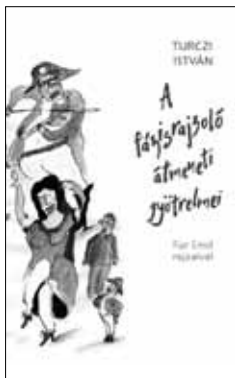


szerű intertextuális vagy intermediális átsajátítását. Turczinak vannak ki-mondottan tematikus kötetei, mint például a testiséget és a nő(k)höz való viszonyt reprezentáló *A nők és a költészet* (1989), a *Venus Vulgívaga* (2002) és az *Erotikon* (2008). De gondolhatunk akár az *SMS 66 kortárs költőnek* (2002) vagy az elhunyt pályatársaknak címzett *Áthalások* (2007) kötetekre is, amelyekben a beszélő eleve dialogikusan szituálódik. Jelen kötet

is ez utóbbi, tágabb perspektívából látszik tematikusnak. Az egész életművet átható párbeszédesség most is a szöveg nyelvi megalkotottságának egyik legfőbb tulajdonsága marad. Turczói lírai személyiségét a címek, mottók, idézetek és szövegszerű utalások révén olyan alkotók függvényében helyezi el, mint Homérosz, Jean Genet, Gregory Corso, Laurence Olivier, Kurtág György, Czesław Miłosz, Dürrenmatt, Almásy Aladár, Erdély Miklós, Pilinszky János és Petri György. Inkább magukat a művészeket, mint műveiket vonja párbeszédbe. De például *A 22-es csapdája* korántsem csak a címével idézi meg Heller regényét. *A Két Perc Gyűlölet* is rafináltan öszszetetlen játszik rá Orwell 1984-ére.

A heterogén témák és hangnemek társítása ellenére letisztultan és jó arányérzékkel vonulnak fel a Turczói-líra meghatározó elemei. A macsó humor és az öncélú szójáték viszont csak nyomokban lel-



hető fel. A szövegalakítást leginkább a hétköznapiság és emelkedettség ambivalenciájából fakadó intimitás és személyesség határozza meg. Az emlékezés mellett a kötet döntő szervezőelve az a viszonylagos formai kötetlenség, amely egyetlen prózavers (*Laurence Olivier naplójából*) mellett a szabad verset preferálja. Kimaradtak tehát a mesterien kötött ritmusú, rímes strófaszerkezetek. Egyaránt találunk viszont a pálya kezdetének

(neo)avantgárd – írásjel nélküli és kisbetűs – írásmódú darabjai mellett központozással ellátottakat is.

A versek random sorrendjéből is adódó enigmatikusságot csak tovább fokozza a ciklusokra tagolás hiánya. Legfeljebb Für Emil fekete-fehér grafikáit tekinthetnénk egyfajta mediális cezúrának, azonban ez ellen szól a rajzok versekét is meghaladó száma. Für grafikái ugyan egyediek és szarkasztikusan karakteresek: kép és szöveg mégsem erősíti egymást. Ettől az együttjárástól nem igazán gazdagodik valódi többletjelentéssel a kötet.

A címválasztás viszont több mint telitalálat. Az *Amerikai akcióban* (1991) megjelent *A fázisrajzoló átmeneti gyötrelmei* egy animációs filmgyártásból vett terminussal a mozgásra, pontosabban a mozgás illúziójára irányítja a figyelmet. A fázisrajz segít ugyanis létrehozni a mozgás illúzióját.



## PÉCSI GYÖRGYI

### Markó Béla: Kerítés

Kalligram, 2016

PÉCSI GYÖRGYI (1958) Budapest

Szabó Lőrinc után valószínűleg – a 2016-ban Kortárs-díjjal kitüntetett – Markó Béla jegyzi a legtöbb szonettet; okkal hírlík, hogy a nagy elődhöz méltón ő is „a szonett nagymestere”. Szonettkoszorú-remekai – a *Költők koszorúja* (1987), a *Szerelmes szonettkoszorú* (1988–89), a *Passiójáték* (2013) – bizonnyal a modern magyar líra kötelező antológiadarabjai. Nemcsak a forma kitüntetett használata, a virtuóz verstechnika, a könnyed elegancia rokonítja Markó Béla költészetét a Szabó Lőrincéhez, de fegyelmezett, józan racionalizmussal társuló szenvedélyes, kíméletlen ön-élveboncolása is.

