SIMON FERENC

SZÓDARABOLÁS A CSELEKVŐ SEMMIBEN

Zalán Tibor: A lovak reggelije**.** *Kortárs Kiadó, Bp., 2021*

Az átlagoshoz képest szokatlanul nagy terjedelemben, 319 oldalon jelent meg Zalán Tibor új kötete, amelyben az utóbbi tíz év verstermését rendezte három ciklusba. A kötet nyitó darabjaiban a költőiség és az öltözék kapcsolatán ironizál. Nem a ruha teszi a költőt, mert „a költő mackónadrágban is költő / mindegy neki Mezőtúr vagy Koltó / elhullt madár eliramlott virág / a világ csak kitörletlen valag". De az öltöny és a nyakkendő megfosztja költőiségétől, míg a mackónadrág és a nyakkendő együttes viselete megfelezi poétaságát. A rímes, négysoros, ütemhangsúlyos verselésű szövegekben Petőfi-, Ady-, Baudelaire-, József Attila-allúziókat használ, a féktelen és leértékelő iróniát az ötletes, Kosztolányit idéző kancsal rímekkel teremti meg.

Az első ciklusban (*Elmosódások*) az elmúlást tematizálja. A búcsúzás, a halálközelség versei ezek, kulcsszavuk és kiemelt gesztusuk a tűnődés. Az elrévedés oka a létben lévő semmi, az élet végességének gondja, az öregedés mozzanatai. Először az elhalt költőtársakat – Jékely Zoltán, Sziveri János, Tandori Dezső, Hervay Gizella, Körmendi Lajos – idézi, párbeszédbe lép üzeneteikkel, emlékeztet életművükre, fontos szavaikra. Ehhez, a szabadversen túl, sokféle kötött formát is használ, köztük még rímes hexametert is. „Látod-e esteledek már Szokja a csöndet a lélek / Ágverődések a holdnál Hullik az ágrol a fészek / mint a dió le a fáról Hullik a létröl az élet" (*Alkonyi tűnődések, Feleségemnek*). Verseit jelöletlen szöveg közötti utalásokkal kapcsolja a hagyománytörténés áramába. Radnóti, Kosztolányi, Nagy László, Ady sorai köré építi saját hanyatlásképzeteit, miközben a dolgok egyre jobban elvesztik körvonalaikat. Jellemző formája a tükörszonett, amely két szembefordított, tizennégy soros vers, ahol a tükörkép két tercinával kezdődik és az oktávájával zárul. A tükörszonett az első szöveg újraírása, annak szó szerinti vagy szinonimákkal történő variációs ismétlése, amelyben fordított sorrendben soronként halad visszafelé, így a vers végére visszaérünk a szerkezet első sorához, és akár kezdhetjük is elölről. Ezzel a megoldással tovább fokozza a szonett eredendő zártságát, így a vers modellezi a benne foglaltak körforgását, ugyanakkor az állandó visszatérés nyomatékosítja és egyben végteleníti is a szöveget. Olykor a versmondaton belüli szórend is az első megfogalmazás tükörképeként tér vissza.

Az egyik legjobb ilyen típusú darabban Körmendi Lajost idézi meg. „For Kalára írtunk / fordítva még minden" (…) „For Kalára írtunk / Megfordítva mindent". „A for kalára" kifordított, görbe tükrű anagrammájában „A kor falára" elnevezés áll, ami Shakespeare ars poeticáját idézi: a művészet feladata, hogy tükröt, akár szonett-tükröt (!), tartson a természetnek és a korszaknak. Zalán Tibor emlékezéséből kiderül, a vers eleje és vége igazi márkanév. „Nem tudom, hol és hogyan indult el a – valójában *A kor falára* címmel összeszedett – tárcasorozat. (…) Mivel *A kor falára* rovatcím fellengzősnek tűnhetett mindkettőnk számára, kiötlöttünk egy alternatív másikat is, ez volt *A for kalára*. Ez utóbbi azonban, nem bírva feltétlenül mindenki értelmével, s nem kívánva kiváltani a funkcióban lévő értetlenek sanda gyanakvását, nem kerül-

hetett a Jászkunság címlapjára, mely lap akkoriban került Körmendi kezére, így a B1-en *A kor falára* cím jelent meg, a B4 végére pedig, ahol az írások folytatódtak, odabiggyesztettük *A for kalára* márkanevet." (Zalán Tibor: *Emlékezéskísérlet, és annak lehetetlensége*, Eső, 2017/2.) Az emlékezés 1991-re vonatkozik, a szerzőnek húsz tárcája jelent meg a folyóiratban 1991 júniusától 1995 májusáig. Jellemző „A kor falára", hogy a kisiklatott rovatcímet olyan mértékű lázadásnak is tekinthették a lapot engedélyezők, hogy a szerzők úgy döntöttek, inkább nem teszik a címlapra.

„S ha szét se szórattunk / még csak ki se haltunk / nem szól harang értünk // Szól a harang értünk / pedig ki se haltunk / máris szétszórattunk" (*Barbár szonett-tükör, Körmendi Lajossal tűnődve*). A két szembefordított tercina a szonett tükörpontját jelzi, és érzékelteti ellentétüket. A szöveg Ady Endre *A szétszóródás előtt* (1914) című versével lép párbeszédbe, és idézi meg az 1990-es évek környékén a Körmendi Lajossal együtt feltett nemzeti sorskérdést. Hogyan is állunk a szétszóródással, vagyis a bennünket már Herder jóslata óta foglalkoztató nemzethalállal. A második, a tükörszonett 1990 utánra, az első 1990 előttre vonatkozik, amelynek jellemzője volt, hogy „éltünk szabad pányván / labirintusunkban" (a sor egy másik Ady-verset is az értelmezési keretbe von: *Lelkek a pányván*). *A szabad pányva* oximoronjában a jelző és a jelzett szó ellentéte érzékelteti a korszak kettősségét, amikor a korlátozott szabadság útvesztőjében éltünk. 1990 előtt úgy hittük, hogy „fordítva még minden", és a jövőben majd a talpára állítjuk, sajnos ez illúziónak bizonyult, mert elveszett a mérce: „Hová lett az onnan / Honnan volt az innen". A helyzet rosszabbra fordult, mert *nyugtalan* barbárok helyett *megvetettek* lettünk Európában, és saját kis útvesztőnk helyett a „véres pányvát" adó idegen labirintusokba kényszerültünk, és elszenvedtük a „szétszórattatást". Noha még élünk, de a harang már a Barbaricum, vagyis Magyarország temetésén szól. És egyben Európáén is, méghozzá jelen időben, ami a költő szerint nincs is, mert csak múlt van és jövő. „európáról beszéltek és / elhitték hogy létezik s talán / bíztak abban ők is részei / lesznek a már rothadó testnek" (*Régi karcagi képeket nézegetve, Körmendi-sorokkal*). „letakarva már az is az is előled / *európa*" (*Szemben a falon – és Hervay*). A jövő pedig kilátástalan, mert ott már csak a halál van, talán a nemzeté is, de az egyéné bizonyosan.

A második ciklus (*A semmi helyén*) a kultúráról szól. Jellemző az ironikus címadás, hiszen Zalán Tibor szerint a kultúra és önmaga helyén valójában a *semmi* van, ami azonban egyáltalán nem üresség, hiszen *látszik* valaminek – versnek, festménynek, színháznak és költőnek –, amit a cselekvő semmi hoz létre, jóllehet a semmi egyetlen adekvát megfelelője az alkohol. „Csak úgy / van valami helyett leginkább önmaga helyett / a világnélküliségben És hiányzó helyén sincs / semmi Csak a semmi helyén tündöklik az alkohol" (*A semmi helyén*). Alapélménye a személyiség hiánya a világhiányban. Fekete lyuknak érzi magát, kétszeresen üres helynek, hiszen már a helye is hiányzik, amit ki kellene töltenie, ami azért üres, mert az idő már kiürítette. A kötet egésze a halálfélelemről, a rettegésről, a szorongásról szól. Már maga is unja, hogy csak erről ír, de mindig ide lyukad ki, a fekete lyukhoz, ahol a halál gravitációja már nem engedi, hogy másról beszéljen, „mert meghalni legalább annyira rettegek / mint élni / és ennek semmi köze az olyan faszságokhoz / hogy létbe vetettség" (*Rettenetes ember*). Heidegger itt is kap fricskát, mint ezt majd még később is látjuk.

A Zalán Tibor által megalkotott költői hang tapasztalata, hogy maga a szenvedés vált érdektelenné. A posztmodernben kiment a divatból a tragikum. Sok a szomorúság és a borzalom, de a korszak már nem tud és nem is akar megrendülni. Már mindent megírtak, minden megszokott és unalmas, így nincs érték, tehát nem lehet értékpusztulás sem, ami a tragikum alapja. Semmi nem komoly, mindenen lehet, sőt kell is röhögni, mert súlytalan, vagy ha nem, akkor azzá tesszük. De ő nem ért ezzel egyet, sok játékosság és irónia van a könyvben, de a kötet őrzi

a vers méltóságát, egyáltalán nem vicceli el, még akkor sem, ha gyakran leszólja és semminek minősíti – de sohasem veszi semmibe! –, vagyis fontos és tartalmas, cselekvő ürességnek tekinti a művészetet. Mert a vers helyén lévő valamit nagyon is komolyan veszi, hiszen állandóan nekiveselkedik, hogy újraírja, megcselekedje a semmit, vagyis árnyalja a megjeleníthetetlen megjelenítését. „Ír mert nem jut eszé / be semmi Az írás egyébként / se szól semmiről Legritkábban / arról aki elköveti Az / írás léte önmaga Sorsa // nem követhető Létrejötte / igazolhatatlan" (*Az író A papír*). Talán éppen ezért lett ilyen terjedelmes ez a könyv. „A posztmodern tehát az lenne, ami a modernségen belül felidézi a megjeleníthetetlent magában a megjelenítésben (…); ami megjelenítéseket harcol ki, nem azért, hogy élvezetet szerezzen, hanem hogy még inkább érezhetővé tegye a megjeleníthetetlent." (Lyotard: *Mi a posztmodern?*, 1982, Angyalosi Gergely ford. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal, Osiris, 2002., 19. p.) A megjeleníthetetlen természetesen a halál, az, amiről nem lehet beszélni, mert értelmezhetetlen. „A közhelyek grádicsain / kaptatunk egykedvűen fölfelé / egy értelmesebb semmi felé ami bár / értelmesebb mégsem értelmezhető" (*Tűnődések az elmondhatóságról*). Zalán Tibor azonban úgy látja, a posztmodernben – Lyotard-ral ellentétben – nem kell lemondani a szöveg örömről, éppen ezért választott Arany Jánostól mottót: „Midőn sebet a lélek önmagán ás –, / Kétségbeesésben talál gyönyört…" A művészet minden korszakban a kifejezhetetlen kifejezésére tör, ez nem posztmodern találmány, hiszen azt szeretné érzékelhetővé tenni, ami más formában megragadhatatlan.

