narrátor ezektől is elhatárolódik), akik szemtelen opportunisták, köpönyegüket érdek szerint forgató karrieristák, politikai rendszertől függetlenül: „Szépreményű Ifjú, felszippanjtja a / levegőből, hogy eljött az ő ideje. A dicső / forradalom után járunk, kiugrani eddig / nem lehetett, mert a korszak, az elnyomás, / a diktatúra, a kisebbségek hátrányos helyzete / stb. Érti, most kell dobbantania”; „Ügyes, talpraesett, valamikor ő / volt iskolájának a KISZ-titkára, fő szavaló, / nélküle nem hajtott a fű a bitumenezett / pályán, és még a tagdíjbeszédés egyszerűnek / tűnő műveletét sem véghezvették el az ő hiányában”; „Egy kőhajítás csak a polgármesteri hivatal, egy / gyöngébb megerősítés a polgármesteri szék, / onnan meg egy kiadósabb pislantás a parlamenti / páholy.” Ezzel közvetetten, lírai narrációval – előrelátva, mintegy kiszélesítve az *Exterritórium* (1.4.) versvilágát – a *Dollár, márka, forint* (2.3.) vagy a *Bodega* (3.2.) című versekben scenírozott 1990-es évek erdélyi közállapotáról, demokráciának nevezett nyomorúságáról, csencselő-ügyeskedő, a kevés munkával túlélők vagy munka nélkül tengődők, semmittevésüket alkoholba fojtók száralmas, eszménytelen világáról is ítéletet mond: „egy pohár alján / a múltba révedhet, fél deciért megtudhatja tenyeréből a jövőt” – olvassuk a Dan Lungu *Tyúkok a mennyben* című regényére emlékeztető *Bodegában*. Visz-

szamenőleg pedig még súlyosabb ítélet alá vonja a lopáson („Már csak azon csodálkozhatunk, hogy / Gábor Áron szobrát a főtérről nem szerelték még le / egy enyhe őszi éjszakán ágyústól, mindenestől.« – *A szocializmus fundamentuma*), látszatzmegoldásokon alapuló kommunista rendszert. Azt sugallja, hogy olyan károkat okozott a társadalomban, egy egész régióban (ez itt most legyen Kelet-Közép-Európa, amelynek a céhtelenített, majd gyárakkal elcsúfított Vargaváros, a Székelyföld is része), illetve az egyes ember személyiségében, amit nem tud megszüntetni egyik napról a másikra semmiféle forradalom vagy új társadalmi berendezkedés, főleg ha a letűnt rezsím működésének lényegét nem értő, az iskolázatlan réteget megtestesítő melós utólagos szólamában a személyes életidő, a fiatalkor elmúlása miatt még megengedő nosztalgiává is szelődik az, ami valójában emberellenes volt (így lesz az élőbeszédet imitáló *Hazánk legszeretettebb fia* a kollektív és egyéni amnézia, a hamis múlttudat iróniájává). Sőt a hétköznapi embert kihasználó politikusi opportunizmus és képmutatás állandósul az időben (történelemben), kiterjed az ezredforduló utáni időszakra is. Ennek bicskanyitogató, felsorolást fokozásba átfordító szarkasztikus megjelenítése a *Hűbérarc* (2.3.) című lírai portré, amely a vallási, nemzeti álszenteskedést és álhivatástudatot megtestesítő (erdélyi) magyar politikust állítja a középpontba („ő a kéz amely a bölcső és a koporsó között ápol / betakar és kitörül és ha mikrofon közelébe kerül / rögtön rábogozza a nemes szerszámra a tisztesség / és a becsületesség lobogóját és logóját mert ő / erkölcsös és tartásos zsenge napjai eltöltésére / nem lapozgat titokban pornólapokat”), aki a *Célozd meg a holdat!* (3.2.) című vers, szónoklatparódia tanúsága szerint ugyanúgy nem riad vissza a demagógiától, mint elődje a kommunizmus idején (lásd *Bad disc* – 2.3.). És állandósul az időben a hajrászékelykedés, a nemzeti önismeret hiánya, a nacionalizmus és a politikai manipuláció is. Ennek szép példája a vendégszövegekből (idézetekből) kollázsszerűen építkező vers, alcíme műfaji megnevezése szerint trakta, a *Zajtalan árnyék*.