Markó Béla sokat ír – újabban évente legalább egy önálló könyve jelenik meg –, tehát örületesen fontos, elemi létezési, kommunikációs forma számára a folyamatos versírás, reflexió, önreflexió. Az olvasó persze gyanakszik, lehet-e folyamatosan ennyi igazán jó verset írni mindössze néhány mórban, s figyeli, a költő mikor csap át önméltlésbe, hiszen tudja, a költészet témája néhány fogalommal leírható: szerelem, halál, Isten, művészet, természet, haza, szabadság. Markó Béla költészetének is ezek a témái, de meglepve észleli, hogy az önméltlést a „témák” roppant pazar variációi

megközelítéseivel elkerüli, s ugyan korántsem nagy vers mindegyik verse, de egyik sem unalmas, fantáziátlan vagy gondolattalan.

Par excellence költő, bármiről képes verset írni, mert bármi érvényes verssé, világtérmezésé képződhet. Reggel, a fürdőszobában a két fogkefe megpillantása éppúgy generálhat létbölcseleti költeményt, mint az élet hagyományosan fontosnak tekintett kérdései. Melyik a „saját” fogkefe, melyik a társé, fontos-e megkülönböztetni, ha a szeretkezésben a két fogkefe tulajdonosának teste szétválaszthatatlanul eggyé válik, másrészt, tényleg eggyé tud-e lenni a két test, s egyáltalán fontos kérdések-e ezek, ha „idegen lesz / előbb-utóbb mindkettő, s nem marad más / belőlünk, se száj, se kéz, csak didergő, / egymásnak dőlő fogkefék a fényben” (*Fogkefék*). Szabó Lőrinc szemléleti rokonságát említettem, de persze határozottan elkülönözik a mestertől, például abban, hogy „Az Egy” helyett Markó Bélánál mindig kettő a szerelmes/szeretkező ember. „Mindig egy testbe zárva lenni? Mindig csak én? Sohase más?” (Sz. L.) – nem a saját testbe bezártság börtönét érzékeli Markó Béla, épp ellenkezőleg, azt a titokzatos pillanatot kutatja, amikor a két test / két Én eggyé válik. Eggyé, de hol vannak az eggyé válás határai? – kérdezi, versek sorozata mellett, a Szabó Lőrincsel vitázó *Kettő* című versében is: „két szája van időnként, / és úgy beszél, mintha önmagának felelgetne, / máskor meg eltűnik mindkét szája, / illetve egymásba csukódnak a nyílások, / ilyenkor mindkét végén összekapcsolódik, / és önmagát áramoltatja önmagába, / aztán teljesen leválasztja / egyik felét a másikról, / és így tesz-vesz két külön helyen / ugyanabban az időben a Kettő”. Egy vagy kettő, lehet-e egy, lehet-e hermetikusan elkülönülő kettő? Bármilyen banális téma generálhatja a dilemmát: „Nem mindig ott hasad a fa, / ahol a finom érzet mutatja, [...] de még a szilva rücskös, barna magjához is / hozzáragad néhány foszlány az édes húsból [...] néhány verejtékcsepp / vagy apró pihék, szőrszálak, / mikroszkopikus bőrcafatok / kerülnek ránk a másikból, / és sohasem pontosan ott válunk szét, ahol / nem sokkal azelőtt összeforrtunk, / már csak ezért sem kaphatjuk vissza többé / ugyanazt a testet vagy lelket, / ha egyáltalán vissza szeretnénk kapni” (*Penge*). Az egy, a kettő dilemmás gondolata jelenik meg a könnyed, játékos, érzéki *Románc* című, jellegzetes markói retorikával fölépített versben is. Egyszerű élethelyzet, rutinos napkezdlet leírásának indul a vers, a rutinmozdulatok rögzítései finoman átfordulnak egy szerelmi aktus leírásába – „jóleső feszültséggel fogadja / az újabb meg újabb hullámokat, / hagyja, hogy mindenütt behatoljon / és hosz-

szan lüktessen a combjai között” –, s csak a vers csattanója jelzi és egyúttal oldja fel a metaforát: egy uszodai élményt mesélt el, a vershős számára az úzás ugyanolyan örömteljes, beteljesült érzéki lét-élmény, mint a szeretkezés.