Az irodalomról öntükröző módon beszél, viszonylag sok festményverset ír, és szó esik színházról is. Egy Ruszt Józsefre emlékezőben érzékletesen és lényeglátóan modellezi a *Godot-ra várvá*t. Bemutatja a kommunikáció lehetetlenségét és ürességét, a mindig huszonöt órát mutató nap időnkívüliségét, a paradoxonok látszólagos ellentmondásának fájdalmas igazságát: „Nem jön senki / Az arcukba néz" (Édes rajzolat). Nem jön senki, mégis az arcunkba néz, ez látszólag lehetetlen, mégis igaz, mert ez a senki a Hiány, a Semmi, aki nem jön, mégis néz, maga Godot, az Isten. Biblikus szövegközöttiség és Isten neve sok helyen szerepel a könyvben, de igazi transzcendencia, vagyis hit és üdvérték nélkül. Hiába a halál a központi kérdés, a hit kegyelme semmilyen formában nem érinti meg a beszélőt, inkább tagadását retorizálja. „Az öröklét / Isten szemében ragyog és senki másra / át nem ruházható" (*Adonisz*). „Sírt az Isten Siratta hogy / a neve már kimondhatatlan / Ázott kopott homeless csak aki / a nagy Sion hegy lábánál hev / er" (*Új idők emléktelensége*). A ciklus meghatározó retorikai eszköze a paradoxon: az ellentétes állítások egyszerre igazak, de annak felismerése, hogy a bennük rejlő ellentmondás csak látszólagos, szellemi erőfeszítést igényel a befogadótól. „A bölcső koporsófája / felsír A benne heverő ember egylényegű a / pusztítással A pusztulással Az alkotás is ezekkel / egylényegű Az idő spirálján csak ismétlődés / létezik Az idő spirálján soha nincs eső Az idő spirálján / örök az eső Ázik az ember ronggyá életté történelemmé" (*Az idő múlékony illata, Árkossy István képein eltűnődve*).

Az egész kötet lényegében központozás nélküli. Három jelzést használ: a nagybetű valamilyen kezdetet – mondat, sor, versszak, periódus – jelöl, vagy az adott szó fontosságát érzékelteti. A nehezen észrevehető, halványított íráskép a kiemeléseket jelöli. Kár érte, hogy ezek nem különülnek el jobban, mert nincsenek dőlttel szedve, csak egy árnyalatnyival halványabbak a papíron. Elsőre azt gondoltam, nyomdahiba, ott gyengébben fogott a festék. Vagy talán szándékos (immár hajlok erre), és akkor nem hiba, hanem a jelentéstöbblet jele és hordozója. Ami mintegy modellezi az első cikluscímet, az *Elmosódások*at. (!) Akárhogyan is van, az olvasónak nagyon kell figyelnie, ha el akarja különíteni a kiemeléseket, és értelmezni azok szerepét.

Zalán Tibor kötetének, és különösen a harmadik ciklusnak (*Az idő sakktáblája*) legfontosabb poétikai sajátossága a tördelés. A versek itt kilenc versszakból álló kilencsoros és kilenc szótagos, rímtelen szövegegységekből tevődnek össze. A meghatározó versszervező erő a kilenc szótag, amely itt nem soráthajlást eredményez, mert nem a mondat vége, hanem a szóvég kerül át új sorba, vagy akár új versszakba. Itt nem sortörés, hanem radikális szótörés, szószétvágás történik, hiszen a szerző semmilyen formában nem használ kötőjelet. A szavakat nem elválasztja, hanem jelöleltlenül eltöri, és a csonka szóvéget átkényszeríti, áthajlítja az új sorba. Ezzel egy egész szóból két csonka lesz, így a szavak testén keresztül láttatja az Ady óta legfontosabbat: „Minden Egész eltörött." Természetesen az allúzióval és a szótöréssel kisiklatja az eredeti sort, így annak jelentése megsokszorozódik, megvalósul a jelentésszóródás. „Darab / okban a lét Minden egész el / szökött És szökésben van ő is" (*Az író A papír*). A sor a tagolástól és a szótörés értelmezésétől függően többféleképpen is olvasható. A kauzalitás felbomlásáról és a kontinuitás hiányáról máshol is beszél. Nem csupán minden egész tört el, hiszen az olvasó az Ady-utalást azonnal kiegészíti, mintegy egésszé teszi a törtséget (sic!), hanem maga a lét is darabokban van, ráadásul a lét oka is töredékes, hiszen nehéz lenne megmondani, mi az ok, ahol ez a (széttört) Egész az okozat. Az új elem az egész szökése, vagyis a világhiány, a semmi, amiről a kötet beszél, és ezt magára is vonatkoztatja, hiszen szökésben van ő is: az életből a halálba tart.

A kegyetlen és könyörtelen szódarabolás kizökkenti az olvasót, megakasztja a szöveg lendületét, hogy ezzel is a megtört szóra irányítsa a figyelmet, és magán a szószétvágáson gondolkoztassa el a befogadót. Hogy az olvasás, a versmondat ne legyen ringató és gördülékeny, mint például az *és néhány akvarell* (1986) című kötetben, hanem állandóan hívja fel önmaga szöveg- és különösen szószerűségére, nyelvi megalkotottságára a figyelmet. A szóeltörés felfedi a szavakban elfedett másik szót. Az így láthatóvá tett intarzia leggyakrabban kétértelműséget, ritkábban a paronomáziát, a hasonló hangzás nyelvi játékát hozza létre. „Holtakkal a holtak *nyel / vén* Letölt valamilyen *pusztul / ás*mítoszt De nem elégedett / vele Nem egyszerű ha a *hal / ált* már megelőzte és még *út / ána* van Nyomán valakinek" (*Az író A papír*), ***(****Kiemelések – S. F.****)***. Az eljárás a nyelvi megelőzöttséget mutatja: itt nem a költő, inkább a nyelv írja a verset, amikor maga a szóalak és a kilences szótagszám kényszere adja az ötletet, hogy a vágással új jelentéslehetőséget csikarjon ki belőle. A szerző itt ráhagyatkozik a nyelv belső sugallatára, és engedi szóhoz jutni azt. A törés, a kétértelműség fontosabb a helyesírásnál, amit természetesen a poétikai szabadság meg is enged.

A versek cselekményesek, állapotváltozást mondanak el, ahol gyakran – meglehetősen naturalistán ábrázolt – szörnyűség vagy képtelenség történik. Zalán Tibor számára, nyilván az avantgárdból is eredeztethetően, fontos a lázadás, a normaszegés. Az olykor váratlanul – keserűségből, kétségbeesésből, dühből és tekintélyrombolásból – használt obszcén szavak is ezt a célt szolgálják. A versek egy része leginkább a szürrealizmussal rokonítható: a szabad képzettársítás, a képalkotás szokatlansága jellemzi, a látvány Dalít idézi. „Lehet / ne ha a zsiráfok nem lángol / nák szét a tájat Fiókjába / ájul az álombeli bánat" (*Jegyzetek a némaságról*). Nála a vers abszolút szabad, minden belefér: az álomi szerkesztés, a látomások képszerűsége, a könnyed nyelvhasználat, a szleng, amit gyakran kever filozófiai és irodalomelméleti szentenciákkal. A szöveg közötti utalásokban olykor durván leszólja a filozófusokat. „A mindenség / vagy a semmi üzent Végső sor / on a kettő ugyanaz Elnyel / Megaláz Még az idő jöhet / ne szóba A lét és a semmi / heideggeri szellentés Nem is / a semmi A lét pusztít bennünk / tovább" (*Repülés Kínába*) (*vagy akárhová, út a semmi felé…*). Az idézet megállapításai kioltják egymást. Körbejárják a mindenség, a semmi, az idő és a lét szavait, és arra az ironikus megállapításra jutnak, hogy az egész heideggeri

filozófia csak büdös légfuvallat, játék a szavakkal. A „*sor / on*" megtörésével az ógörög létige is a szövegbe kerül, így négyes azonosság áll elő: minden = semmi = idő = lét, amelyek a heideggeri filozófia kulcsfogalmai, és recepciójából láthatjuk, hatása és produktivitása aligha kérdőjelezhető meg, noha a költőnek szabadságában áll bármiről ítéletet alkotni. A gesztus mögött itt is a lázadást vélem fölfedezni, hiszen sokan nagyra értékelik a filozófust (miként a kritika szerzője is).

Értékítélete jóval elismerőbb a költők és a képzőművészek megidézésekor. Kovács Péter grafikáival együtt szép könyv született. Ha párhuzamot keresünk a képek és a versek közt, azt találjuk, hogy a kusza vonalak gyökérszerűsége, látszólagos esetlegessége jelentésre tesz szert a szemlélőben. Ehhez hasonló történik a versekben is: a gyakran széttartó, sokféléről és többféle hangnemben szóló szöveg végére megképződik valamilyen hangulat és jelentéskezdemény az olvasóban. Jellemző, hogy az összetartó erőt a vers elején szereplő motívum visszatérése teremti meg a szöveg utolsó harmadában. A művek csak a többszöri, lassú olvasást engedik, hogy az elsődleges, hangulati, érzelmi benyomásoknál mélyebb és koherensebb jelentést társíthassunk hozzájuk, de ez minden jelentős költői teljesítményre érvényes. Zalán Tibor kötete terjedelmes és nehéz olvasmány, de megéri a fáradságot, az elidőzést a szövegeknél. Aki elolvassa, megtapasztalja majd a tomboló üresség, a cselekvő semmi szódarabolásának szépségét a kétségbeesés gyönyörében.

DÉRCZY PÉTER

A TÖRTÉNETMESÉLÉS SZÉPSÉGEI ÉS NEHÉZSÉGEI

Haklik Norbert: Mona Lisa elrablása. *Pesti Kalligram Kiadó, Bp., 2021*

Első novelláskönyve, *A Mennybemeneteli Iroda és más történetek* (1998) hátsó borítóján a szerző a következőképpen mutatkozott be: „Haklik Norbert vagyok. 1976-ban születtem Ózdon. Történeteket írok, mert lehet." Több dologra is lehetett e lakonikus megjegyzésből gondolni. Egyrészt arra, hogy Haklik szerencsére már ahhoz a nemzedékhez tartozott, melynek nem feltétlenül kellett éveket, néha évtizedet várnia arra, hogy könyve jelenhessen meg, hiszen, mint a példa mutatja, alig néhány évvel az első publikációi után kötethez is jutott; másrészt arra is, hogy épp ez idő tájt kezdett kibontakozni, majdan megerősödni a korábbi posztmodern elbeszélés mellett (néha ellenében) egy inkább cselekményelvű, de még inkább történetmesélő epikai irányzat. Haklik mindenképpen ennek volt képviselője, sikeresnek is mondhatta magát, amit újabb könyvek is jeleztek, de közben nyilván magánéleti megfontolások az újságírás felé is elvitték, ami nem tett jót a prózaírói munkásságának, s talán ennek hatására is 2007-ben elhagyta Magyarországot, és Brünnbe (Brno) költözött (amúgy megint csak egzisztenciális okokból is). És aztán csak tíz év múlva jelent meg novelláskönyve (*Tom Hanks a vizek felett*, 2017), s most négy évvel később egy regény, a *Mona Lisa elrablása*.