S ennek, a városi közösség, társadalom és az egyén (aki maga is része a közösségnek) ideje, valamint a különböző korszakok időrétegei között lebegő drón előre-hátra mozgásának köszönhetően érkezünk meg az 1990-es éveken át az ezredfordulóhoz, az új évezred első évtizedeihez, vagyis az emlékezés jelenéhez. Valójában az emlékezés jelene, tehát a drón mozgása, perpektívaváltásai, függetlenül attól, hogy az idő milyen percenéseit tesz láthatóvá, mindig belefolynak, részei a felfejtett múltbeli időszakmenseknek, az emlékezés folyamata az emlékképek felől érthető meg és fordítva. Véleményem szerint ezzel magyarázható az, hogy a jelen (illetve majd a 4.1. ciklus) felé közeledve egyre szorosabb és bonyolultabb összefüggéseket mutat a közösségi és a személyes kapcsolata (amint ezt már láthattuk a *Bad disc*; *Édes Erdély A, B, C* vagy az *Innap* című versek esetében), hogy miért erősödik fel a kötet eme időrétegében (20. század vége, 21. század eleje) az egyéninek, a személyesnek a szerepe már az 1.4. ciklus *Ad Revidendum* vagy *Csúcscsakértők* című verseiben, miért mélyül az egyén személyes drámájává Vargaváros, a belsővé tett, védett vidék sorsa, hétköznapija és ünnepe; egyáltalán az egyéni sors, a személyes miért kap egyre nagyobb hangsúlyt a kötet koncentrikus köreinek örök visszatéréseiben (2.3. *Kék nyíl*; *Világít*; *Riadólánc. Kritikus távolság*; *Nagytermészet*; *Hőkamera*; *Bronzvadász*; *Házasságterápia*; *A kőműves fia*; 3.2. *Ez a nap*; *Turbulencia*; *Pusztító spirál*; *Vulkánlesen*; *Régivágás*; *Téves futó*; *Miesnap*), és miért válik az egyén emlékezése, számvetése az utolsó, a 4.1. ciklus központi kérdésévé.

Ezekben a versekben eltérő témájuk ellenére közös az, hogy mindegyik a társadalom, a természet, valamint az idő, a történelem által determinált embert állítja a középpontba. A társadalmi meghatározottság főként a vallási és nemzeti identitás megnyilvánulásainak parodisztikus megjelenítésében ragadható meg. Az egyén viselkedése illeszkedik abba a tágabb kontextusba, amit (varga)városi, regionális (székelyföldi) összefüggésben láthattunk megnyilvánulni. Erre példa a *Nagytermészetben* megrajzolt virtuskodó *igazi* székely profilképe, akinek „Az ötvenfokos szilvapálinka az istene, / a paprikás házi szalonna, a házi kolbász”, aki „Vallásos, csak templomba nem jár, nem / gyakorolja, mert ő akkor is dolgozik, amikor / más kikenve-kifenne elmegy a vasárnapi / szentmisére”; a népies romantikus és transzszilvanista költői hagyományt (Petőfi, Reményik, Wass) parafrázáló-kifordító *Bronzvadász* szerint „még a lelkén is vitézkötéssel, még / a szíve csücskében is vitézkötéssel, mert mindenkinek az van és ott van, ahol / neki tetszik, látványosan viselve, de ez kitérve, kitergetve, hogy lássák, hogy / tudják mások is, hogy ő igazi”. Ez az álnemzetieskedő, álszent magatartás lehet egyféle magyarázata annak (ami a kötetnyitó *Gömblámpafényben* tételesen problematizálódik), miért nem működik a generációk közötti párbeszéd, miért mond csődöt a szóhasználat hagyományozódása. Másként ugyan, de ugyanolyan torz a következő, a nehézségekhez,

munkához, felelősséghez nem szokott nemzedék életmódja, világképe is: „megnyom egy gombot, s jön magától, / megnyomja, s kész, jön a táp is a falból, / műízű táp, mert milyen is / legyen, / készen jön a falból, és készen a lélek is, / készen az isten, a siker / a falból”; „Itt nő fel körülöttünk, / itt nő fel, *mondja, meséli*, / a fitnessmagazinok a bibliája, napi három evés helyett / napi két hányság, fogyasztótabletták, hashajtótabletták” (*Ez a nap*).

