

– Kádár János halálának és Nagy Imre hivatalos rehabilitálásának napján – érkezik haza Olaszországból: itt talán elegendő lett volna a hónapot megnevezni. A szereplők hóra vetülő árnyékát megfejtésre váró régi betűkhöz hasonlítani egy bűnügyi regény második bekezdésében (7–8.) túlbeszélésnek tűnik (még akkor is, ha a klasszikus műveltségű Makovicza tollán születik). Hogy Omaszta András, „háttal a tetőgerincre” esik (274.), sűrű megfogalmazás, de talán túlságosan is sűrű.

Ezek persze csak apróságok, és nem változtatnak azon, hogy a SZENTEK HÁRFÁJA nagy erudícióval megírt, hatalmas tudanyagot mozgató regény, rétegzett és plasztikus látkép egy városról és a XX. századi magyar történelemről. Hiányérzetet az kelthet az olvasóban, hogy hiába a Talleyrand-mottó, mely szerint jobb lett volna szenvedni, s hiába, hogy a könyv lapjain igen sok szenvedésről olvasunk – a szenvedésről mint a *conditio humana* meghatározó tényezőjéről nem tudunk meg semmi lényegeset. Hiába a nyomasztó közeg, az erőszak, a boldogtalanság, a történelem kilátástalansága: az ábrázolás rafináltsága, a heterogén, gyakran idézetszerű világ megteremtése a könnyedségnek azt az érzetét, mely mindezt súlytalanként mutatja fel. Ez azonban nem hibája a regénynek, hanem nagyon is következik annak poétikájából.

*Krupp József*

## NÉGY LEKÖTÖTT KALÓZ

### Az újabb poézis néhány esete

*JAK-füzetek 161–164:*

*Ayhan Gökhan: Fotelapa*  
JAK+PRAE.HU, 2010. 92 oldal, 1490 Ft

*Kele Fodor Ákos: Textolátria*  
JAK+PRAE.HU, 2010. 76 oldal, 1490 Ft

*k.kabai lóránt: klór*  
JAK+PRAE.HU, 2010. 128 oldal, 1667 Ft

*Deák Botond: Egyszeri tél*  
JAK+PRAE.HU, 2010. 88 oldal, 1490 Ft

*„Halljuk, miket mond a lekötött kalóz:  
Tündér változatok műhelye a világ,  
Mint a poézis bájalakja:  
Ámde csak egy az igaz, nagy és jó,*

*Melyek mosolygó jelmé lett a szép,  
Hogy mint a szerelem játszi gyönyör kezén  
Folytassa titkon a teremtés  
Műve örök folyamát gyönyörrel.”*

Kár volna az „igaz, nagy és jó” s így „szép” költészetéről szónokló „lekötött kalóz”-ra fülelő Berzsenyi nyomán visszasírni az „igazi poézis” távoli és „hideg vizekben” ragadt „néma hattyú”-ját. Hiszen tényleg nem bomolhat ki számunkra újra régi pompájában a görög-római verskertészet „csuda két virága”, a „szent poézis” és „dicső erény” klasszikus ikertememénye. Noha bőven lehet onnan, az egykori virágoskertből vagy más távoli kertekből játékosan csokrászni, azaz részmotívumokat kölcsönözni, átírni, kifordítani, újrahasznosítani (ahogyan a közelmúltban például Kovács András Ferenc vagy Cseh Zoltán tette). Ráadásul, átevezve a kevésbé „hideg” honi vizekre, még a modern klasszikus (vagy klasszikus modern) verseszmény, a nyugatos-újholdas szoboreztétika is nagyon messzinek tűnik; legalábbis olykor-olykor, bizony és hajjaj, hiába vesszük kézbe méltán becsült és szeretett lírikusaink pontosan kalibrált teleszkópját (mondjuk Tóth Krisztinát), a *Nyugat* és az *Újhold* szépségnek elkötelezett verseszménye tényleg nagyon-nagyon messzinek – szépnek, de messzinek – látszik. Sőt esetenként egyenesen úgy érzékeljük, mintha süllyedőben volna Nemes Nagy Ágnes szobrokat szállító hajója, még ha lenyűgöz is minket a süllyedés lassú méltósága, telt szépsége.