Az az ifjúkori megjegyzése – „történeteket írok, mert lehet" – azonban nemcsak ifjúkori indulására, hanem, most már talán látható, egész eddigi életművére is jellemző, noha természetesen a kissé rejtelmes megállapítás jelentése változásokon esett át az időben. Kezdetben Haklik elég természetesen kötődött – még ha néha ironikusan is – a magyar anekdotahagyományokhoz, ezt például olyan külső megoldásokkal is erősítette, hogy novelláinak címében is gyakran helyezte el a „történet" megjelölést. Rájátszott erre az elbeszélői hangnemmel és elbeszélői móddal is: kedélyes, humoros, néha szatirikus hangvétele uralkodott az egész epikai struktúrán, mintegy igazolva az anekdota lényegét, hogy ugyanis nem feltétlenül az az érdekes, amit elmondunk, hanem ahogy elmondjuk, a mesélés közvetlensége. Haklik egészen a végsőkig is feszítette néha ezen előadásmódnak a grammatikai megjelenítését az indázó, szinte véget érni képtelen mondataival, amelyekben a befogadó alkalmanként szinte elvesztette már a lényeget (amit a mondat közvetíteni szándékozott, vagy legalábbis szimulálta e szándékot), ám mégis magával ragadta a mesezuhatag, az áradó mesélőkedv. A 2017-es novelláskötet ennél már jóval letisztultabb, szikárabb történetmesélésről és grammatikáról tanúskodott, s ezzel szembesülhetünk a mostani regényben is, ám kétségtelen, hogy a történet mint olyan ez utóbbiban is nagyon határozottan érvényesül, sőt némi előrevetéssel és pici malíciával azt is írhatnám, csak a történetrészek azok, melyek valójában az olvasót megragadják, az egésszel azonban vannak fenntartásaim. Miről is van szó?

Már a cím is gyanakvásra ad okot, hiszen a Mona Lisa – sok minden más mellett – az európai kultúra ikonikus alkotása, tehát ha a rablás erre utal, akkor a címhez egy egész jelentésszekvenciát kapcsolhatunk, amit itt most nem is sorolnék, annyira egyértelműnek gondolom. Ám a regény 20. oldalán megtudjuk, hogy Mona Lisa valójában egy szép, nagydarab kaméleon (amit a könyv borítója is sejtetett, csak nem vettük komolyan). A névnek ez után tehát nem sok jelentéssugallata lesz, viszont lehetséges lesz majd a kaméleon jelentését értelmezni, amennyiben a kaméleon sokszínű (képes környezete színeihez alkalmazkodni), és mivel két szemét egymástól külön-külön is tudja forgatni, ezért aztán a többfelé tekintés, a több nézőpont felvételére való képesség szimbóluma is lehet a regény szövegében. Minderre halvány utalások is történnek, s ezek szerint az elrablás metaforikusan értelmezendő így is: a kulturális és eszmei sokszínűség és a kizárólagossággal szemben lévő több nézőpontú szemlélet elvesztését jelképezi. Talán. Mert őszintén szólva a regény rettenetesen zsúfolt szövegszerkezetében vajmi kevés esély van ezt a jelentésszintet összekapcsolni a kedves hüllővel. A baj talán onnan eredeztethető, hogy Haklik eleve rengeteg – nem is annyira értelmezésbeli, mint – műfaji réteget halmozott egymásra.

Az alaptörténet szerint Kerekes Milán, a regény főhőse, író, ifjú házasember meghívást kap régi barátjától, Szapáry Tibortól Brünnből, hogy látogassa meg, s a régi idők szerint próbáljanak meg valami közöset létrehozni, hiszen Szapáry is író, aki jelenleg Csehországban él, a morva fővárosban. Azt talán meg se kellene említenem, de azért mégis, hogy Szapáry röviden vázolt életútjában éppen Haklik önéletrajzára ismerhetünk rá (14–16. o.), ám ez annyiban mellékes, hogy a két figura valójában egy alteregótörténet két pólusa, ha nem is annyira szépen és kontúrosan, ahogy azt az egyik „ősnél", Esti Kornélnál megtapasztalhattuk. És valóban, mintha Kosztolányit, azaz Estit hallanánk Szapáry Tibor szavaiban: „Írjuk meg ezt a történetet együtt. Ha majd elfogy a lendületed, én felveszem a fonalat, ha pedig én akadok el, akkor te folytatod majd." (60. o.) Számtalan utalást, idézetet tudnék sorolni (többek közt 76., 83., 141., 164. o.) a bizonyításra, de nem kell ezt túlbonyolítani. Az kétségtelen, hogy a regény más vonulataival is összekapcsolva ez az alteregóprobléma nyilván összekapcsolható az önidentitás keresésével, egyáltalán az identitás kérdésességével, bár nem teljesen világos a szövegből, hogy a Szapáry–

Kerekes-duóból ki kicsoda is; noha találhatunk arra utalást, hogy talán Szapáry a meggondolatlanabb, felelőtlenebb és bohémebb, a meghasadó főhős rosszabbik énje, míg Kerekes egy bensőjében inkább vívódóbb, kispolgáribb, a megnyugvást és kiegyensúlyozottságot preferáló személyiségrész. Bár ez a doppelgenger műfajmotívum átszövi az egész regényt, de mégsem látom a jelentőségét: nem játszik rá ironikusan a műfaji panelekre, de nem is bontja ki komolyan véve ezt a műfajtörténeti szálat, noha végigviszi a tekintetben, hogy a főhős (Kerekes) végül szakít alteregójával, mert rájön, hogy végre fel kell nőnie, és a saját útját kell járnia: „Úgyhogy menj vissza szépen a saját életedbe. Meg ahhoz, aki hozzád tartozik. Férjnek. És írónak. Innentől már mindkettő csak rajtad múlik." (244. o.) Azt rábízom az olvasóra, hogy a „férjnek és írónak"-programot komolyan veszi-e vagy pedig inkább ironikusnak, bár ez utóbbi esetben komoly szövegértelmezési akadályokkal kell szembenéznie. De ettől eltekintve a regénynek ez egy másik aspektusa is, amennyiben Kerekes Milán figurájában a fejlődésregények alapmodelljét vázolja Haklik.

A doppelgenger műfajhoz a regény egy pontján (107. o.) társul a krimi műfaja is, amennyiben elindul egy néha részeg nyomozás az eltűnt Mona Lisa után, ám e műfaj kereteit csak annyiban használja Haklik, amennyiben a történet továbblendítéséhez szükséges. Sokkal inkább helyez hangsúlyt arra, hogy a regénynek ez a műfaji rétege erősen kapcsolódjék az úgynevezett útiregények, útirajzok sok évszázados műfajához. Talán aki nem járt Brünnben, a regény alapján az is egész jól eligazodhat majd a város belső, régi részében, őrületes leírásokat kapunk kocsmák, kápolnák s egyebek városképi elrendeződéséről, miközben Haklik ezen településrendezési és városépítészeti bemutatók mögött mindvégig arra is célozgat nagyon finoman, hogy a kép mögött egy szemlélet, egy életfelfogás, egy létszemlélet is megbújik: az a polgári mentalitás, ethosz, mely minden dilemmája ellenére a megmaradás és az életigenlés diadalát jelzi. Persze, ha csak az építészetben búvárkodnánk, akkor a regény lehetne egy kedves és néha vicces bédekker, de Haklik mindehhez történeteket és figurákat társít, s így a már majdhogynem kiveszett műfajt új életre is tudja kelteni. A műfaj réges-régi törvénye az idegen világok feltérképezése volt, aztán Sterne klasszikus *Érzelmes utazás*a azt is bizonyította, hogy egy ismeretlen világ bemutatásakor talán szerencsésebb, ha a benne lévő embereket hozzuk előtérbe. Haklik sokszor erre a kettős útirajz szerepre építene, amikor nagy pontossággal ír le épületeket és városrészeket (Morvaországban), de sokkal nagyobb hangsúlyt helyez néhány, e térben élő szereplő megrajzolására. S közben mintha arra is maradna ereje, hogy a műfaj kliséit stílusban, elbeszélő hangban is egy kicsit parodisztikus fénytörésben villantsa fel. Bár ezzel azért óvatosan bánjunk: amikor azt olvassuk, hogy „Emesém", akkor nem mindig egy szentimentális utazás ironikus nyelvi jelölésével van dolgunk (vö. „író és férj"!).

Van aztán egy még érdekesebb történetszál, nevezetesen ahogy a két író (alteregó) a regényben (amit egyébként csak egyikük mond el, Kerekes Milán) megír (úgy-ahogy) egy regényt, *Madzsari* (munka)címmel. A regény a regényben, egyáltalán a mű a műben tényleg szintén, részben műfaji értelemben vett, alapvetés, Haklik regényében azonban csak nagyon töredékesen kap szerepet. Többek közt azért, mert ez a „madzsarokról" szóló – mondjuk, hogy történelmi – regény csak részben áll elénk. Az a történetszál, hogy az alteregók külön írják, illetve folytatják a „magyarok történetét", vagyis „a magyar korona történetét", néha szatírának tűnik, néha komolytalan stílus- vagy műfajparódiának (néha nem is írják meg a regény szerint). Ez a regény a regényben nekem úgy tűnt, teljes félresiklás műfaji értelemben, miközben amikor Haklik egy valójában önálló történetet mond el ebben a kontextusban (az igazi magyar korona szürreálisan szatirikus története Titóval, Kádárral és a többi), az elképesztő mind szatirikus, mind narrációs tekintetben; a regény egyik kiemelkedő történetrészlete. És itt kell felhívnom a figyel-

met valamire, ami a *Mona Lisa elrablásá*val kapcsolatban különösen fontos: talán az eddig sorolt kifogásaim vázolták azt, hogy ez a szöveg mind műfaji, mind stiláris értelemben rettenetesen zsúfolt, egymáshoz alig illő egységekből áll, ami arra utal, hogy az eleve novellistaként induló Haklik nem biztos, hogy határozott kézzel nyúl a nagyobb struktúrákhoz. (Úgy tűnik, nincs ezzel egyedül, nemzedékét, amely kisprózákkal vívott ki ezt-azt, belekergetik a regényírásba a kiadók.) Ez a bizonytalanság, a nagy terjedelmű szöveg átlátása, a különálló szövegrészek összekapcsolásának nehézsége sokszor okoz gondot elemi szerkesztési szinten is: valóban rengeteg a hiba, és nemcsak az egyszerű „elütés" a probléma, de az is, hogy az egyik oldalon a hős „köményes-kapros habart krumplilevest" evett (77. o.), míg a 78. oldalon ugyanez „jó sűrű káposztaleves"-ként szerepel, s ennél sokkal súlyosabb, már kifejezetten értelemzavaró „kavarodások" is fellelhetők a szövegben.

Nagyon nehéz tehát ezt úgymond lebilincselő *regényként* értékelni, de a széttartó és széteső műfaji rétegekben mégis található egy összekötő kapocs, mely élvezetessé teszi a művet: mindentől függetlenül találhatunk benne kisebb vagy nagyobb történeteket, valójában novellákat, novellisztikus betéteket, melyek persze valahogy (néha elég nehezen) kapcsolódnak az alaptörténethez, de önmagukban jók, néha nagyszerűek. Amikor látszik, hogy Haklik csak élettörténeteket akart megírni. Például az Amálka néniről (84–86. o.), vagy a ,,Lajosarany" nevével jelezhető novella (101–106. o.), vagy Bolond bácsi és családja, ikertestvére története (a 166. oldaltól), és a regény talán legemlékezetesebb, tökéletesen megalkotott része: Zsófi néni életének története, akiről az elbeszélő azt rögzíti: „Igen, magyar vagyok. Meg zsidó. Magyar zsidó. És valamennyire felvidéki is, de nem kitelepített. Meg erdélyi. Cseh, szlovák, csehszlovák." (204. o.) Talán ebből az egészen nagyszerű elbeszélésből (a regényen belül) látható majd, hogy Haklik nem regényíró, hanem egy igazán komoly novellista, történetmesélő. S talán az egész műnek is innen származtatható az a néha erősen rejtőzködő jelentésrétege, hogy egyrészt ezek az emberi történetek a legfontosabbak minden „történelemben", másrészt hogy épp ezeket a történeteket – melyek amúgy sok fájdalmat, sérelmet, de humort is hordoznak magukban – csak empátiával, sok türelemmel és elfogadással lehet mintegy visszavetíteni a nagy „történelem" vásznára. Talán ha így nézzük, akkor a *Mona Lisa elrablása* mégiscsak egy fura, kifordított történelmi regény is.