A tudatos viselkedést – ez már a *Nagytermészetben* is látható – az ember természeti meghatározottsága is aláaknázza: egyrészt az emberi élet egyszerűségét átszövő és kiüresítő, ezért értelmetlenné tevő automatizmusok, rutinszerű ismétlődések, a hétköznapok unalma (*Riadólánc. Kritikus távolság; Miesnap*), másrészt a kielégített (*Világít...*) vagy a ki nem elégített szexuális vágy (*Turbulencia; Pusztító spirál; Vulkánlesen*), valamint az elhibázott férfi–nő kapcsolat (*Házasságterápia*). Mintegy a szomorú emberi sors ellenpontozásaként nagyon változatos ennek a diszharmonikus férfi–nő viszonyoknak a nyelvi reprezentációja. A *Világít...*-ban a szexuális életbe való beavatást az életképszerű megjelenítés teszi maradandóvá, ha kissé didaktikusan is, emlékeztetve az olvasót, hogy az élet egyszerűsége, mulandósága ellenére szakaszos ismétlődések sorozata: „mert valaminek vége szakadt valami végképp / befejeződött és elkezdődött / valami más valami egészen más...” A *Házasságterápiában* a megromló házasság folyamatát (a panaszkodó nőre emlékeztető, valójában az önmarcangoló férfi szenvedését kifejező szövegben) az egymásba kapcsolódó, a költeményt egyetlen versmondattá alakító feltételes mellékmondatok és főmondatok sodrása, siklása érzékelteti. A *Turbulenciában* a lírai narrátor a másakra való vágyakozását harmadik személyű elbeszéléssel távolítja el, a fojtott szenvedély feszültségét, a beteljesülésre való vágyakozást pedig a felsorolásra, ismétlésre, fokozásra épülő mondatkezelés teszi emlékezetes nyelvi élménnyé: „azt kívánja csak, hogy mondják majd a fülébe, / suttogják, mit hogy suttogják, követeljék, / hörögjék, az utolsó lélegzet hörögésével, az / utolsó lehelet utolsó szusszanásával az ő / fülébe, az övébe, érti, hogy *most akkor / egészen, teljesen, teeee...*” A *Pusztító spirál* pedig Szilágyi Domokos *Boszorkány* című, szép asszonyt átkozó költeményének átírata, amelyben az átkozsoltárok retorikájában a taszítás és vonzás ambivalenciája által meghatározott, Ady Léda-verseire jellemző viharzás jelenik meg. Az álódai, ironikus hangvétel megteremtésében és a különböző szövegek, idősíkok egymásba épülésében a sor- és mondathatárok viszonylagosságának, valamint a felsorolásnak, a szójátéknak és a központozás hiányának jut fontos szerep (lásd a „mert mi más is kell egy / vak és süket szerelemhez” – „s bekerülsz / megint a pusztító spirálba” közötti rész).

Legyen szó azonban akár székelykedő kivagyiságról (*Nagytermészet; Bronzvadász*), akár az élet ünnepszámba menő eseményéről, a disznóölésről (*Riadólánc. Kritikus távolság*), a hétköznapok vegetálásáról-unalmáról (*Miesnap*) vagy szexualitásról, házasságról, mindegyiknek foglalata a lét mulandóságának a tudatában az önreflexió (a felsorolásra és ismétlésre épülő *Régivágásban* a nőtipusok felől veszi számba életét a beszélő: „Igen. Volt olyan is. Volt, igen, volt, olyan is volt.”), minden élettörténet kezdete valaminek a vége is, az élet lüktetésében ott dolgozik, készülődik a halált előkészítő hanyatlás. Ezt már érzékelteti a *Riadólánc. Kritikus távolságban* a montázsszerű eljárással megalkotott kép, amelyben egymás mellé kerül az életkép jelene (a disznóvágás során berúgott, ágyban fekvő férfiak) és az életkép jelene felől a majdani jövő, ami az elbeszélés jelene felől már múlt (a temetőben fekvők): „alusznak / keresztbe feküdvé, egymás mellett az ágyon, / egymástól jó távol az agyagos földben, álmodik / is talán mindkettő”. Ennek a körforgásszerűségnek, a születésben, a házasság kezdetében, egyáltalán a kezdetben a véget, az életben a halál jeleit szcenírozó eljárásnak, az egyszeri, visszafordíthatatlan, elmúlásra ítélt, ezért szenvedéssel teli emberi életnek összefoglaló poétikai megjelenítései, összegzései a *Kék nyíl*, a *Hőkamera*, a *Kőműves fia* és a *Téves futó* című versek. Az ismétléssel,¹⁰ montázstechnikával megteremtett, síkváltásokon alapuló *Kék nyílban* az út, utazás toposza köré szerveződő két történet vetül egymásra, az evenkiké („egy tunguz népcsoport Szibériában”) és a Székelyföld–Budapest útvonalon közlekedő. Utóbbié az oda- és visszaút ellentétező párhuzammal való megjelenítésében egymásba íródik, felcserélhetővé válik a kettő, illetve a montázs révén megszűnik a különbség a modern, a 21. századi utazó és a vándorló evenkik léthelyzete között. A variálódó sorok a haladás helyett az örök visszatérést, az idősíkok között való átjárást, egyben az időben való körbenjárást és az emberi lét értelmetlenségét, reménytelen voltát érzékeltetik: „Zötyög, csikorog, ráz, váltókon fut keresztül, / reszket, remeg, mintha ki akarna siklani”; „ráz, csikorog, váltókon fut keresztül, reszket, rázkódik, / remeg, mintha földrengés volna” stb. Ez a reménytelenség kap metafizikai dimenziókat a *Vak visszhang* című kötetből átemelt,