Mindenesetre a JAK-füzetek 2010-es versesköteteit olvasva igencsak távolinak tűnik az a lenyűgöző szoborpark, amely hermetikus biztonságban őrzi a klasszikus szépség formaköntőjét megfoltozó és újragomboló modern lírai hagyomány tetemes javait. Még leginkább azok a költőelődök juthatnak eszünkbe, akik valamilyen, valami miatt kilazultak vagy kilazíthatók ebből a klasszikus körből. Mint József Attila – többek között éppen Petri nagyszabású költészetének (és nem feltétlenül emlékezetes hitvallásának) köszönhetően. Vagy Pilinszky – törmeléken formában itt-ott, például Tandorinál vagy Tolnainál. Vagy mondjuk, Kassák nyomán,

az avantgárd költészet ímmel-ámmal kanonizált jelesei – leglátványosabban talán Kukorellynél, az ő működésében és prókátorságában (működő prókátorságában).

De úgy is lehetne mondani, illetve úgy is fel lehetne tenni a kérdést, hogy vajon mi van akkor, ha egy költő elsősorban nem a veretes költészeti hagyománnyal, hanem saját magával, saját érzéseivel, sőt érzeteivel, testi-lelki önmagával foglalkozik. Nem övezi tehát a személyiség csontjába zárt „*vak dió*”-ját gazdag erezetű „*levelekkel Irisz koszorújából*”, hanem fogja magát – és feltöri; sőt összetöri. Legfeljebb a törmelékekre szór, mintegy a rend, a rituálé kedvéért, néhány ékes koszorúlevelet. Ezek a költők, Ayhan Gökhan, Kele Fodor Ákos, k.kabai lóránt és Deák Botond olyan „*lekötött kalóz*”-ok, akik immár nincsenek le- vagy elköteleződve a költészet egykori vagy modern klasszikusainak, akik tehát a megannyi lehetséges „*tündér változat*” közül immár nem a „*szent poézis*” oltárán áldoznak, csupán megmutatják magukat, mesélnek magukról, megmutatják, hogyan mesélnek magukról.

Éppen ezért lehet érdekes, ahogyan a négy kötetben megjelennek a különböző szerzői figurák. Ahogyan már a kötetek legkülönböző felületein is figurákként tűnnek fel a szerzők, a szerzők arcai, teste vagy maszkjai. Így például a második kötetes Deák Botondot félmeztelenül látjuk a borítón, egy ornamensekkel ábrázolt póré szobaféleségben, tétován álldogálva és mosolygva. A negyedik kötetét összeállító k.kabai lóránt a saját meztelen testét, testének intim (és szavakkal mintázott) részleteit szerepelteti a borítón látható és a ciklusokat tagoló fényképeken. A Nádas Péter-fotókat felhasználó Ayhan Gökhan pedig egyik gyerekkori apás fényképével invitálja olvasóját legelső kötetének első ciklusába. Persze mindez, a fényképeken ábrázolt arc és test, elsősorban felület, amely csak azért látható, mert láthatóvá lett téve, azaz látványként van használva; és nem közvetlen valamóként. Ráadásul a három kötet nagyon különböző zsánerű portréinak látványjellege óhatatlanul felerősödik Kele Fodor Ákos könyvének hangsúlyozott vizualitása mellett, amennyiben itt a borítón immár nem emberi arcot vagy testet, hanem ikonikusan megtestesülő versszöveget, képverset láthatunk-olvashatunk, miként jó néhányszor belül is. Induljunk hát el a látványtól az olvasmány felé, kívülről befelé, kötet-

ről kötetre, fordított számsorrendben, a 164-estől a 161-esig.