TOROCZKAY ANDRÁS

NEM LESZ KÖNNYEBB

Tóth Krisztina: Bálnadal. *Magvető Kiadó, Bp., 2021*

„Ezeknek a költeményeknek az alkotója arra képes, hogy szinte bármire pillantva nagyjából ugyanazt vegye észre és ismerje fel: önmaga szorongásainak, elfojtásainak, fóbiáinak és vonzalmainak elemi jeleneteit." A legendás kritikus, Bodor Béla fogalmaz így Tóth Krisztina *Magas labda* című 2009-es lírakötete kapcsán. Egy másik, a *Síró ponyvá*ról szóló 2004-es kritikájában pedig arról morfondírozik ma már talán kissé divatjamúlt (de

alkalmasint jó szándékú) férfisovinizmussal, hogy „mikor lett ez a nő ekkora?". Egyebek mellett azt gondolja, hogy ennek valószínűleg a költőnő azon ritka képessége az oka, hogy verseit „a kortárs költészetben járatos, kifinomult ízlésű és a – mondjuk így – »naiv« olvasók számára egyaránt izgalmassá tudja tenni".

Tóth Krisztina kétségkívül az egyik legismertebb költő (Bodornál költőnő) volt már 2004-ben is, mára meg aztán végképp azzá lett. Bodor akkor még azt írja, hogy a költőt csak az ismeri, aki rendszeresen olvas verset, kortárs költészetet, irodalmi folyóiratokat. Azt is megemlíti, hogy Nemes Nagy Ágnestől eltérően Tóth Krisztina nem foglal állást kulturális-közéleti kérdésekben, s nem folytat irodalomelméleti tevékenységet. Mára ez a helyzet megváltozott, hiszen Tóth Krisztinát az is ismeri, aki verset nem olvas, de kicsit is érdeklődik a kultúra iránt. Részint azért, mert a 2004-es állapothoz képest a költőnő más műfajokban is maradandót, emlékezeteset alkotott. Írt például novelláskötéteket, meséket, illetve regényt, sőt még színdarabot is (pokémonról!), tárcáiról nem is beszélve. Ezenkívül szépirodalmat fordít, és tankönyvszerzőt is tisztelhetünk benne. Ez a műfaji gazdagság lehet az egyik ok a népszerűségre, másrészt újabban közéleti szerepvállalása is reflektorfénybe állítja, amennyiben interjúkban olyan kérdésekben is megnyilatkozik, mint mondjuk az örökbefogadás vagy az, hogy milyen klasszikust tart feminista szempontból elavultnak, illetve milyen helynek érzékeli Magyarországot (toxikusnak): „A műveimben jórészt olyan elesett emberek szerepelnek, amilyenek most a véremet akarják venni."

A költő a *Bálnadal* című viszonylag rövid, csupán 61 oldalas kötetében az elmúlt években összegyűlt verseiből nyújt háromciklusnyi válogatást. Az első (*Völgyút*) és az utolsó (*Terek*) hosszabb verseket tartalmaz, a középső (*Kínai utazás*) haikukat. Az első ciklust közepesen hosszú, főként rímelő versek, az utolsót szabályos szonettek alkotják.

És ahogy a korábbiak, ez a kötet is főként fóbiák, elfojtások, félelmek, vonzalmak tárháza a már megszokott módon. Első harmadában (ha a leütésszámot veszem alapul, a kötet felében) nagyszerű verseket olvashatunk. A nyitó versben, a *Mégegyszer-út*ban, amit Tandori Dezsőnek címzett, olyan klasszikus versszakkal zár, mint: „Hulló dió a szemhatáron, / sötét burokban gördülő nap. / Átkiabál a gyulladt torkú / álom a tarlón. Ugye, hallod?" Az ilyen és ehhez hasonló megoldások többféle versolvasói igényt is kielégítenek. Könnyen dekódolható versről van szó, amit a laikus olvasók is versként észlelhetnek, habár a vers előző két strófájában a rímek szokott helyükön vannak, itt az álom átcsúszik a negyedik sor elejére, de ez is stimmel itt és most, hiszen épp egy átkiabálásról esik szó. És máris benne vagyunk a sűrűjében, hiszen Tóth azoknak is tartogat meglepetéseket, izgalmakat, bogozni valót, akik gyakorlott versolvasók. Hogy a végén a kérdéssel tényleg hallhatóvá váljék valami üvöltés.

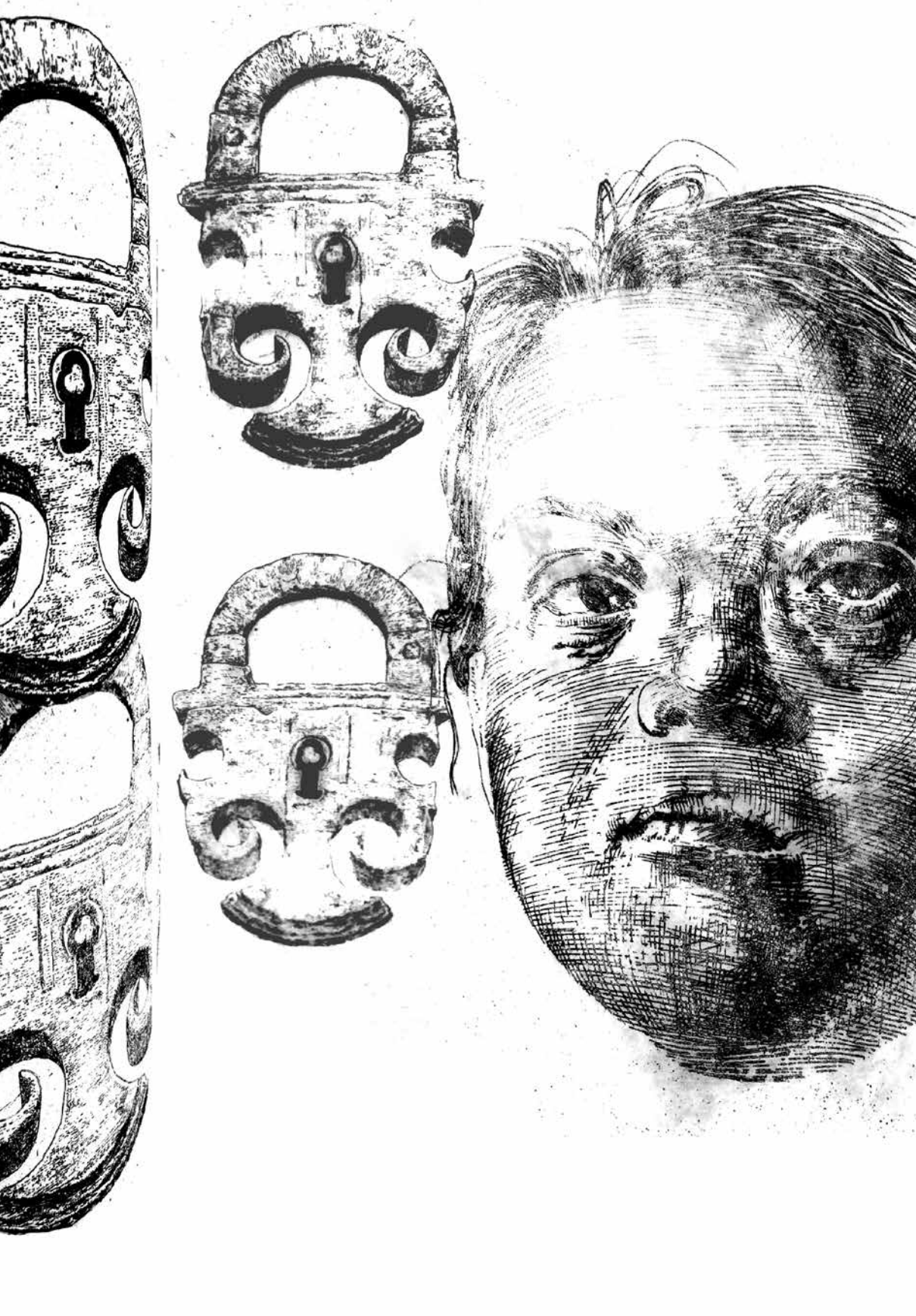
Tóth Krisztina sokféle tud lenni. Például nemcsak a látomásos-képi költészetet beszéli folyékonyan, miközben elegánsan él a szürrealista elődöktől ellesett effektusokkal, hanem a kései Babitsra vagy Szabó Lőrincre jellemző klasszikus-nyugatos versnyelvet is, ahol a hétköznapi élet szavai is természetes élőhelyükre lelnek („Nyugi, nem múlt el, csak az élet"), és otthonosan mozog a sűrített, novellaszerű, történetmesélős prózaversekben, amelyekben az, hogy *ráadásul* rímelnek, truvájnak hat. Nagy fokú nyelvismeret, formaérzék kell ahhoz, hogy ne a rím csóválja a verssort. Ezek a történetek vagy jelenetek egyébként sosem vidámak. A legkevesebb, ami történik bennük, hogy elmúlik hirtelen, szinte az ember háta mögött húsz-harminc év. A címük alapján akár egy sosem volt Kispál-album tracklistje is lehetne ez a sorozat: *Ahol, Babzsák, Húsz sor macskákkal, Sunday, Korlát, Kikapcsolom a gépet, Holdrakéta, Vatera, Posta, Fűthető kabát, Majális*. Eredetileg azt akartam mondani ezzel, hogy a *Bálnadal* címei vidámak, mert Lovasi András dalait juttatják eszembe – nem is olyan meglepő ez, hiszen az egyik csúcsalbuma a zenekarnak

a *Bálnák, ki a partra*. De hát Lovasi András dalai sem vidámak. Viszont nagyon hasonlóan működnek. Hasonlóak például abban, hogy a hallgatót biztos kézzel rántják be egy-egy ismerős helyzetbe. Melyikünk ne állt volna sorban a postán, ne találkozott volna régi, megöregedett szerelmével, vagy ne akadt volna a neten szörfözés közben guminőre. Tóth ezeket a helyzeteket úgy tudja megírni, hogy a legutolsó szóra is kiterjed a figyelme. Vagy a legelsőre. Nála nem véletlen, hogy a *Kikapcsolom a gépet* a „lementem" szóval kezdi, de még véletlenül sem a komputereknél használt 'mentés' értelmében, hanem a mozgás kifejezésére: „Lementem a vízig. Huszonhét / éve egész más volt a víz." Holott az egész vers a talán menthetetlen létezésről szól, és később természetesen a „lementés" szó másik értelme is felbukkan („Lementem a képet").