ugyancsak különböző szövegek montázsából, a vendégtextusok, parafrázisok által meg-megszakított lakodalmi életképen alapuló *Hőkamerában*, amelynek a címbeli képe itt elsősorban nem a nézőpont és világlátás metaforájaként érdekes,¹¹ hanem hogy – mintegy a drón *alkatrészeként* – miként világít át a szem számára láthatatlan dimenziókat. Minden él, lüktet, kanyarog, dobog, az ismétlések révén vissza-visszatér, újra- és előlről kezdődik. Az ifjú pár folytatja azt, amit mások elkezdtek, de amit tulajdonképpen azok is folytattak. Az egész poéma a nagy kezdés (házasságkötés) látszata ellenére az örök visszatérésről, ismétlődésről szól, arról, hogy a kezdetben ott lebeg, settenkedik a vég drámája, hogy az életen átsüt a halál, a lakodalmi táncon a haláltánc, és hogyan tapad a fiatal párra, íródik életük hátterébe, jövőjébe csak a kameraszemnek látható, talányos, félelmetes alak. A hőkamera ugyanis olyan időn túlit is lát (s ez a lírai narrátor perspektívája, látásmódja), aminek ez az egész lakodalmis világ a része, az emberi élet halál általi eljegyzettségét: „leváló alakok a gyermekkor sziluett-testéről / csak a vendégsereg ami sötét volt az világos / ami világos az sötét fókusznál a szem mint a kamera / nagy fehéres foltból kiválik egy alak aztán megint és / eggyé válva jönnek valaminek vége valami indul”. A halálfélelem a személyes (egy-egy szám első személyben megszólaló) én imájának részeként a szintén a *Vak visszahangból* átvett *A kőműves fiában*, majd a *Téves futó* című *diagnózisversben* artikulálódik újra (egy-egy szám harmadik személyben). A *kőműves fia* eredeti szöveghelyéhez képest új jelentésrétegekkel gazdagodik: nem csupán arról van szó, hogy a betegség okozta halálfélelem miatt megrendült beszélő a küszöbönálló halál felől tekint az életre, hanem arra is rávilágít, hogy a múlttá vált és csak az ő emlékezése által újjáéledő, egyben az ő identitását adó Vargaváros csak addig él emlékképekben, ameddig ő maga, az emlékező. Könyörgése tehát felfogható úgy is, mint Vargavárosért és környékéért, a lélekben őrzött és földrajzilag leírható szülőföldért¹² szóló személyes ima, ima az emlékezés jelenéért és a felidézhető múltért: „Segíts meg, kérlek, Szűzanya, úgy szeretnék / még gyermekeimmel hegyek / és völgyek, dús lankák, sűrű erdőségek, / a környező vidék ölen / járni gombászni, gyógynövényért, vagy csak úgy, / kedvünkre kószálni”. A finom utalásokban kifejeződő, az emberi élet törekenységét, a magunkban hordozott halál lehetőségét láttató *Téves futó*ban harmadik személyűvé távolított halálfélelem nem az ima hatástalanságának következményeként gyűrűzik vissza a könyvben. Sokkal inkább azt sürgeti az Esterházy Péter *Hasnyálmirigynaplójára* emlékeztető, a sejtetés költői erejét mozgósító vers („Hosszú boldog esztendőig azt sem tudja / a tulajdonosa, hogy létezik, hogy van a világon / egyáltalán. [...] // Aztán eljön az a bizonyos nap. Apró fájdalmak / kezdik üzeneteiket küldözgetni, hogy valami / nem működik kifogástalanul”), hogy az emberi idő végessége függvényében, mintegy kárpótlásként is (teszem hozzá: az alkotás felől a költői erőfeszítés jutalmaként) új perspektívákat, az idő új rétegeit tegye láthatóvá a drón mozgása. Ez lesz az utolsó, a 4.1. ciklus, amelyben az emlékezés módjai, a közösségi emlékezet működése, a számvetés és (lét)összegzés mikéntje áll a lírai narrátor figyelmének a középpontjában.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy miután mindegyik ciklus elvégzi a maga összegzését (*Degenyeg; Kontraszt; Diólapi*), a 4.1. ciklus – mintegy rávetülve az 1.4.-re, azzal ellentétező szimmetriát, egységet alkotva, valamint az egymással hasonló viszonyban levő 2.3. és 3.2. ciklusok keretét képezve, ami által a konstrukció a több összefüggésben láthatóvá vált befejezés és újrakezdés állandó körforgásos mozgására irányítja a figyelmet – az időnek, a közösség, egy régió magántörténelme, az egyén és magának az emlékezés idejének (amely maga is időben zajlik) a működését vizsgálja. A költemények mintha nemcsak a múlt időnek és terének, Vargavárosnak, nemcsak az idő rétegeiben megképződő értékeknek, értékrendeknek állítanának emléket, reflektálva azok pusztulására (szerintem így is értendő Melhardt Gergő „nekrológ- vagy hommage-szerű versek” kifejezése), hanem maguknak az emlékképeknek és az azokat létrehozó emlékezés folyamatának is. S ebben a reflexióban-emlékállításban úgy búcsúzik a lírai narrátor az idő köreitől, hogy azok természetét, működését, a köztük levő összefüggéseket illetően nem ad(hat) végleges, egyértelmű válaszokat, ezért nem is tekinthetők ezek a versek olyan szövegeknek, amelyek a szintézis igényével lépnének fel, de még egyszer felvillantják az idő egy-egy percenését, szilánkját, amelyekben az örök, reménytelen körforgásra, az időben és az emlékezésben bekövetkező repedésekre, szétválásokra és végzetes mulandóságunkra, valamint a korábbi ciklusok egy-egy szövegének alapproblémájára, motívumaira ismerhetünk.