**(164-es)** Mintha az EGYSZERI TÉL címlapján zavartan mosolygó, leginkább másnaposnak tűnő, mackós testalkatú figura darabos barátságossággal hívna be minket magához egy lusta beszélgetésre vagy talán inkább monológra. Akár csak a kínálata szegényességével tüntető rongykereskedő, Deák Botond is félszegen téríti élénk dísztelen hétköznapijainak, valós vagy lehetséges történeteinek maszatos és kicsorbult törmelékeit. Mintha megejtő tehetetlenségében ezt mondaná: „Ez van, na, ezzel tudok szolgálni, nagyon jólesne, ha meghallgatnál, persze nem muszáj, végül is te tudod, azt csinálsz, amit akarsz, mint ahogyan én is... akkor mondhatom?” Az eleve vesztes beszédhelyzetre igencsak jellemző a kötet felütése: „*Jó napot kívánok*” – és zárlata: „*és akkor lassan átmegyek / klint isztvúdba*” (INOTA vs. VÁRPALOTA). Ugyanakkor a nyitóvers mérsékelt harsány beköszönésének keresetlensége és a záróvers szándékosan fülsértő nyeglesége olyan megtartó keretbe helyezi Deák Botond verseit, amelyet ha elfogadunk, máris megbotcsátóbban viseltetünk az alapvetően szerethető, nagyobb mértékben együttérzésre vagy szánsalomra méltó és csak kisebb mértékben terhes jelenléti lírai én iránt. Merthogy ezekben a versekben mindig ugyanaz a valaki beszél, vagyis hogy játssza azt a jól ismert költői szerepet, hogy nem játszik semmiféle szerepet (legfeljebb, ha úgy jön ki a lépés, „*átmegy klint isztvúdba*”). Elsősorban az van neki, amit a borítón látunk, teste, és persze testbe zárt lelke, súlyos, olykor nehézkes személyisége, továbbá megannyi személyes igénye, többek között az is, hogy verseket írjon. Noha ezekben a versekben azért mégiscsak látjuk a beszélő környezetét is, e környezet tárgyi és emberi kellékeit – a hosszú távú alanyi nyűglődést lazító rövid távú figyelem jóvoltából: „*azért az félelmetes, ahogy / mind az idős nők, mind / az idős férfiak, hogy / kirittynének, ha a párjuk / bekerül egy-két hétre [...] van egy szép öregasszony / no, annak a peches férje / az első nap...*” (A DÉL-PESTI KÓRHÁZ.)

Ezen a terepen bizony „*szűkre szabottabbá válnak a megoldások lehetőségei*”, és így „*talán csak a költészet, mi elválaszt a költésztől*” (A REPEDÉS). Kérdés, melyik fajta „*költészet*” az, amelyik egyfelől tényleg elválasztja a kötet beszélőjét a ha-

gyománysabb értékeket felmutató „költészet-től”, ámde másfelől még mindig költészetnek, azaz érvényes művészi tettek, értékelhető (és persze élvezhető) teljesítménynek mondható. Hiszen kell, hogy legyen valami ezekben a versekben, ami több volna, mint pusztán esetlegesség, félszegségben darabos vallomások vagy terhes közlésigény; merthogy mindezek tagadhatatlanul és – úgy tűnik – levetkezhetségtellenül hozzátartoznak Deák Botond költői önképéhez, költőként való létezéséhez. Nézzük például az imént idézett darab felépítését, retorikai ívét, ahogyan az először kívülről láttatott én („*Néha rávetemedett egy-egy különös filmre.*”) az általános jellegű önmegszólításon keresztül („*Az emberek megkérnek valamire, és te megteszed.*”) végül eljut a teljességgel személytelen s így általános érvényű zárószólamig („*Az éjszaka olyan gyorsan le száll, hogy csak közömbösen / lehet szemlélni...*”), azon belül a „költészetől” elválasztó „költészet” munkahipotézisének feltételes állításáig.

Zavarba ejtheti az olvasót, hogy Deák Botond legfőbb kérdése – zsigeri, de nem feltétlenül költői. Nézzünk néhány változatot, bizonyos tétova gondolatfutamok határozott zárósorait: „*Mi a faszt kereselek itt?*” (A CSONTOMAT TAPOGATVÁN); „*...mit mondjak? Mi a faszt mondjak?*” (EGY KARTHAUZIHÓZ); „*...nincs renomé, s ha / isten adja, hozzátok fordulnék először / hogy mi a faszt kezdjek azzal*” (APÁIMMAL BESZÉLGETEK). Ha közös madzagra fűzzük a három verset, akkor olyan alakulárajz bontakozik ki, amelynek a felütésekben is megmutatózó fázisai: 1. klasszikus lírikusi zúgolódás: „*Azt, hogy nem értek egyet ezzel a világgal / Hát rendben van...*” – 2. a beszédhelyzet ötletszerű vizsgálata: „*hallok egy beszélgetést; / ki beszél ott helyettem? / pedig én nem beszélek...*” – 3. a téma bizonytalankodó megtalálása: „*láttatok-e már olyat, aki / renoméit akar szerezeni...*” Szembeszökő a mondatok fésületlensége, a kulcsszavak és a viszonyiszavak kiválasztásának esetlegessége, egyáltalán a beszédmód pongyolasága – ami ugyanakkor mégiscsak ennek az önmagát folyamatosan, ráadásul dőcögő működésében (vagy működtethetőségében) megkérdőjelező költészetnek a sajátja. Mert hát hiába adózik Deák Botond a NAGYCSÜTÖRTÖK Dsida Jenőjének legáltalább egy, de inkább három verssel (A CSÍKBAN KÖNNYZŐ SZÖGEK; NAGYCSÜTÖRTÖK MINDEN ÉVBEN; NAGYCSÜTÖRTÖK), továbbá hiába hivatkozik egy ízben nyomatékkal Petrre és Pilinszkyre (ELFELEJTETT HIMNUSZ), ha egyszer az EGYSZERI TÉL be-