A pillanatból kilógó tudat versei ezek, Tóth egy 2009-es interjújában (*Csak egy képkivágás*, *Magyar Narancs*) „kettős figyelemről" beszél. Ez jellemzi ezt a fajta létezést, amikor például egy babzsákfotel feltöltése kapcsán önkéntelenül asszociációs tér nyílik meg, és hamar eljut (s a verssel minket is elvisz) az anyaság gondolatköréhez, illetve egy olyan perspektívához, amelyből jobb, pontosabb, tisztább rápillantást nyerhetünk az ember létezésére. „Míg én a tömött huzatot törölgettem, / ahogy húsz éve a nővérek a vért." (*Babzsák*)

Ahogy a költő a már említett interjúban fogalmazott: „[A] belső kérdések mindig ugyanakörül gyűrűznek, hogy nagyjából minden életmű ugyanoda gravitál, állandó a belső súlypontjuk. Radikálisan nagy változások sincsenek, nálam se, talán a versek lélegzetvételében érhető tetten valami alakulás. Ebben a kötetben van egy-két hosszabb vers, ami talán korábban nem volt annyira jellemző. Tetszett, hogy lendületből, nagyobb svunggal lehet valamit megcsinálni." A *Bálnadal* kötet középső szakaszában mintha épp ellentétes irányba mozdult volna az inga. A *Kínai utazás*ban egy év haikutermését olvashatjuk. Milyenek ezek a haikuk? A legtöbb az idővel kapcsolatos: emlékezés, elmúlás, sors; jellegzetes motívum a víz, a test romlása (mint idővel teli csónak vagy mint ázó kenyér). A haikuk többsége színvonalas, talán csak a „tévútlevél" szóvicc sül be, viszont egyik vers sem győzött meg igazán, hogy a haiku európaiak által művelhető műfaj lehet.

Az utolsó ciklus a *Terek* címet kapta. Mindegyik vers szonett, és mindegyik címében ott a tér (*Reptér, Mozgástér, Ártér, Háttér*). Babiczky Tibornak *A jóemberek* kötete juthat róla eszünkbe, amiben a kolléga az angolszász, Arany János által is művelt balladahagyományt írta tovább. Ennek a hagyománynak része, hogy komor témákról szól szinte horrorisztikusan. Ahogy a *Bálnadal* első ciklusában, Tóth Krisztina itt is egészen sötét színekkel fest többször tizennyolckarikás jeleneteket. Az út szélére kitett kiskutyát elüti az autó, a repülőgép turbinája madarat darál, pizzafutár gázol, és olykor a verskezdések sem ígérnek happy endet: „A véres vízben kampós kötelek." (*Háttér*) Fojtogatóan vigasztalan, könyörtelen versek ezek, amiktől egy cseppet sem lesz könnyebb senkinek.



P. NAGY ISTVÁN

A MÉRGEZETT GYALOG DRÁMÁJA

Celler Kiss Tamás: A mérgezett gyalog. *Fiatal Írók Szövetsége – Forum Könyvkiadó, Budapest–Újvidék, 2021*

Celler Kiss Tamás új, második verseskötetének a címe *A mérgezett gyalog*. A cím behatároló jellegű, alapjelentéséről maga a szerző ad – szinte mottóértékű – eligazítást, definíciót könyvének hetedik oldalán: a sakk-készlet leggyengébb bábui közül azt az egyet emeli ki, amely ugyan védtelen, ám a játék folyamán akár stratégiai fontosságúvá is válhat, hisz a leütésével az ütő fél hátrányba kerül. Minősítésének – *mérgezett* – ez a magyarázata. De még ha nem is lenne „mérgezett", a gyalog elvileg *átminősülhet*, hisz a játék szabályai szerint az ellenfél alapsorára érve vezérré avanzsálhat, más, sokkal magasabb minőségben *visszatérhet*, azaz a bábuk hierarchikus sorának végéről akár valahová a csúcsára is feljuthat.

A tartalommutató közli két sakkozó még 1968-ban lejátszott, döntetlennel végződött játszmájának menetét, a verscímek után zárójelben fel vannak tüntetve a lépések, a játék menetének sorrendjében. A sorozatosság, az egymásutániság, a paratextualitás, a címlapkép, vizualitás, a könyv fekete-fehér illusztrációi, sőt a képek száma (harminckettő, valamennyi Nagy Kornélia munkája) is a sakkra utal.

Első közelítésre úgy vélhetnénk, hogy a kötetcím (minthogy nem sakkszakkönyvről, hanem verseskötetről van szó, természetesen) metaforikus, azaz a szerző többszörösen nyomatékosított intenciójának megfelelően kommunikációs és poétikai funkcióval rendelkezik, és ekként egyfajta konceptként megadja, pontosabban *megajánlja, felkínálja* az értelmezés keretét, mintegy kijelölve annak lehetséges irányait is. Annál is inkább, mert ugyanez a törekvés tetten érhető a 2015-ben *Anyaméh* címmel kiadott első kötetének esetében is: a cím amolyan hívószóként szinte csábította a kötet értelmezőit, hisz világosan és egyértelműen mutatott egy bizonyos irányba, az önépítés, az anyaméh-ház, az anyaméh-utánzat, a vágyott otthon, az otthonosság, a menedék, a biztonság belső helyiségei, terei felé.

A bemutatkozó kötet a címével, utalásaival és magukkal a verscímekkel együtt (többé-kevésbé sikeresen, mert előfordult, hogy esetenként erőltetetten) tematizálta, körülírta, verbálisan is megjelenítette, értelmezte a kötet reáliáit. Az akkori költői alapmagatartást jól jellemzi az új kötet harmadik versének két sora: „beszéltem, ahogy a bútorok beszélnek. / hallgattam, ahogy a falak hallgatnak" (*a lényeg alatt a por*). A költő amolyan térfigyelő kameraként pásztázta végig a figuráit, a tereit, térviszonyait, tárgyait, a térelválasztó elemeket, és ezzel céltudatosan már-már egyirányúsította az értelmezői figyelmet. (A kötetszervező mozgóképes narratívára, filmforma-imitációra a kötet egyik kritikusa, Fehér Dorottya is felhívja a figyelmet. Erre utalnak a verscímek is: *trailer, title theme, hook, soundtrack, flashback, end.* Híd, 2015/8. sz.)

A mérgezett gyalog fentiekben felsorolt vonatkozásai a megértésnek, az értelemadásnak és az interpretációnak csupán korlátozott mértékben kínálnak támpontokat. Egyszerűen azért, mert a sakk aspektusai, elemei, jelzései, a lépések nyomai alig-alig beazonosíthatóak, nem vagy alig kikövetkeztethetők, tartalmilag, megragadható módon, kimutathatóan *nem íródnak bele* a versbe, a vers határain, kommunikácós terén

kívül (mögött?) maradnak. Ha van is kapcsolat, az erősen áttételes, elsősorban nem tematikai, hanem legfeljebb szerkezeti vagy nagyon tágan értelmezve: nyelvi. (Ferdinand de Saussure-től, a modern nyelvészet megalapozójától származik az a gondolat, hogy a nyelv a sakkjátékhoz hasonlít: a nyelvnek a hasonlatban a sakkfigurák felelnek meg, a lépésre vonatkozó szabályok pedig nem mások, mint az egyes nyelvi elemek viselkedési lehetőségei, azaz a rájuk vonatkozó használati szabályok.) Ezt a feltételezést igazolja, hogy a sakkfigurák lépései nem a törzsszövegben, hanem a versektől *elkülönítve*, csak a tartalommutatóban jelennek meg, azt sugallva, hogy a kötetnek – miként a sakkjátéknak – van *folyamata*, linearitása, kezdete és végpontja, miként a szövegek is valahonnan valahová tartanak. Hogy honnan hová, az egy megkezdett mérkőzés alapján megjósolhatatlan (egy megkezdett vers többféleképpen is folytatható), a szóban forgó játszma végkimenetelét azonban ismerjük – ám a hozzá vezető utat is végig kell járnunk ahhoz, hogy megértsük, miért épp azon a ponton ért véget (miért az a végső szövegállapot). A mérkőzés menetének mechanikus reprodukálása természetesen nem adhatja vissza a játék komplexitását, a szünetek és csönd által tagolt játszma feszültségét, drámaiságát; a kiszámítható és a kiszámíthatatlan, sőt néha még a látszólag egymásból következő lépések is nem várt irányba mozdíthatják el a figurákat. (A versek íve, tempója, a sorhatárok és -tördelések, zárójeles betoldások, kihagyások, szólamok, képek, képkivágások, motívumok…)

Még a legelső lépések is szolgálhatnak meglepetéssel: „a városi parkig jutottam, / pedig az életemből akartam kisétálni" (*séta, e4*); „itt vagyok a végén, nem sokkal a lényeg / előtt, és nem tudok továbblépni" (*a rend elgondolása, c5*). Látszólagos ellentmondás, hogy már a kötetkezdő versek a végpont irányába mutatnak, ám ez nem a folyamatszerűség felszámolása, hanem – a rend igényére való bejelentés mellett – a vég- és kezdőpont, valamint az ellentétek együttlátása, -láttatása. Magasság és mélység, kicsi és nagy („a mélygödrök, amelyekből képtelenség felérnem" – *a magasugró panasza arról, hogy valami másnak született*; „a mélyben szeme van az embernek az élethez, / a magasban füle", „a szilárd talaj legmagasabb pontjának születtem, és csak a / rossz napjaimban voltam ennél kisebb" – *a legnagyobb világosság*), mozgás és mozdulatlanság együtt van, egyidejű („egy helyben vagyok, amikor menekülök" – *az elmozdulás lehetőségei*).

Celler első kötetét a körülhatárolt terek, térképzetek (és különböző objektumok, tárgyfragmentumok) uralták, a kötetkompozícióban ezeknek kiemelt szerepük van. Úgy tűnik, ezek a terek az új kötetben a küzdelem tereivé válnak, az első kötetben a lírai ént aposztrofálja *kőművesként*, az új kötet egyik apaversében viszont az apát nevezi kőművesnek, aki a vers tanúsága szerint valójában. Őt kellene meghaladni, nagyobbat, méltóbbat építeni nála – hangzik a jóindulatúnak, paternálisnak tűnő, ám valójában szigorú, kemény verdiktum: „mint egy jó kőműves, / építettél magadnak nagy, / megmászhatatlan életet, / és mint egy jó tanár, / onnan magyaráztad: / ez itt az apaságom, / fiam, ekkora, neked ennél / kell majd többre vinned" (*a magasugró panasza arról, hogy valami másnak született*). A kötet tartópillérei az apaversek (az apa kitüntetett pozícióját jelzi, hogy nyolc versben is megjelenik). Ezekben a darabokban a fiú csöndben zajló, sajátos drámáját jeleníti meg az ironikus alapállású narrátor szerepét magára öltő lírai én. Ebből

a drámából azonban mintha hiányozna a dialógus, hisz a felek nem egyenrangúak, de hiányzik az emocionalitás is (vagy ha van is, már-már érzékelhetetlenül visszafogott), a látványos lázadás és a dacos nemet mondás, hiányoznak az erre utaló lírai hatástényezők. Nincs beszéd, és nincsenek boldogító szavak: „beazonosítható és beazonosíthatatlan zajokból állunk / össze. és a csendekből, amelyek semmilyen körülmények / között nem hallgathatók vissza." (*ami bizonyítható*). De idézhetjük a *férfimunka* c. vers sokatmondó sorait is: „lehet, hogy a te sorsod is csak most, kétezer-tizennyolcban dől el, apa. amikor úgy hallgatunk itt / egymással szemben, hogy a hallgatásunkban / megkétszereződik minden, amit eddig mondtunk." Igazat kell adnunk a fülszöveget jegyző Simon Bettinának: „A versek történeteket mesélnek el, miközben az, aki megszólal, fontosabbnak tartja a történetmeséléshez való viszonyt a történeteknél." Szemléletes példája ennek a viszonynak a már idézett vers, *a magasugró panasza arról, hogy valami másnak született*. A vers címében ugyan ott a „panasz", ám magának a versnek a hangját mégsem az önsajnáltató panasz intonálja, hanem az (ön)irónia, a megmászhatatlan városfal metaforája, az önlefokozás, a csiszolópapír-hasonlat legalábbis ezt a jelentést sugallja: „képtelenség felérnem hozzád. / városfalaidra rendre felkenődöm, / vagy csak elhasználódom / rajtuk, mint a csiszolópapír".