Az *ántivilág* végének haldoklójában például az idő megtestesülése érhető tetten, akinek a halála az idő felszámolódásáról szóló lírai naplóvá is teszi a verset, és – mint már korábban kifejtettem –

a Vásárvárosban ennek a személyes időnek a megsemmisülése kap szélesebb perspektívát, a lírai narrátor ugyanis azt látta, hogy az egyes ember sorsához hasonlóan a közösségi emlékezet is (ironikusan értve) *jó esetben* önkörébe, a felejtésbe tér vissza, megszűnése pedig időn kívül helyezi annak szereplőit, azok (múltbeli jelenének) idejét, terét is. Hogyha egyéni és közösségi viszonylatban ez a két vers *változat végnapokra* – egyben az emlékező jelene (21. század) és a századelő (20. század eleje), valamint az életműben a *Vargaváros*, a *Vak visszhang* és a *Védett vidék* című kötetek közötti feszítvolságot és összetartozást is kialakítva, amennyiben *Az ántivilág vége* az előbbi, a *Vásárváros* az utóbbi könyvből került át ebbe a kötetbe (erre a kérdésre később visszatérek) –, akkor a ciklus folytatása az eddig vezető utat tárja fel. Az látható, hogy az említett időben, emlékezésben, az ahhoz kapcsolódó értékviszonyokban és magában a nyelvben bekövetkező perccenések, szétválások a drón eddigi mozgásának és az emlékezés hullámmozgásának megfelelően következnek, megidézve a korábbi ciklusok szövegeit is.

A *Vásárváros* két (három és még ki tudja, hány) irányba is *hívó* vers: egyfelől a 3.2. ciklusból a *Néma komment* (rajta keresztül az 1.4. ciklusból a *Vargaváros. Századelőt*, illetve a 2.3. és 3.2. ciklusoknak a korszakot létrehozó további költeményeit), másfelől a 4.1. ciklusból a *Néma komment II.* című költeményt idézi meg. Ha korábban úgy fogalmaztam, hogy a *Vargaváros. Századelőben* a múltból előállított alakok végignéznek egykori életüket, azaz elindul az emlékezés folyamata, hogy aztán a *Vásárvárosban* maga az emlékezés váljék problematikusává, és az emlékezés a felejtés végzettségébe forduljon át, akkor a *Néma komment* és a *Néma komment II.* ennek bizonyosfajta magyarázatát adja. Előbbiben mintha nem lenne keresnivalójuk azoknak, akik valamikor elhagyták Vargavárost, vagy száműzték őket onnan, és a büntetésük/sorsuk az, hogy hiába térnek vissza, már nem kerülhetnek vissza – az emlékezés természete szerint – ugyanabba a térbe és időbe: „Jönnek, érkeznek hosszú sorokban, ott toporognak / már a kapuknál, a város kapuinál”; „szomorú arccal / búcsút int a falakon állóknak, micsoda egy népség, micsoda / egy népség, hallatszik bentről, a falakról, mialatt csendes / sorokban a szekerek a hegyek felé elvonulnak”. Lehet ez ítélet vagy a maga öntörvényűségét érvényesítő, határait, önazonosságát őrző védett vidék magatartásának a szimbóluma. De ennél bizonytalanabb a helyzet, tehát nyitott is marad a jelentésképzés, hiszen nem tudni, kik azok, akik jönnek, és aztán mennek is, illetve kik őrzik a várost. Mintha Bodor Ádám epikai világában lennének – nincs semminek oka, vagy van, de nem ismert, csak következmények vannak. A *Néma komment II.*-ben pedig már úgy tűnik, hogy maga a megidézett századelő szűnik meg, mintha az egykori Vargaváros szereplői kivonulnának az emlékezetből, a körkép a végéhez közeledik, a vízbe dobott kő hullámmozgása elnyugodni látszik. Mintha a holt lelkeknek visszavonulót fújta volna valaki (idő?, Isten?, emlékező?), és mennek, vonulnak szépen, mint egy gyászmenetben, vagyis a közösségi emlékezet csődöt mond, az emlékkép helyén üres folt van, aminek a metaforikus leírása a következő rész: „a patak felől szürke ködpára üli / meg a tarlókat és a medencét, halványulnak a / csillagok, aztán lassan kihunynak, a távoli / hegyek felől lassan derengeni kezd a hajnal”.