szelője nagyon nem a költészeti hagyományban áll, de még csak nem is az evidens költészet nyelvében, sokkal inkább saját esendő, sőt esetleges költészetakarásában.

Éppúgy, miként a borítón látható figura, aki tehát várakozón néz ránk, a darabosság és félszegség még akár meg is szerethető kettősségében.

(163-as) A következő JAK-kötet borítóján egy férfi fedetlen testtájékát látjuk, rajta egy csupa kisbetűvel írott nevet: „*k.kabai lóránt*”, és egy szót: „*klór*”. Az előbbi a kötet szerzője, az utóbbi a címe. A meztelen testre került felirat talán arra utal, hogy itt valóban személyesség és önvizsgálat, közvetlenség és közvetítettség, szenvedély és rezignáció tartós együttállásra számíthatunk. És valóban, a KLÓR második ciklusában, amelyet egy férfiúi ágyékszörzet köré írt cím (SEMMI DE) vezet be, és amely egy lezárult szerelmi történet lírai elszámolását tartalmazza – nos, itt a beszélő éppenséggel a költészet hagyományos (akár Adyval vagy Szabó Lőrincsel is jelölhető) férfiszerepét, valamint e tágan gyűrűző szerepfelfogás megannyi következményes (és nem csupán férfi–nő tárgyú) toposzt bontja le; miközben azért szépen felépít egy markáns költőszerepet.

És noha a kötet éppenséggel szonettformájú darabban kezdődik, a következőkben inkább a kötött formákat feszegető, a vizualitás irányába is tájékozódó versekkel találkozunk, amelyek így hangsúlyosan felhívják a figyelmet saját versszerűségük létesítő alapjára, vagyis anyagszerűségükre – így például a halott nyúlunk magyarázó Joseph Beuys gesztusát magyarázó Tandori-verset magyarázó szövegben, amely történetesen „*versként*” és nem képként vagy előadóművészetként „*materializálódik*” (TANDORI DEZSŐ: JOSEPH BEUYS: HOGYAN MAGYARÁZZUNK EL VERSEKET...), Ráadásul k.kabai verseinek „*materializálódott*” nyelvi közegét olykor – és nyilván a tudatos provokáció jegyében – nehézkes technikai vagy tudományos(kodó) kifejezések szabdalják, amelyek a következetes kisbetűhasználatlaltal együtt csak még inkább elidegenítenek minket attól a mindvégig sejlő alapérzülettől, amely azért dalszerű formában is meg tud nyilvánulni; például az érzelmek játékosan kendőzetlen megszólaltatásától sosem menekülő Kemény Istvánnak dedikált ÉJFÉL zárlatában: „*hát itt állok / lehetőségeim gúnyos pompájában, / tudom, amit tudok; / nincse-*