A kötet egyik meghatározó verse az *eredettörténet*. Celler Kiss a klasszikus műfajt, az ódát fosztja meg az ékeitől, pátosztalanítja, depoetizálja, de oly módon, hogy a megszólítás és megszemélyesítés, valamint az ismétlés alakzata révén mégis megidézi azt. Mondhatni, ódai emelkedettség nélkül „énekel meg" egy terhes transzgenerációs örökséget, a sikertelenséget: „sikertelenség, te, aki a családom felett uralkodsz, / hatalmad apáról fiúra száll, előtted hajtottam / fejet, pedig még meg sem születtem. (…) // a nagyapám a dédapám hangján hallja a szavaid, / apám a nagyapám hangján hallja a szavaid, / én az apám hangján hallom a szavaid, / de te állsz ott minden apa mögött, sikertelenség". A meghasonlott én önmetaforáját bontják ki a következő sorok: „az életem művelhető hűbérbirtok / szabad szemmel is látható határai vannak (…) // a te birodalmad alattvalója vagyok, sikertelenség, / lépteim alatt a te utad porlik, pórusaimból / a te hatalmad árad. valamire vinni nem egyéb, / mint felségárulás. de furcsamód szúnyoglárvás mocsaraid, / puha köveid, örökszürke fáid közt otthon érzem magam."

A fentebb idézett vers csupán az *egyik* magaslati pontja a kötetnek, szerencsére van több is, Celler Kiss Tamás nemzedékének egyik legjobbja, egész verseket, versrészleteket idézhetnék (pl. a délszláv háborús eseményekre reflektáló, a családtörténet, a magánsors szempontjából is fontos darabokat), írásom terjedelmi korlátai miatt ezt nem tehetem, de egy verset még mindenképpen kiemelnék: az *isten szakálla* címűt. (Az *Anyaméh*ből vette át, ott *az ajtó* címmel szerepel, és egy versszakkal hosszabb, mint az utószöveg. Ugyancsak az első kötetből emelte át az *előredőlve* című verset, ennek az előszövegnek *Anyaméh*-beli címe *szobamérleg* volt.) *Az isten szakálla* sajátos parafrázis, hangulati rájátszás Ady *A Sion-hegy alatt* c. közismert istenes költeményére. A hallgató Istent megjelenítő vers bravúrosan idézi és pátosztalanságával ellenpontozza Ady költeményét: mindkét versben a találkozás múltbéli, de míg Ady versében Isten megnevezésének képtelensége a bűntudatot állandósítja, Celler Kiss Tamás versében Isten szakálla a felejtés, az eredet metaforájává válik: „később azért kezdett zsugorodni a / szememben, mert megtaláltam. voltak / fogai, volt nyelve és szájpadlása, / szóval mindene megvolt hozzá, hogy / válaszolni tudjon. // időközben kinőttem a pulóveremet, / de mielőtt végleg levetettem volna, a zsebébe helyeztem egy maroknyi / szőrszálat a szakállából. // most pedig itt állok a tükör előtt / nevetségesen, mert a kinőtt / pulóverembe akarok belebújni / újra, és már elfelejtettem azt is, / hogy van valami a zsebében."

Egy tehetséges költő jó verseinek, remek verseinek gyűjteménye *A mérgezett gyalog*. A kötetkompozícióban jól érzékelhető az egyensúlyra való törekvés, de ezt a vágyott egyensúlyt a szerző elsősorban nem a szokásosnak tekinthető módon, blokkosítással, a versek tematikus-motivikus elrendezésével, nem a cikluskép zéssel kívánja megteremteni, hanem az előzőekben már említett paratextusokkal, a kötet fő szervezőelvével, az erőteljes vizualitás által kissé túlhangsúlyozott sakkpárhuzammal. A játék algebrájára a tartalomjegyzék, a táblára és a figurákra a szokatlanul nagyszámú rajz utal (ezek egyike-másika talán a kelleténél is illusztratívabb, már-már „szájbarágósan" az). Másfajta logikát és koncepciót követve, hagyományosabb módon, ciklusos építkezéssel talán egységesebb, feszesebb felépítésű kötetté lehetett volna szerkeszteni ezt a harminckilenc verset.

Úgy érezzük, a kompozíció egyensúlyáért folytatott küzdelem – a sakknál maradva – nem döntetlent, hanem inkább patthelyzetet eredményezett. Persze, tudjuk, ez is a játék végét jelenti. De sebaj, nem minden a kötetszerkezeten múlik. Ahogy Petri György állította a *Magyarázatok M. számára* című kötetével kapcsolatban: „A kötet nem műalkotás, csak az egyes versek."

VIDÉKI PÉTER

A NYELV, A MESÉLÉS ÉS A NŐ

Darvasi László: *Bolond Helga és más színdarabok*. Selinunte Kiadó, Bp., 2021

Akár igaza is lehetne Dobák Líviának, hogy a kötetben megjelenő „hét dráma méltón reprezentálja azt a több évtizedes drámaírói utat, amelyet a szerző bejárt", ha nem hiányozna a válogatásból Darvasi László legsikeresebb színdarabja, a *Störr kapitány*. Ha a hiánytól eltekintünk: egy gazdag drámaírói életmű rendkívül izgalmas, hosszanti keresztmetszete a *Bolond Helga és más színdarabok* című kötet. Jelen recenzió nem vállalkozhat a dramatikus szövegek prózai előzményeinek összehasonlító vizsgálatára, sem a színrevitelek értékelésére. A kritikai szemlélődés csupán drámák szövegteatralitására és a költői-drámai nyelv dramaturgiai sajátosságaira fókuszál.

Darvasi első, 1993-ban bemutatott, a *Vizsgálat a rózsák ügyében* (előzménye *A veinhageni rózsabokrok* című kötet címadó novellája) című egyfelvonásosának és a második, 1997-ben színpadra állított *Bolond Helga, történik egy városban, ahol szeretik a mazsolát* (*A Kleofás-képregény* c. elbeszéléskötetének egyik novellája, *A müttenheimi szörny különös históriája* a prózaelőzmény) című kétfelvonásosának egyaránt egy nyomozás a dramaturgiai kerete. A *Vizsgálat*ban azért indul eljárás egy fiú ellen, mert lehányta a templom falára festett rózsákat. A nyomozás végére azonban kiderül, hogy tette mögött egy gyilkosság áll: megölte szerelmét, a festőlányt. A *Bolond Helgá*ban is gyilkosság ügyében nyomoznak a hatóságok: az elmúlt éjszakán lemészárolták a Koch családot. Két fiatalt gyanúsítanak: Kochék nevelt lányát, Helgát és egy titokzatos ifjút, akivel Helga együtt töltötte az éjszakát. Amíg a *Vizsgálat*ban a bűntény

nagyon is fontos, és a gyilkos személyére fény derül, addig a *Bolond Helgá*ban maga a bűn mibenléte a lényeges, és a bűnös személyében sem lehetünk biztosak.

Mindkét színdarab legfontosabb jellemzője a metaforákban gazdag költői-drámai nyelv, amivel minden színrevitelnek kezdenie kellett valamit. A rendezések – különböző hangsúlyokkal és nagyon helyesen – a nyelv által kódolt motívumok kibontására helyezték a hangsúlyt, s a motívumok rendszerszerű felépítésének alapján hagytak ki szövegrészeket, vagy módosítottak a sorrenden. Mivel a darabbéli események a nyelv által uraltak, a szereplők múltra vonatkozó mitikus magyarázatokként beszélik el egymásnak a néha ellentmondó vagy éppen egymást erősítő történeteket. Miközben zajlik a nyomozás, a valóságos vagy valóságosnak hitt események felderítése, valójában történet(ek) rekonstrukciója zajlik a szereplők mesélései által. A (re) konstruálódó történet(ek) az egységes világmagyarázat lehetetlenségét példázzák.

A színrevitel szempontjából a nyelv mellett a történet a másik dramaturgiai iránytű. Mindkét drámának egyaránt van egy, a szereplők meséléseiben létező története és egy valóságos cselekménye. A különbség az, hogy a *Vizsgálat*ban csak beszélnek az eseményekről, a *Bolond Helgá*ban pedig meg is jelenik az, amiről beszélnek. Az utóbbiban mindenkinek van köze a bűnügyhöz, és személyes érdekei szerint részt is vesz a nyomozásban. A szereplők egymással és a történetekkel való kapcsolatai megjeleníthetővé válnak, vagyis minden szereplő rendelkezik az eseményekhez fűződő saját történettel.

Mindkét darabban egy titokzatos fiú és lány kapcsolata áll a fókuszban. Míg a *Vizsgálat*ban a történetük véget ér – a fiú megölte szerelmét, a festőnőt –, addig a *Bolond Helgá*ban az események során derül ki, hogy Helga vőlegényének nevezi az immár névvel ellátott Ifjút, a letartóztatott Himmelt, akivel házasságra készül, és akitől gyereket is vár. Himmel azonban nem foglal állást, mintha játszadozna, közelít a lányhoz, majd távolodik Helgától, mindvégig titokzatos és elérhetetlen marad.

A nyomozás és a nyomozás által feltárt történet, a szereplők meséi eltakarják egy misztikus történet darabkáit. A legfontosabb ugyanis az, amiről a szereplők nem beszélnek, amit a történetek elfednek, ahol a nyelv is csak téblából, ahol a költészet a szent és profán egységében lakozik: az emberi létezés csodája és borzalma. A titok, ami mindig is titok marad: mi a bűn, vagy mi az erény?

Darvasi harmadik, 1999-ben bemutatott drámájában is a nyelv által uralt történetmesélés a dramaturgiai vezérfonal, de az *Argentína (Hogyan legyünk szentek, avagy búcsú a huszadik századtól)* szétfeszíti a zárt drámai struktúrát: a hétköznapi és transzcendens viszonyrendszert átrajzolja az irónia. A szimbolikus jelek összekapcsolódnak, majd szétválnak, variábilisan ismétlődnek. Stilárisan és teátrálisan eklektikus jelenetek sorjáznak: realista helyzetképek, misztikusan költői szcenáriók és groteszken ironikus helyzetek. A néha karikatúraszerű karakterek nyelvi megszólalásai differenciáltak, a misztikust a hétköznapi vagy az ironikus hangolja át, vagy éppen fordítva.