Úgy tűnik, a közösségi emlékezet végét talán ellenpontozhatná az egyéné, de egyrészt az egyes ember életideje is megszakítások és újrakezdési kísérletek, valójában kudarcok sorozata. A *Buborékokban* két személy újbóli találkozása nem jöhet létre, inkább ennek ürügyén a múltban megálmódott, de a jelenre be nem teljesülő jövővel, a múlt törésvonalaival való szembesülés valósulhat meg. Ez képeződik le a külső és belső nézőpontot érzékeltető normál és dőlt betűvel szedett mondatok egymásba ékelődésében, a megszakításokban és a félbemaradt mondatokban: „tudod ahogy telik az idő az ember egyre csak... / egy pillanat mondja széles mosollyal legyen szíves / hozzon valami rostosat a hölgynek nem köszönöm / inkább egy tonikot na szóval ahogy telik az idő ja / igen hát öregszünk milyen ismerős ez a szokása / ahogy félbeszakítja szavába vág hogyne nevet a / férfi mond valami vicceset úgy látszik hogy ez a // szokása is a régi annyi év alatt ez sem változott / semmit találkozni mosolyt erőltetni az arcra nevet / a férfi is”. Másrészt az ember ki van téve az időből való kiesés veszélyének, a megtévelyülésnek. Erről beszél a *Szűkített mennyország*, az álmaival, képzelt világát a tapasztalati valósággal szembesíteni képtelen nyomorú, kiszolgáltatott örültről szóló lírai-drámai történet: „odafenn a padláson húzzák Demeter / Elemérék, mint valami fájdalomcsillapítót a gyógyíthatatlannak / látszó szenvedésére, senkije sincs, egyedül él, és ezek a hangok, / képek, üzenetek, ezek a hangok: mihez kezdjen, / aki az élet // megoldhatatlannak látszó, egymást felváltó, elsikkadó, majd újra / visszatérő, sem ésszel, sem kézzel, sem foggal, körömmel nem / rögzíthető, százszor újrateremtődő ellentmondásaival szembesül?” Harmadrészt szembesülnie kell ismét-

lódésekből álló életidejének a végességével, tehát a történelmi időből való kiesés előbb-utóbb bekövetkező tényével, a halálközelséggel. Ennek a tapasztalatnak az elbeszélése a két síkon futó *Iszap* című, Térey János emlékére írt nekrológvers, amelyben a pincét elárasztó vízen lebegő befőttesüvegek képe az elmúlás allegóriájává válik, a refrénszerűen ismétlődő sorokon, sorvariációkon és visszatérő motívumokon át hömpölygő költeményben a konkrét életkép elemelődik a transzcendens irányába, a könyvbeli versbeszédet a létértelmező költészet regisztere felé mozdítva el: „Ritmikusan a mélyből egy kettő három négy mint / A szív miközben surrog a pumpa szívja nyomja / Szívja nyomja kifelé a sötétségből lemegyek / Felkattintom a villanyt a villanyfényben összekoccanak / Majd odébb libbennek látom ahogy alámerül / Egy-kettő amint feltelik lassan a beszivárgó / Lével alá a pincemélybe alá az iszapba alá a sötétbe / Mintha az örök sötétségbe leoltom a villanyt”; „Nap simogat simít becéz úszunk a napfényben / Isten befőttesüvegei”; „És menni csak előre csendben menni csak lengedezni / Lebegni lengeni lenni a fényben s aztán – alámerülni...” Hiába az hommage-versek emlékéllítási kísérlete a pályatársaknak (a *Soporului 60.*-ban Mózes Attilának, az *Idővonal*ban Egyed Péternek), az ember szellemi társainak felidézése, újrafelkeresése az időben, az *Idővonal* tanúsága szerint a drónszerűen működő emlékezés magát a versnyelvet is befolyásolja, körforgásszerűvé teszi, amennyiben a *Drón* című költemény variálódik, íródik újra benne, hogy a ciklikus időben az ember egyszeri, megismételhetetlen útjára ismerjünk. A *Vályúsút* szerint pedig a lírai narrátor eltéved az emlékezés védett vidékein és idejében, az emlékezés idejéből nem tud visszalépni az emlékkép idejébe, akár Krúdy Szindbádja: „látom-e érzem-e eltévedtem visszafelé / eltévedtem a régi utat nem találom / pedig itt csatangoltam évtizedekkel / ezelőtt azt a vályús utat nem találom”; „merre menjek hol van az udvar”; „hol vannak / hol a te hangjaid is a nyerek hidegek / türelmetlenek”.