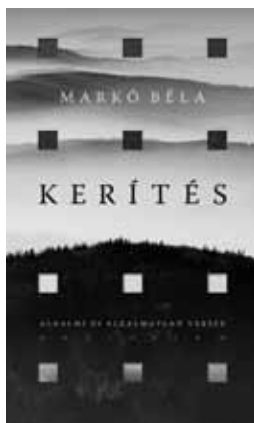
Máskor egészen banális történetből szerveződik súlyos morális kérdéssel szembesítő költemény, mint a *Jégrevűben*. Az élőbeszéd egyszerűségével kezdődik a történet: nyaralásból hazatérve egéürüléket talál a család a lakásban, elkezdődik a hajsza, majd az egér kiirtása. A családfő (a költő) végül ragasztóanyagot ken egy kartonlapra, amely „kékesszürkén csillogott, mint a jégpálya”, meg is lett az eredmény, a riasztó valóság túltesz a szürrealisztikus, költői látomáson: az egérek beleragadva az anyagba „hangtalan nyújtóztak erre-arra, / időnként már összehajolva, / máskor ketten kétfelé / egy nyilvánvalóan befejezhetetlen táncban, / szikrázott a ragasztó az éjszakai fényben”. A családfő pedig szó nélkül – pragmatikusan – kukába dobja a ragasztóban táncoló egereket, s csak fia emlegeti azóta is, hogy „még éltek”. A válasz: „ez is egy megoldhatatlan / kirakós játék volt már abban a pillanatban, / ez a jégrevű vagy egérintás, / olyan mindegy most már utólag”. Borzongató, többértelmű verszárás: nincs „jó” megoldás.

Markó mestere a finom áthajlásoknak, átvezetéseknek. Gyakran kezdődik objektív, tárgyias leírással a verse, s aztán távoli párhuzamraelve folytatódik, majd újabb párhuzamok beemelésével új jelentésekkel, variációsan bővül a főtéma, s végül finom csattanóval fejeződik be. Mint a *Tanítás* című, a kötet egyik legerősebb versében. Szenttelen tájleírásnak indul a költemény, egy „kiszikkadó patakmeder” objektív leírásának. Még „vonaglik egy-egy hal”, de már kiviláglik a meder iszapjába süllyedt szemét. Szerves és szervetlen küzd még az életért, de visszafordíthatatlanul pusztul élettelen és élő. A táj pusztulásának utolsó pillanatai az objektív szemléletben az emberi fájdalom hasonlatát hívják elő: „rozsdás vasdarabok bukkannak fel a homokból, / akár a törött csont a bőr alól” – borzongató az emberi kín váratlan fölbukkanása, mert, lehetőfinom átvezetéssel, a táj pusztulásának aktusa és az emberi halálé ugyanazokat a tüneteket jelzi: „líheg, zihál és egyre jobban bűzlik / a kíméletlen napfényben a sár, / bugyborékol még itt-ott, majd lecsordul, / vagy csak kibugyan, s fehérlik sokáig / a száj sarkában a sűrű nyál, / szivárog lent a drága hűg, / s a feltámadó szél a nézők felé viszi / az ürülék szagát”. Tulajdonképpen semmilyen konkrét utalás nem jelzi, csak megsejtjük, hogy nem általában vett emberi halálról beszél most már a vers, hanem Krisztuséről. Sejtésünket később erősíti meg a vers:

„óriási reflektorával / végigkutatja a testet az Isten, / és velük együtt figyeli a változást, / ahogy a nyílásokban megszárad a szenny” – erősen blaszfémiagyánús Istent, az Atyát objektív, szenttelen szemlélőnek leírni, a bámész tömeg szintjére lehozni. Ez az istenkép negligálja a kereszténység legfőbb tételét, mely szerint „úgy szerette Isten a világot, hogy keresztfára küldte érte Fiát”, ugyanakkor mégis mélyen, esendően emberi – éppen kutakodó, vizsgáló magatartásával. Bravúros a vers folytatása: a haldoklóból „minden résen áramlott kifelé az élet, / és végül megtisztult a mocsktól [...] ez egyébként is inkább érzés” – a test megtisztult a halálban, naturálisan kilökte magából az alantas nedveket, mocskot, ürüléket, készen áll az „érzésre”, készen arra, hogy tiszta corpus legyen. S ezen a ponton tér vissza a vers a nyitó képhez és gondolathoz:

„kibomlik a nedves folyóágy / az elvékonyodó, puha héjból, / és ott van már az egész nyitott szerkezet, / kismutató, nagymutató” – azaz ahogy a keresztihalált halt testhez, a táj elváltozó pusztulásához sem a halált, az elmúlást, hanem egy másfajta, teljesebb létezőmódot társít a költő: „s teljes szépségében látszik végre a mélység, / bejárható lesz, megfogható / és végtelenül egyszerű” – a bomlás, pusztulás túl létünk értelmes rendben, harmóniában és oltalom alatt áll.

Hasonló retorikával, virtuóz módon felépített vers az *Európe teste* című, alcímében *allegóriának* nevezett szabad vers is. Markó Béla néhány éve kötetnyi, illetve kötetnél több, főleg 16–17. századi klasszikusok festményeit illusztráló szonettekkel jelentkezett. Most az *Európe teste* versben Tiziano és Rubens azonos című, *Európe elrablása* festményeit költi újra, ezúttal szabad versben. A műhöz kivételesen lábjegyzetet fűzött a költő, itt értelmezi, miért a kettős kép: IV. Fülöp spanyol király megrendelésére másolta le Rubens a mintegy hetven évvel korábban készült Tiziano-képet, s noha hű másolatnak készült, a két festmény karakteresen elkülönül. A vers pontosan leírja az elkülönülést, a légiés Tiziano-festmény leírását követi a robusztusabb, profánabb nőalakú Rubens-kép szöveges megjelenítése, ám innentől már a közép-európai, romániai közéleti(?), politikus(?) költő értelmezi, egészíti ki a képeket. Európé nem Kréta szigetére, hanem Európára veti a hátát, s a hanyatt fekvő testet rárajzolja a jelen térképére: feje Portugálián, Spanyolországon, bal keze az angol, ír, walesi, skót szigeteken, felsőteste Német-, Francia- és Olaszor-



szágon nyugszik, lába Görögországon. A Balkánon viszont visszatetsző alteste: „nincs már testének / errefelé illata, csak szédítő / szaga, és itt a Kárpátok ölében, / igen, lehet, hogy éppen itt a nyílás, / amelyben annyi isten járt már eddig, / de koldusok vagy rablók is gyakorta, / s megtisztult mégis, vért lök ki magából, / a Pontus Euxinusban szemérem- / dombját lemossa”. Grotszekbe forduló, maróan gyilkos irónia és önirónia helyzettudatunkról – benne van

komplexusunk, megalázottságunk, sértettségünk, de benne ösztöneink szenvedélyes, dühödtté ragaszkodása is: „ha majd fullasztó bűzöd / eláraszt minket, nem is látjuk orcád, / mégis kívánunk folyton, mert betelni / ágyékkal sem lehet, Európé!”