nek nagybetűs illúziók, / körkörök a romok, / lehetetlen a megvilágosodás, / kétszer kettő néha öt / – és gúnyolódni tilos”. Ámde összességében k.kabai költészetében inkább a nyitószonett terminologikusan megtört – talán Térey János markáns duktusán iskolázott – dikciója érvényesül: „*űrodisszea, 2754 ab urbe condita, / hatalmi arrogancia, szuperintelligencia...*” (2001.) (Ráadásul a 2010 című kötetzáró ikerszonett első tercínája hiányzik, illetve csak hiányának nyoma van jelen a verbális-vizuális összképbe illeszkedő szikár tipográfiában: „[...]”) A mindegyre „*materializálódó*” töredékesség érzete még azáltal is csak fokozódik, hogy itt-ott olyan irodalmi emlékenyomokra, olyan nyelvi törmelékekre bukkanunk, amelyek például mintha az agyműködést megszállottan boncoló Thomas Bernhard-prózából (A HERCEG; ÁRNYKÉPEK) vagy éppen az avantgárd-expresszionista korai József Attila TANÍTÁSOK-jából erednének: „*az emberek járnak egymással, beszélnek egymással, / hálnak egymással, és nem ismerik magukat...*” (EGY.) Az önnön létezését, sőt keletkezését hangsúlyozó poétikán belül logikusnak tűnik a LOMTÁR-ciklusba seprűzött műhelyforgácsok szerepeltetése; ám ezzel a gesztusával k.kabai – érzésem szerint – átlép egy nagyon is létező határt: ez már tényleg nem tartozik az olvasóra, arra az egyébként tényleg kíváncsi szemlélőre, akit a kötet többirányú műfajmeghatározása megszólít: „*versek valakinek és bárkinek*”.

Az olvasói „*bárki*” mellett az ajánlás határozatlan névmásának határozottabb tárgya is körvonalazódik. Az a bizonyos „*valaki*” (miként a szerelmi dukarát írásművészetében feldolgozó Kierkegaard „*egyes*” olvasóinak legelsőbbike, Regine Olsen): a SEMMI DE-ciklusban megszólított és megörökített nő, a kimúlt szerelmi kapcsolat immár nagyon távoli másikja, a József Attila-féle szerelmi költészet patológiás határértékeit és motívumait, sőt sorait előhívó „*szép, régi asszony*” (KI TUDJA, HOVÁ AZ A NAGY SZERELEM). Ezekben a versekben a neoavantgárd szöveglaboratórium elidegenítő körülményei között mégiscsak felzeng a hagyományos szerelmi líra megannyi mazochisztikus regisztere, a stilizáló trubadúrretorikától a József Attila-i átokformulákon át a Szabó Lőrinc-féle hatalmi képlet megfordításáig – még akár egyetlen darabon belül is: „*te a magasságos hold, én a senki, / amivé tett diktátortündöklésed.*” – „*Mégis te fertőztél meg hazug ragyogással, / beteggé tettél, gyógyulásra kevés esély...*” – „*mindent érted, semmiért egészen,*

*talán beérem...*” (ELVESZTETT ORSZÁGÚT, ÚJHOLD.) A JELENETEK 2. című versben „*a férfi nem tud gyűlölni, a nő nem hajlandó szeretni*”, miáltal szóba sem jöhet a 'gyűlölet versus szeretet' ősi toposza, adódik viszont helyette számos szerep- és szövegjáték, amelyek ugyan olvashatók valamiféle írásterápiaként is, ámde leginkább mégiscsak olyan szövegeseményekké lényegülnek, amelyekben például a „*megszéppent bálkirálynőből*” egyszerre csak „*öntudatos úrnő*” lesz, akinek láttán a beszélő egyszerre csodálkozik és idegenkedik: „*elmozdulásod vektorát nem tudom követni*” (TOLVAJ).

A képeken látható férfitest tehát a szerelemben, a szerelem egykori jelenében és jelenlegi hiányában megkínzott férfi teste, amely írásos formában hordja magán az egykori szenvedély mélyben bevészódott nyomait. A nyomhordozó felület: maga a verseskötet.

(162-es) A borító kerék alakú képversének rafinált szerkezetéhez fogható ravasz játékot folytat Kele Fodor Ákos. Könyvének első ciklusában, amely a merész hangzású SZINDBAD címet viseli, stilizáltan dekoratív történeteket olvashatunk – mi másról, mint szerelemről és halálról. Vannak itt roncsolt rímképletek, bújtatott vagy elsikkasztott rímpárok, sőt még egy hexameterben megírt hosszú költemény is. A CSÖKKERÉK vizuális nyitányát követő darab, az EGY HALÁLOM ÉJSZAKÁJA mintha A FÖLTÁMADÁS SZOMORÚSÁGA című Ady-vers retorikáját idézné, amely ezúttal a hangulatában és motívumaiban közhelyesült Krúdy-mitológia életre galvanizálását szolgálja. Érdekes kísérlet már önmagában véve is. Hát még akkor mennyire érdekesnek tűnik, amikor átlépünk a második, majd harmadik ciklusba, amelyekben a szerző immár saját életanyagával, sőt halálanyagával szembesít minket – igencsak provokatív formákban.