Az egymásra csúszott időtörmelésekben maguk az értékek is megkérdőjeleződnek, az értékekre való emlékeztetés valójában az értékek hagyományozódásának torzulásaival, az értékek kisiklásával, illetve az értéktudat hiányával való szembesítéssel körvonalazódik. Itt elég, ha az emberi butaságra alapozó *Delphoi felé* című, a „már egyetlen alkalommal megold minden problémát” manipulációt harsányan hangoztató reklámparódiára gondolunk, amely mint szerepvers a *Tőkeinfúzió*nak, a *Prospektus*nak az újraartikulálódása, újra és újra érzékeltetve, hogy a történelem előrehaladtával nem elválik az értékes az értéktelentől, hanem utóbbi válik dominánssá, és mélyül a szakadék a különböző társadalmi csoportok, valójában ember és ember között. A *Hálában* a *Karrier* című vers elvtelen karrieristája és a *Hűbérarc* vallási, nemzeti álszenteskedést megtestesítő politikusa vall kudarcot és lepleződik le (aki külföldről „oxigénezett aggyal” hazatért), pont azért, mert a közösségi amnézia ellehetetleníti a múltban meglovagolt, mára már kiüresedett magyarságért ügyködő szerepét, amit a sorhatárok által kettévágott versmondatok, -szavak is ironizálnak: „A régi szép idők jutnak eszébe. A / csodálatos, siránkozásos, nemzetféltéses és magyarság- / mentéses, kopjafa- és szoboravatásos évek.” A szónoklatparódia, a néphez intézett politikai beszéd karikatúrájának visszatérése is az értékválság elmélyülését, az egyéni és közösségi eltévelyedést mutatja, ami politikai uralomtól, korszaktól független. A *Lakossági fórum* triviális, áltranszilván demagógiájában – „És az ő példájuk a miénk is, szüljék csak tele az / anyák..., nemzzék csak tele az apák..., s minden / ... asszonyba... S legyünk sokan, s kövessük őket!” – a *Bad disc* vagy a *Célozd meg a holdat!* retorikájára ismerünk, mint ahogy a már elemzett, a székelység- és magyarságkép torzulásait szarkasztikusan felmutató *Székejfőd* és az általa megidézett korábbi verseken kívül (pl. a *Zajtalan árnyék*) a ciklusból a *Bár maradtunk* és a *Hasznos hívás* a felszínre figyelő, a külcsínt a belbecs rovására felnagyító, mindent akaró, mindenhol jelen levő, álintelligens, álszerepekbe bújó, magát értelmiséginek mondó, a magyarságért *dolgozó* népvézéreként (politikusként, üzletemberként stb.) szituáló figurát ironizálja. A *Bár maradtunk*-ban mindez Tánccsoz Vilmos *Elejtett szavak* című könyvére emlékeztetve egy olyan ember szólamából tárul fel, aki kiesett a hagyományosnak mondható értékrendből, és egy lejárt életvitel távlatából értelmezi az újat, aminek nincsenek (számára) pontosan megfogható paraméterei, ezért keserűen ironikus az, amit mond: „s hogy kellett volna élnünk, hogy most ne így álljunk, / hogy ne ide jussunk, ahová jutottunk, helyállással, / tisztességgel, becsülettel, mint ez az előljárónk, / hogyszongya és olvassa: a példamutató életről, // [...] hogy szépen kiöltöznek, / mint ez a mi valahol az elején, de nem épp legelő / levő nagyfontosságú emberünk itt az újságban” stb. A kifordított intelemenben, az *Útravaló a huszonegyedik századba* című versben pedig, mintegy *A hasznos hívás* továbbírásaként, tételesen fogalmazódik meg az útmutató az új évezred etikátlan etikájához:

ez nem más, mint a képmutatás. Az udvariasságba burkolt agresszió, álfinomkodás szarkasztikus kritikája a vers, amely szerint a személyt tárgyként kezelő személytelenség lehet ember és ember, generáció és generáció között az emlékezet töredékessé válásának, illetve az emlékezet törlődésének az oka, hiszen a manipuláló, a PR-t abszolút értéknek tekintő szemlélet nem gondolkodik múltban, hagyományban, ok-okozatosságban, kizárólag a jelenben, és még a jövőt is csak a jelen érdekei, nem hosszú távú értékek megképződése felől gondolja végig. Végveszély ez, volt világok visszatérését el lehetetlenítő szemlélet, amelynek értelmében semmi nem az, aminek látszik, az értéktelen mutatja magát értékesnek: „bírálni pedig szigorúan / négy szemközt, kedves szóval, dicsérettel vezetve / be és személytelenül, a tettet: a legelső lépés...”