Ez a roppant hajlékonyság, a reálisból a szimbolikusba, fogalmiba való bámulatosan könnyed, elegáns átsiklás jellemzi egyszerűbb szerkezetű, az élőbeszéd retorikájára ütő, akár a kisebbségi sorost, akár személyes sors történetét vizsgáló verseit is. A *Kolozsvári fantázia* című költeményben eljátszik a gondolattal, hogy Mátyás szobrában is ott várakoztak a hívó jelre a harcosok, hogy megmentse a várost – a játékos ötlet azonban, persze, keserűen fanyar iróniával zárul. A kötet nyitó versében, a *De ki élte túl?* címűben a '89-es sortűz elképzelt áldozata – kivételesen játékoságba oldottan – teszi föl a keserű kérdést: „nem volt-e jobb, / amikor rossz volt, / vagyis miért rossz most, / amikor egyébként jó”, hogy az *Utóvéd* címűben torokszorító keserűséggel leszámoljon minden illúzióval: „...átkozott mester-ség utóvédnek lenni” – írja, mert hol a határ a feladás és a visszavonulás között, s értelmessé értelmezhető-e egyáltalán az utóvédszerep, amikor „azt kell megvédeni, / amit már nem lehet megvédeni, / azokat a magaslatokat kell tartani, / amelyeket nem lehet megtartani”. A címadó *Kerítés* pedig, már-már fölírva minden retorikai konzekvenciát, kétségbeesett kiáltó könyörgés és siratás – a '89 nyarán a határon átszökő testvérért és az egyetemes életért: „Ugye nem lövitek le az Istent?”

Ez utóbbi vers nyílt személyességét kivételesen is mondhatnám, mert Markó Béla fegyelmetlenül személyes költő. Legtöbb versében egyes szám első személyben szólal meg, de ha mégsem, a személyiség, a szubjektum akkor is erőteljesen jelen van minden versében, értelmez, állást foglal. A közvetlen személyes vallomást azonban, mielőtt önfeledten kitérülközna, az utolsó pillanatban fölváltja, az érzelmek eláradását ellensúlyozza a fegyelmetten, racionális én megfigyelő és világgértelmező po-

zícija. Ez a világhoz való, talán még ridegnek is tetszhető viszony a kötetben különösen az apát és az anyát elsirató versekben szembeötlő. Megrendülten, szívszorító aggodalommal idézi fel édesapja testi leromlását, látásának elvesztését (*Retinopati diabetica*), hogy a következő versben (*Fagy*) a halott testtel való találkozását objektívként rögzítse. Ambivalensen borzongató, hogy a megmerevedett testet a télvíz idején az udvarra teregetett, csonttá fagyott ruhákhoz hasonlítja – „kilógott az egyik ingujj a kosárból, / nekiütődött az ajtófélfának, amikor / befordult vele anyám a házba, / fekszik a csonttá keményedett ing a cementen, / nincsen már benne senki”. Az anya elsiratása líraiabb, személyesebb, zsigerekig fájdalmasabb (*Valóságirodalom*) – éppen ezért a fortissimo gyilkosan brutális (*Egész*): „Nem tudom, / mi lett anyám levágott lábfejével, / és azt sem tudom, hogy valójában / melyik volt anyám, / amit lefűrészeltek, / vagy ami megmaradt, / hiszen hajlamosak vagyunk / nagyság szerint ítélni, / de nem biztos, hogy ez mindig célravezető [...] aztán

néhány nap múlva / utánahalt a levágott résznek, / és megbonthatatlan egész lett ismét.” Elviselni önmagunk tehetetlenségét, tudomásul venni, hogy a szerettünk adott pillanatban nem több világunkban, mint pragmatikusan medikalizált esemény, a megszenvedettségre, fájdalomra pedig – így, ezzel az önmagához kegyetlen, kíméletlen leltárral ismeri be a költő, hogy – nincsen szó.

Egyenként sorolhatnám tovább Markó Béla új kötetének verseit, említenem kellene az öregedéshez, a személyes halálhoz való viszonyára reflektáló költeményeit, magának a halálnak, a halál sokféleségének az újragondolását; külön elemzést érdemelne istenképe, metafizikai, enyhén transzcendens érintettsége, a versek tónusának elégikus groteszkje, ironikus pátosza és pátoszos iróniája. Súlyos kötet volt a 2013-as, a kisebbségi kérdést dilemmáiban újraértelmező *Csatolmány* című könyve is, e mostani nemcsak tematikai sokfélesége, szellemi, intellektuális dinamizmusa miatt talán még súlyosabb.



ORCZI JÓZSEF, Golgota, 1989