A provokáció pedig kettős. Egyfelől tényleg megrázó, ahogyan Kele Fodor megszenvedett szenvtelenséggel lecupaszítja a rákos anya és az alkoholista apa sorságaiból lombosodó „*családcserjét*” (CSALÁDCSERJE), és mindeközben megsűrűsödő alapszínekkel, elfolyó vagy megcsomósodó foltokban egyúttal megfesti a nyolcvanas–kilencvenes évek Magyarországának vidéki (karcagi) valóságát is, a zsúfolt panelpincétől a csatagos kocsmasztalig. Másfelől igencsak zavarba ejtő, hogy mindez a vallomásos és valóságábrázoló igény szándékoltan megtöretik a neoavantgárd lüktetésű versnyelvből. Aho-

gyan a történetek szereplőit az élet, úgy a verseket maga Kele Fodor töri össze. Érdekesen tükrözik egymást például az érintkező oldalpárra szerkesztett KIEMELÉS és NAZÁLIS című versek: míg az előbbi tényleg „szövegromlásként” közelíti a halál toposzához, addig az utóbbi nem csupán „kiemeli”, de tagoltan és követhetően ki is élésíti, sőt kidolgozza az érzékletekben megmaradt apa emlékét, érzéki emlékezetét. Egyáltalán, az olvasó jó emlékezetében leginkább a gyerekkori emlékműmaradványok sokkolóan érzéki szó- és képsűrítvényei ragadnak meg, a felnyitott hasú rákos anyáról, a hagymaszagú apáról vagy éppen a vonatablakból látható „feketére dolgozott apákról és anyákról” (MINDENHOL JÓ). A kötet egészét jellemző s így a fülszövegben (Jenei Gyula által) joggal kiemelt szó szerkezet, a „foggal herélés” (JÓT VAGY FOGGAL) nem csupán erős szókép, de az adott vers, sőt versciklus témájába is pontosan illeszkedik. Ha figyelmesen végigolvassuk Kele Fodor könyvét, több egymásra következő gondolat is eszünkbe juthat a „foggal herélés”-ről: 1. lehet, hogy van ilyen; 2. egészen biztos, hogy el lehet képzelni; 3. az viszont már egyáltalán nem biztos, hogy minden további nélkül meg is írható. És mintha Kele Fodor éppen a neoavantgárd költészet elidegenítő hatásességközkészletét hívná segítségül ahhoz, hogy ne minden további nélkül beszéljen arról, ami egyelőre tényleg a legfőbb témájának tűnik.

„A versnek tilos minderről szólnia. / Mert a vers csak itt van. És sehol a történetekkor” – olvashatjuk a FATTYÚ- ÉS ÁRVASOROK-ciklus bevezető képversét követő TILOS-ban, miután Kele Fodor már végigvezetett minket a tragikus, mégpedig iszonyatosan, sőt válogatottan iszonyatosan tragikus „törtéteken”, a mészoltógödörben szétfőtt négyéves kislánytól a bezárt vécében megégett elemefogyatékos cigányfiúig. „Keresztapám mázsol utána” – teszi hozzá a letiltott történet mesélője, aki mintha éppen ezért írna verset: hogy egyrészt közvetlen brutalitásában, másrészt közvetett szövegtechnikával, formabontó szövegtechnikával ábrázolja is, meg nem is mindazt, amiről – kifordítva Wittgenstein TRACTATUS-ának slusszpoénját – egyfelől tényleg nem szabad, ámde másfelől azért igenis kell beszélni. Technika és brutalitás változó elegyében viszont óhatatlanul feltűnnek olyan sorok, amelyek talán inkább az ábrázolt világ nyelvi ragacsába, semmint az ábrázolás nyelvi kötőszöveibe tartoznak, például: „Mindenhhol jó, de / a legrosszabb otthon...” (MIN-

DENHOL JÓ); „Elfüstölted, kiittad magad / a krimiből egyenest a kremába” (KOCSMATÓRIUM). Nem is beszélve a mohó nyelvi furfang eleve ragacsosnyúlós természetéről, annak könnyen kiélesedő veszélyeiről: „Hogy hajnalkonyat cirkulál” (HAJNALKONYAT). De hát e versek szerzője éppen hogy olyan nyelvhasználati dilemmába állt bele, mégpedig szilárd terpeszben, ahol az ilyesféle nyelvi esetlegességek bizony ha nem is szükségszerűek, de elkerülhetetlenek.