A *Stern úr* című novellából (a *Szerelmem, Dumumba elvtársnő* c. novelláskötet egyik darabja) íródott színdarab főhőse, a neves tanár és szónok egy nap arra ébred, hogy kezdi elveszíteni a szavakat. Az elsők között veszti el az Isten szót, majd nem tudja kimondani szerelmének, Matildnak, hogy „szeretlek", aztán szép lassan minden szó elhagyja. Stern életútja, „igehirdetése" üressé, értelmetlenné válik. Stern nem a mennybe megy, hanem eltűnik a mutatványos ládájában. De hova is megy? Stern szerelme, Matild Argentínába utazik, illetve közben kiderül, hogy nem utazik. Mert valójában ez egy belső utazás: önmagunk, önazonosságunk keresése. Hogyan tudunk szeretni? Tudunk-e egyáltalán? Mit jelent vágyódni, érezni, gondolkodni? A nyelv birtoklása és elvesztése szimbolikus: a jelenetekben a főhős lételvesztésének stációit, leépülésének fo-

kozatait látjuk. Stern meggyilkolja Resst, a mutatványos bohócot: lényegtelen bűncselekmény. A bűnnek sem hétköznapisága, sem transzcendenciája nincsen. Nincs rá szó.

A *Júlia Szunce*t még sosem mutatták be. Talán nem véletlenül. A színrevitelben a kisrealista megoldások, de még egy koncepciózus vizuális jelrendszer sem segítené az elhallgatásokban és a metakommunikációs aktivitásokban bővelkedő drámaszöveg felfejtését. A *Júlia Szunce* (prózaelőzménye a *Szerezni egy nőt* c. kötet azonos című elbeszélése) szövegszerűen monodráma, dramaturgiailag dialógus. Mindkét szereplője a háború elől menekül: a katonaszökevény fiú és egy család otthon maradt tagja, egy alvó lány. És megint a nyelv uralma felől közelíthetünk. A fiú folyamatosan ébren van, semmit nem alszik, beszédével meghatározza önmagát, és megszólítja a másikat. Sőt nevet ad a lánynak. A lány alszik, nem beszél, de szövegnélkülisége nem jelent nyelvnélküliséget. Beszélgetésük: félmondatok, csendek, a test és az arc játéka. Kettőjük világából kizáródik a háború, az idő megáll. Amikor fél év együttlét után a fiú elalszik, vagyis: „Abban a pillanatban, ahogy elalszom, ő rám nyitja a szemét."

A 2011-ben felolvasószínházi bemutatót megélt *Az utolsó tíz év, Bajor Gizi (játék a bátorságról)* a magyar realista színházi hagyományokra épülő, keretjelenetes, színészközpontú darab. A dramaturgia nem egyívű történetet kínál, jeleneteket játszik egybe, tér- és időkezelése is inkább körszerű, a színház a színházban – a két világháború között többször alkalmazott szcenário – játéka viszonylag összetett karakterekkel benépesített színpadot feltételez. Egy színészi életmű azonban nem rekonstruálható, a színész az „itt és most"-ban van jelen. Ami az utókornak hagyatékként marad egy színésznőről: néhány kritika, egy-két szemtanú, kortársak nyilatkozatai. És még ezek sem a színészetet, hanem annak hatástörténetét őrzik meg.

Amint címe is jelzi, a dráma Bajor Gizi életének és pályafutásának utolsó évtizedét rekonstruálja. Tragikus ez az 1941 és 1951 közötti időszak, melyben Bajor Gizi a művészi erejét, színészetét, magát a játékot használja fel embertársai életének megmentésére. A dramaturgiai szervezőerő: a játék, az életben jól eljátszott szerepek, a színészi manipuláció. S miközben Bajor játszik a férjével, játszik a nyilas gyilkossal, a komcsi verőlegénnyel, feltárul kivételes embersége és tisztessége.

A 2019-ben bemutatott *Karády zárkája* témája a titokzatos színészbálványnak a Gestapo börtönében eltöltött hónapjai (1944 áprilisától három hónapig tartják fogva kémkedés vádjával): az elszenvedett kínvallatások és az élni akarás küzdelme. Akár a Bajor-drámában, itt is a játék, a manipuláció, a színház és valóság egybejátszása adja a szöveg teatralitását. A *Karády zárkája* azonban olyan monodráma, amely dacol a búgó hangú, rejtélyes bálvány közvélekedésben kialakult képével. Karády Katalin folyamatosan szemlél, megfigyeli a börtönt és vallatóit, s persze önmagát, s ezt mint színész – hiszen az! – a nagy alakításra való felkészülésnek, tapasztalatgyűjtésnek tekint. Folyamatosan reflektál múltbéli eseményekre, önmagára, megidéz másokat, még a vallatók is az ő szavain keresztül szólnak. Gyors és lassú ritmusú, szakadozott megszólalások váltják egymás, többször képzeletbeliek és álomszerűek a megnyilatkozások. A színészet az élet felmutatása lesz, az élet pedig színházzá válik a darab végére: ez talán az utolsó szerep.

A *Madárhegy*et Darvasi László a 2020-as végzős színészosztályra írta, fiával, Darvasi Áronnal együtt alakítva az előadás szövegkönyvét. (A koronavírus-járvány meghiúsította a Jurányi Házban tervezett bemutatót.) Az egyfelvonásos dráma egy maffiatörténetbe csomagolt felnövéstörténet. Darvasi atmoszférateremtő költői-drámai nyelve, a görög sorstragédiák dramaturgiája és az európai abszurd dráma (főleg: Beckett és Ionesco) hagyománya az a közös vezérfonal, amely egy színrevitelnek rendkívül tág lehetőséget biztosít. A cselekmények helye (szeméttelep?, világkönyvtár?) és ideje (apokaliptikus jelen vagy közeljövő?) meghatározatlan. A gyereklány Jolánt az apja már születésekor eladja a mindent uraló Miszter Külföldinek, hogy

dolgozhasson egy Madárhegynek nevezett szeméttelepen/világkönyvtárban, illetve hogy megőrizhesse a szavakat tartalmazó könyveket. És akár a népmesében az ördög, a Külföldi és a felesége behajtja azt, ami neki jár: viszik a lányt. Megalkuvások, manipulációk, alattomos praktikák számolják fel a lány szabadságát, aki lemond önmagáról, és elfogadja áldozatát. Jolán végül maga is olyanná válik, mint a szülei, mint a világ, mint a körülmények. Az ördöggel szerződést kötő Gonzo, az apa az utolsó pillanatban visszakozik, de már későn: a maffiagépezet kiszolgálói, a Postás és a Csősz agyonverik. A lányból madár/szemét lesz: „Mostantól ő tanít bennünket élni, szállni, dalolni és beszélni."

És végül a nők: a festőnő a *Vizsgálat*ból, a bolondnak nevezett Helga, Matild az *Argentíná*ban, az alvó Júlia Szunce, a dívák, Bajor Gizi és Karády és a *Madárhegy J*olánja. Róluk szólnak igazán a drámák. És Darvasi László, a férfi, az író meséli, csodálja, szereti őket.

BALOGH RÉKA

MINDEGY, HONNAN NÉZZÜK

Vonnák Diána: Látlak. *Jelenkor Kiadó, Bp., 2021*

Vonnák Diána első novelláskötete, a *Látlak* felületesen vizsgálva útirajz látszatát kelti. A megkapó borítón szikkadt táj, a könyvbe belelapozva minden cím mellett egy fekete-fehér pillanatkép egy világjáró antropológus feljegyzéseit sejteti. A szövegek valóban több országot is bebarangolnak, a figyelem középpontjába mégis az egyéni tapasztalás kerül.

A címnek megfelelően Vonnák Diána karakterei folyamatosan szemlélődnek. Többek között konstatálják az őket körülvevő környezetet, ami első ránézésre novelláról novellára markánsan eltér. Különböző kontinensek, városok és a tanyavilág is feltűnik egy-egy szereplő szemei előtt. Az énelbeszélők érzésein, gondolatain átszűrve a különféle tengerpartok hasonulnak a közel-keleti vagy épp kelet-európai városokhoz, hegyekhez és tavakhoz. Az olykor alig felskiccelt, máshol hosszadalmasan bemutatott tájak a belső világok kivetülései. Ezáltal a beláthatatlan terek is szűkké, fojtogatóvá válnak, miközben az otthonukban bemutatott szereplőket is egyfajta idegenségérzet kíséri végig. Az egymással felcserélhető hátterek miatt az emberi tapasztalás univerzalitása kerül előtérbe.

Az elbeszélői szemlélődés központjában mégsem a környezet áll. Ahogy azt a kötet címe is sejteti, a figyelem a saját érzelmek feltérképezése mellett egy másik személyre irányul. A brassói hegedűművész a libanoni tümpanon romjai helyett az afrikai szolgálónőt nézi, a város magas építményeiben is a rájuk felkapaszkodó osztálytárs az érdekes. A figyelés, még ha fizikailag nem is, egyfajta messzeségből történik. Anya és lánya, két testvér vagy szerelmesek között így gyakran hasonló a távolság, mint különböző földrészekről véletlenül egymás mellé keveredő két nő között. A megfigyelés aktusában azonban ott rejlik a megismerés, megértés szándéka. A sikeres kísérletek is legfeljebb pár lépésnyi közeledést eredményeznek. Ezek főként apró gesztusok, egy nyalóka, egy

bögre kakaó vagy kegyes füllentés formájában testesülnek meg. A szövegekben hangsúlyosabbá válnak a közelítés lehetőségének jól kitapintható határai.

Azok a novellák tudják hatásosabban ábrázolni azt a pillanatot, amikor a megértésre már törvényszerűleg nincs lehetőség, amelyek a távolság okairól is eleget megmutatnak. A kulturális különbségekre alapozó történetekben, például az *Akklimatizáció*ban vagy a *Közel menni*ben az idegen környezetben elhelyezett elbeszélő már önmagában elegendő az akadályok megértéséhez. A más országból, azaz különböző kulturális közegből származás képzeletbeli határvonalait többféleképpen képes ábrázolni a kötet. Előfordul, hogy a közös nyelv is hiányzik a sikeres kommunikációhoz, máshol radikálisan eltérő gondolkodásmódok metszéspontját keresi a narrátor, vagy a felszínen alig felfedezhető különbségek az érzelmi érintettség szintjén ütköznek ki, és okoznak érdekeltérést. A *Préda*ban már az első jelenet megalapozza az anyagi helyzetből adódó távolságot, így a novella többi része arra koncentrálhat, hogy játsszon az elvárt kapcsolati dinamikával.

Esetenként a kevésbé egyértelmű viszonyrendszereknél is sikeres a konfliktus megalapozása. A *Tengeribetegség*ben például anya és felnőtt lánya történetéről keveset tudunk meg, és az elszórt részletek sem feltétlenül adnak hozzá a történethez. Egyetlen feszes mondattal Vonnák Diána mégis megrajzolja az anya alakját, amiből megértjük a két nő közötti feszültség okát. A „makulátlan" anya áll szemben a más életstílust követő lányával.