(folytatjuk)

JEGYZETEK

¹ *Védett vidék. Versek 2003–2010*, Erdélyi Híradó, Ráció, Kolozsvár–Budapest, 2010; *Udvarter. Tárcanovellák 2000–2014*, Sétatér Könyvek, Kolozsvár, 2014 (első kiadás: Kaláka Könyvek, Sepsiszentgyörgy, 2008); *Vak visszhang. Válogatott és új versek 1995–2015*, Sétatér Könyvek, Kolozsvár, 2015; *A világ újra. Válogatott és új versek. Verskeresztmetszet 1995–2015*, Pont, Budapest, 2017; *Szélahárfa, 99+1 haiku*, Gutenberg, Csíkszereda, 2016; *Szárnyvonal*, Magvető, Budapest, 2018; *Vargaváros. Versek*, Magvető, Budapest, 2019.

² MELHARDT Gergő, *Nem nő árvalányhaj. Fekete Vince: Vargaváros*, https://www.prae.hu/article/11421-nem-no-arvalanyhaj/?fbclid=IwAR125h4s0l1Du_YxmvcvrsHaCdtPRYcsZWQu7KQAFIKfKSBC6kzcW_SS6aM (utolsó megtekintés: 2020. március 7.)

³ Borsodi L. László eddig megjelent kritikái Fekete Vince költészetéről: *Időbarázdák*, Székelyföld, 2012/12, 145–160. = *Hermész visszhangjai*, Sétatér Könyvek, Kolozsvár, 2019, 103–119.; *A transzcendencia visszhangjai. Fekete Vince költészete*, Székelyföld, 2016/11, 113–136. = *Hermész visszhangjai*, 119–143.; *Haikuhárfa*, Székelyföld, 2018/7, 148–158. = *Hermész visszhangjai*, 143–153.; *A transzcendencia visszhangjaitól a létezés légszomjáig. Az újrendezés mint dialógusteremtő eljárás Fekete Vince költészetében*, Székelyföld, 2019/8, 143–171. = *Hermész visszhangjai*, 153–177.

⁴ JÁNOSY Lajos, *Fekete Vince: Kitalálsz egy hazát*, <https://litera.hu/magazin/interju/fekete-vince-kitalalsz-egy-hazat.html> (utolsó megtekintés: 2020. március 7.)

⁵ Uo. Fekete Vince kifejezése.

⁶ Kritikájában Melhardt Gergő is hasonlóképpen látja az egyes ciklusok tematizálását.

⁷ „Fekete Vince [...] sokkal inkább a bemutatás, a felvázolás, az ábrázolás, a kérdezés, mintsem az értékelés, ítélet, megmondás, állítás költője. [...] inkább a *pictura*, mint a *sententia* költője. A *pictura* nem transzparensnek hitt ábrázolást jelent, hanem az egymással versengő értelmezések, egyként elfogadható, konkurens magyarázatok és cselekvési potenciáljukat tekintve egyenrangúan jó lehetőségek egyidejű felvázolását.” MELHARDT, *i. m.*

⁸ Vö. JÁNOSY, *i. m.*

⁹ Vö. *uo.*

¹⁰ Melhardt Gergő szerint „a nyelvi egységek ismétlésének [...] nemcsak a dalköltészetből kölcsönzött refrénformája használatos Fekete verseiben, hanem olykor bizonyos rövid nyelvi egységek permutációjából, majd e permutáció szabályainak permutálásából jön létre a vers. Ennek jó példája a kötet egyik legnagyobb darabja, a *Kék nyíl* című vers, amelyben rendkívül erőteljes módon vetül egymásra egyszerre nyelvi és fogalmilag is két, egymástól amúgy igen távoli kép- és eseménysor, majd a szöveg végén mindez valamilyen katartikus kátofóniába torkoll.” MELHARDT, *i. m.*

¹¹ Erről a vonatkozásról ld. bővebben: Borsodi L. László: *A transzcendencia visszhangjai... i. m.*, 135. = *Hermész ...*, 141.

¹² Bár fontosabb a kötetben az idő problémája, fontos az is, amit Fekete Vince az időhöz kapcsolódó térviszonyokról, Vargaváros földrajzi elhelyezhetőségéről és annak metaforizációjáról gondol: „A helyrajzi viszonyok felismerhetőek, a vidék beazonosítható, és azt is akartam, hogy beazonosítható legyen: hogy arról a »Bermuda-sokszögről« van szó, amit nagyjából ez, a Kézdivásárhely, Kézdiszentkereszt, Katrosa, a Kászonok vidéke, a Szent Anna-tó, Bálványos, Kommandó határol. De ez a mikrorégió a konkrét helyneveket félretéve, Erdély, akár Kelek-Közép-Európa bármelyik pontján elképzelhető.” JÁNOSY, *i. m.*