A könyvborító kerék alakú képverse és általa a teljes TEXTOLÁTRIA olyan célszerszámmak tűnik, amely által – miként egy kínzókerék által – kíméletlenül megtöretik Kele Fodor álcás brutalitással tálatl élményanyaga.

(161-es) VALAMI FÉNY – szól a kötetborítón látható fotográfia ikerdarabját magában foglaló Nádas Péter-fotóalbum címe. A fényképen a berlini Schönhauser Allee-t látjuk – a felette futó U-Bahn pályát megtartó masszív betonszerkezet árnyékában. Az alagútszerű építmény középvezetékén két apró figura halad a távoli tartópillérek közül átsejelő, erősen szűrt fény felé. „Mit hagy hátra / a test fényérzékeny teste?” – kérdezi immár a FOTELAPA szerzője a ketalakos családi fotóval bevezetett első ciklus nyitóversében, amely a családi fényképekről mint a fokozatokban beteljesülő tragédia „hészletetéséről” ad számot (KILENCVENES ÉVEK). A „valami fény” tehát ezúttal a tartós sötétség módszeres átvilágításában kap szerepet, nyer értelmet.

Ezekben a versekben az apa és az anya halála olyan nyelvi számvetésre Arkall, amelynek során az eltávozott személyek hiányát jelölő tárgyak egyre inkább nyelvtárgyakká, jelentéssé költői képekké válnak – ami leginkább a kötet címbe emelt összetett szó alakváltozásában, poétikus átváltozásában érhető tetten: a valóságos „apafotelből” szimbolikus súlyú „fotelapa” lesz. Ezt a fordulatot a kötet hátsó borítóján Borbély Szilárd úgy summázza, hogy Ayhan Gökhan az elveszített anyanyelv helyett saját „apanyelvet” talált. E versek szerzője – nagyon úgy tűnik – tartós érvényességgel berendezkedett a tragikus tapasztalatok otthontalansággélménye nyomán, annak költői feldolgozása révén, egyszerűen a költészetbe transzformált szenvedés árán megnyíló nyelvi idegenségben. „Nincs megoldás egy ilyen apára” – olvashatjuk a címadó versben, miközben jól tudjuk, hogy a megoldást tagadó kijelentés mégiscsak egyfajta megoldás. A „fo-

*telapa*” (és a FOTELAPA) olyan nyelvi megoldás, amelynek jóvoltából a bútordarabbal vagy bútordarabszerű emlékekkel helyettesített apa felszámolhatatlan hiánya megannyi cserebomlásos nyelvi alakzathoz, metaforikus pótlásszerkezet-hez vezet: „*Apád keze nyomot hagyott rajtad, mint / családon az ünnep*” (APAHÁZ). A „*fotelapa*” vonatkozásában a „*család*” és az „*ünnep*” tényleg csak szavak lehetnek, szép szavak egy alapvetően hazug – de éppen így igaz – hasonlatban. Mint ahogyan a „*fotelapát*” megkerülő „*anyaút*” is zsákutcának bizonyul (FELTÉTLEN-ANYA). Mert noha az „*apa-utáni sötétben*” olykor a konyhaablakból az „*anyaföldre*” lehet látni (HARMADIK), végső soron a sötétet mégsem a fény, csupán a fényesség utáni vágy, a fényesség hiányának nyelvi alakzata válthatja fel: „*Édes párbeszédeim / teremtője, Isten, a monológ-sötétből milyen / alagútba, mond, milyen fényességbe / vezetsz el?*” (URAM.) A hiányból fakadó fényárnyék-érzet logikája pedig – világos: „*Uram, ennyi temetés után / a feltámadásban hiszek...*” (FELTÁMAD.) Fontos döntés viszont, hogy az AMI KELL című vers dallamos ívét, a páros rímeken nekibátorodó lendület édeskésen hazug klimaxpontját („*Család kell, örök, költészet, örökre. / Hit, hogy a kettőt szépen összekösse.*”) érvényesen ellenpontozza a kötetzáró MEGYEK; benne az anya által üresen hagyott lakás nyitott ajtaja.