A bonyolultabb kapcsolatokat körbejáró szövegek többségében precízebb alapozásokra lenne szükség ahhoz, hogy a kommunikáció nehézségei vagy az elbeszélőben végbemenő változások értelmet nyerjenek. Van, ahol elengedhetetlen emlékek a történet ívének rovására ékelődnek a szövegbe, máshol a túlzottan ködös emlékfoszlányok miatt veszik el a központi konfliktus. A viszonyrendszerek bemutatásának hiányát néha kimondottan sután sikerül csak pótolni. A *Dagály*ban például anya és gyermek kapcsolatáról alig tudunk meg többet, mint a nő bűntudatát lánya koravén szemei miatt. A novella végén az anya felszabadulását mégis a kettőjük viszonyának megváltozása hivatott jelezni. Ez pedig egy erőltetett zárójelenethez vezet: „A haját simogatva próbálom felébreszteni, amikor sikerül, meglepve rám néz, az álomtól kusza a tekintete, anya, miért vagy ilyen kedves hirtelen, motyogja, és kis híján magára borítja a bögrét."

A konfliktusokhoz hasonlóan az elbeszélői stílus is akkor eredményesebb, amikor egyszerűbb, letisztultabb, mint például a *Nem jutottunk valami messzire* monológjában. A tudatfolyamok viszont a legtöbb novellában terjengős mondatokon, nyakatekert képeken keresztül jelennek meg. Ez a természetellenes hang egy-két szereplő egyéniségéhez illik is, ám hiteltelenné válik azzal, hogy szinte minden elbeszélő – nemtől, szociális és kulturális háttértől függetlenül – tudatfolyamát ugyanolyan stílus jellemzi. Tovább nehezíti a szereplőkben lezajló egyéni megfigyelésekre, lelki folyamatokra koncentrálást, hogy a gondolatok esetenként közhelyesek: „A napok hónapokká dagadnak, a télből tavasz lesz, és a mi új, tengeri életünk körei kiszámíthatókká válnak, mint az árapály." Néhány motívum a rendszeres ismétlődés miatt lesz hasonlóképpen zavaró. Ilyen például az emlékeket, gondolatokat az emberből kifújó vagy kimosó szél és víz.

Egy-egy frappáns megfigyelés, izgalmasan sűrű állapotleírás viszont kitűnik a szöveg ritmusának, stílusának és képeinek monotonitásából. Emlékezetes mozzanat az előre tervezett meghatódás problematikussága, vagy épp az a kérdés, hogy a demens lélek tudja-e, hogy pár napig még a test mellett kell maradjon. A közhelyek ellenpontjaként megszokott eseményeket helyez teljesen más megvilágításba egy-egy írás. A reptéri procedúra az *Apály* utazójának nem kötelező kellemetlenség, hanem a megérkezés áldásos „határhelyzete".

A terjengősséget, túldíszítettséget a tabuként kezelt testi folyamatok kendőzetlen bemutatásával igyekszik kiegyensúlyozni az író. Ez az eszköz csak akkor hatásos, amikor a történetek szerves részévé válik. A tamponigazgatás hitelesen jelzi, hogy a változókor beköszönte nem csupán lelkileg megterhelő, a fizikai tünetek legalább annyira a folyamat velejárói. Ám a testiség grafikus bemutatása másutt nem több, mint egy kínos szexjelenet vagy fölösleges elidőzés a gőzölgő kutyaszaron. Az obszcén találkozása a szóvirágokkal végképp kizökkent a szövegvilágból, ahelyett hogy az elvont gondolatokról, érzelmekről az elbeszélők fizikai környezetébe, kézzelfogható, hétköznapibb problémák közé rántana vissza. Ilyen például a „húgyharmatos vécé" a szovjet vonaton, vagy épp ez a városkép: „Szobánként merednek a kémények a tetőkön, a kukák mögött ordítva dugnak a rókák, öblítőszagú emberek sietnek."

Habár a tudatfolyamok nyelvezetét legkevésbé sem a szűkszavúság és a lényegre törés jellemzi, a párbeszédekkel precíz fukarsággal bánik az író. A játék az elhangzó szavakkal és főleg azok hiányával a leghatásosabb kifejezőereje a szövegeknek. A *Préda*ban az elbeszélő nem képes megszólalni, így nem tudja a jó szándékú gesztusait elmagyarázni. A *Hazáig nyoma sincs* című novellában az elmaradó köszönés vagy épp a fel nem ajánlott víz árulkodnak a helyzetről. A *Tengeribetegség*ben egy egész estényi párbeszéd végén egyetlen mondatba tömörül a békejobb. A *Nem jutottunk valami messzire* szövegéből a beszélgetőpartner válaszai maradnak ki, monológgá redukálva a tízoldalnyi interakciót.

A kommunikáció korlátai látszólag menthetetlenül pesszimistán ábrázolják az emberi tapasztalást. Vonnák Diána novellái mégsem zártak és determinisztikusak. Egy adott pillanatban valóban elérkezünk a közelítés lehetőségének határaihoz, de ezek a határok nem feltétlenül átrajzolhatatlanok, csak arra a pár jelenetnyi időintervallumra vonatkoznak, amennyit a szereplők életéből láttat az író. Elvégre a saját, szűkként érzékelt közegükben ezek a szereplők mégis hajlandók másokat látni, és megtenni az első lépéseket.

SZERZŐINK

BALOGH RÉKA (Jászberény, 1990): kritikus, szövegíró.

BÁNKI ÉVA (Nagykanizsa, 1966): író, költő, irodalomtörténész. Legutóbbi könyve: *Telihold Velencében* (2020).

BORSIK MIKLÓS (Bp.,1986): költő, szerkesztő. Kötete: *Átoknaptár* (2020).

CSENDER LEVENTE (Székelyudvarhely, 1977): író. Legutóbbi kötete: *A különleges Medititimó kalandjai* (2019).

DARVASI LÁSZLÓ (Törökszentmiklós, 1962): író, drámaíró. Legutóbbi kötete: *Bolond Helga és más színdarabok* (2021).

DÉRCZY PÉTER (Bp., 1951): irodalomtörténész, kritikus. Legutóbbi kötete: *Között. Esszé Orbán Ottó költészetéről* (2016).

FECSKE CSABA (Szögliget, 1948): költő, publicista. Legutóbbi verseskötete: *Árnyúzó élet* (2020).

FILIP TAMÁS (Bp., 1960): költő. Legutóbbi kötete: *Nulladik nap* (2020).

G. ISTVÁN LÁSZLÓ (Bp., 1972): költő, író, esszéista. Legutóbbi kötete: *Földabrosz* (2019).

HAÁSZ JÁNOS (Gyula, 1974): költő, író, újságíró. Legutóbbi kötete: *Mire felnövünk* (2021).

IMRE ESZTER (Marosvásárhely, 1990): író, műfordító. Kötete: *Luca-napi mesék* (2019).

IZSÓ ZITA (Bp., 1986): költő, író. Legutóbbi verseskötete: *Éjszakai földet érés* (2018).

JÁNOKI-KIS VIKTÓRIA (Tiszaföldvár, 1982): író, építészmérnök. Kötete: *Átlépsz velem a víz fölött* (2021).

JÓNÁS TAMÁS (Ózd, 1973): költő, író. Legutóbbi kötete: *Talajgyakorlatok*. Beck Zoltánnal közösen (2021).

KADOSA KISS JÓZSEF (Bp., 1964): grafikus.

KARAP ZOLTÁN (Kunhegyes, 1984): író, esztéta, zenész.

KISS LÁSZLÓ (Gyula, 1976): író, szerkesztő. Legutóbbi könyve: *Én meg az Ének* – Bérczesi Róberttel közösen (2019).

KOPRIVA NIKOLETT (Munkács, 1996): költő. Kötete: *Amire csak a fák emlékeznek* (2020).

KÜRTI LÁSZLÓ (Vásárosnamény, 1976): költő. Legutóbbi verseskötete: *Ahogy én öleltem* (2020).

LACKFI JÁNOS (Bp., 1971): költő, író, műfordító. Legutóbbi könyve: *Jóéjtpuszi* (2021).

LAJTOS NÓRA (Püspökladány, 1977): irodalomtörténész, író, költő, kritikus. Legutóbbi kötete: *A Szerzőbe oltott tisztelet jogán* (2019).

LÁSZLÓ LIZA (Bp., 1997): költő.

MOLNÁR H. MAGOR (Marosvásárhely, 1986): költő, az Eső szerkesztője.

MOLNÁR LAJOS (Szeghalom, 1960): író, költő. Legutóbbi könyve: *Arcok Csudaballáról* (2018).

NEMES NAGY ÁGNES (Bp., 1922 – Bp., 1991): költő, műfordító, esszéíró, pedagógus.

P. NAGY ISTVÁN (Székelykeve, 1961): költő. Legutóbbi kötete: *Olvasólámpa* (2003.)

PETŐCZ ANDRÁS (Bp., 1959): költő, író, esszéista. Legutóbbi könyve: *A vízpartot becsomagolni* (2021).

PODMANICZKY SZILÁRD (Cegléd, 1963): író, újságíró. Legutóbbi e-könyve: *A másik ember megértésének diadala* (2020).

SIMON FERENC (Hódmezővásárhely, 1961): kritikus, könyvtáros-tanár. Könyve: *A „Columbo-módszer". Tanulmányok és kritikák* (2020).

SIMON MÁRTON (Kalocsa, 1984): költő. Legutóbbi kötete: *Éjszaka a konyhában veled akartam beszélgetni* (2021).

SZABÓ T. ANNA (Kolozsvár, 1972): költő, műfordító. Legutóbbi kötete: *Szabadulógyakorlat* (2020).

SZÁRAZ MIKLÓS GYÖRGY (Bp., 1958): író. Legutóbbi kötete: Székelyek (2018).

SZEKRÉNYES MIKLÓS (Gyöngyös, 1965): író, könyvtáros. Szolnokon él. Legutóbbi kötete: *Meghalni olyan / Élni olyan* (2020).

TOMAJI ATTILA (Bp., 1959): költő, irodalomtörténész. Legutóbbi kötete: *Folyóhang* (2021).

TOROCZKAY ANDRÁS (Bp., 1981): író, újságíró, kritikus. Legutóbbi kötete: *Boldog emberek* (2021).

TURCZI ISTVÁN (Tata, 1957): költő, műfordító, drámaíró, szerkesztő. Legutóbbi kötete: *Marokkóban a beteg párnája alá mindig tesznek tört* (2020).

VIDÉKI PÉTER (Szolnok, 1973): kritikus, tanár, drámatanár.

VONNÁK DIÁNA (Bp., 1990): író, antropológus, szerkesztő. Kötete: *Látlak* (2021).

VÖRÖS ISTVÁN (Bp., 1964): költő, író, irodalomtörténész, esszéista. Legutóbbi kötete: *Loni és a kísértetek* (2020).

ZALÁN TIBOR (Szolnok, 1954): költő, író, drámaíró. Legutóbbi kötete: *A lovak reggelije* (2021).

ZÁVADA PÉTER (Bp., 1982): költő, zenész. Legutóbbi kötete: *Ahol megszakad* (2021).

ÁLOMFEJTŐ

AZ ESŐ MEGJELENÉSÉT TÁMOGATJA:

EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

Nemzeti Kulturális Alap

SZOLNOK MEGYEI JOGÚ VÁROS ÖNKORMÁNYZATA

ABA-NOVÁK AGORA · SZOLNOK ·

500 FT

9 771419 798000 21004