A metaforikusan nyitva hagyott ajtó pedig új témákra nyílhat. És nyílik is. Ayhan Gökhan számára a „*szerelmi költészet*” Petri-féle „*nehézségei*” nem léteznek. Hiszen nála egészen más természetű nehézségek vezetnek a szerelem témájához, annak csendes és díztelen „*boldogságához*” (BOLDOGSÁG), az ÓDÁ-t végigíró József Attila MELLÉKDAL-ának evidens nyugalomához, az előfeltevésektől és elvárásoktól mentes öröme-érzet egyszerűségéhez: „*Van a mindennapokban valami éteri, // megeszem az ételt utánad, lefőzöm a kávé...*” (FELESÉG.) Noha persze a REGGEL című költemény hétköznapi örökkévalóságot mímelő ismétlésalakzata („*Ébredés után a nyakadba csókolok, / a konyhába megyek, felteszem a kávé...*”) elsősorban – fikció. Olyan költői látszatalakzat, amelyben – az „*apa-utáni sötétből*” nyíló „*anyaföld*” délibábja után – csak újabb fényviszonyokban tükröződik a FOTELAPA megváltoztathatlan karakterű beszélője. E karakter egyik legpontosabb rajzát kísérhetjük figyelemmel a BŰN című darabban, amelynek engesztelhetetlen fénycsóvája mintha a Nemes Nagy-mottó („*Semmi dráma. Csak hőemelkedés.*”) és az INTELEM VEZEK-

LÉSRE című Babits-vers között elterülő senki föld-jét pásztázná: „...*de legyen megbocsátható, ne csak elkövethető, / legyen megérthető, ne csak megbocsáthatatlan*”. A versek beszélője megválthatatlanul hordozza magával saját „*tárgyi mibenlétét*”, valamint a tárgyi valóságba zárt tartós emlékeit, feldolgozhatatlan témáit, többek között a régen kidobott fotel eltüzelhetetlen maradékát, a „*fotelapá*”-t – „*mint halandó szükség a szükségtelen / halhatatlanságban*” (VAN). Úgy tűnik, hogy Ayhan Gökhan a hétköznapi dolgokon, helyzeteken megtört fény árnyékában érzi otthon magát; a mindig – még a „*lány*” megnyugtató jelenlétében is – „*sötétre gondolt lombok alatt*” (PÁRHUZAMOK).

A borítón látható fotográfia árnyékos sétányának betonpillérei között ugyan áthatol a fény, ámde a távolban látható két figura mégiscsak olyan részben fényes, részben árnyékos alagútban jár, amelyből kilépni mintha sosem lehetne – csupán következetesen végigmenni rajta.

A nagyon különböző karakterű verseskötetek persze véletlenül, pontosabban a 2010-es JAK-füzetek szerkesztőinek jóvoltából kerültek éppen egymás mellé. Az viszont már nem véletlen, hogy Ayhan Gökhan, k.kabai Ióránt, Kele Fodor Ákos és Deák Botond versei egymás szomszédságában tényleg arról győzik meg az olvasót, hogy noha a „*szent poézis*” egykori „*bájalakja*”, ama bizonyos „*néma hatlyú*” egyre homályosabb sziluettet mutat, a súlyos élményektől dús valóság zsíros tején hizlalt „*tündér változatok*” köréből mégiscsak jó lélekkel válogathatunk – kiki a neki leginkább megfelelőt. E négy kötet közül is.

Bazsányi Sándor

## OIDIPUSZ-KOMPLEXUM

*Szophoklész: Oidipusz király*  
Fordította Karsai György és Térey János  
*A Színház folyóirat melléklete, 2010. november*

Sokáig kerestem az első mondatot. Egy nagy klasszikus új fordítása mindig eseményszám-ba megy... Megspórolva a tiszteletköröket, egy másik műfaj eszköztárából kölcsönzöm a gesztust, és *in medias res* kezdem... Imre Flórán kívül