



ARTZT TÍMEA

Barnás Ferenc: Életünk végéig

Kalligram, 2019

Barnás Ferenc 2006-ban lépett be a kortárs kánonba. A szegénység okozta sebeket feltáró harmadik kisregénye nem olyan kegyetlen, mint *A nagy fűzet* (1986) Kristóf Ágotától vagy Borbély Szilárd *Nincstelének*-je (2013), de éppen elég emberi fájdalom sűrűsödik *A kilencedikben*. A nagy érzelmek közvetlen megszólaltatását kerülő Barnás ekkor még kiváló dramaturgiai érzéssel játszik az olvasó érzelmeivel. A gyermekperspektíva, a drámai cselekmény, a feszes mondatszövés lebilincselő. Néhány év ábrázolása is elegendő ahhoz, hogy rálássunk a tizenegy gyereket nevelő család viszonyaira. Az énelbeszélés a jelenidejűség élményét hozza, melyben az önéletrajz és a fikció szétszálazhatatlan feszültsége vibrál.

A negyedik Barnás-regényben (*Másik halál*, 2012) már nincs valódi cselekményszál. Hőse egy magasan kvalifikált értelmiségi, aki teremőrként dolgozik. A mindent megfigyelő hős kényszeresen járja a tereket, együtt él a műalkotásokkal azon a háromszáznegyven négyzetméteren, amelyre egy budapesti galériában ügyel. Minden érzés, benyomás, fényjáték, interakció rétegzetten hat a tudatára. A műteremben lévő képek és testek lassan-lassan feloldják a válságban lévő hős magányát és frusztrációját. Az ide-oda kalandozó tudatáramlás a tárgyak és az emberek viselkedésére vonatkozó megfigyelésekből áll. A folyamatos (ön)reflexivitás és elemzés ellenére a *Másik halál* mégis a ki nem mondás, az elhallgatás regénye, hiszen a látványon való gondolkodás mindig arra szolgál, hogy elfedje a valódi drámát, az elbeszélő idegösszeroppanásának a kiváltóokát.

A „mondatról mondatra építő logika” (*Másik halál*) elvetésének hátterében a második regény, a *Bagatell* (2000) áll. Barnás már ekkor kísérletezni kezd a linearitás felfüggesztésével. Az elbeszélő hős a jelen tapasztalati síkjáról fokozatosan fedi fel a lapjait, a közelmúlt eseményeit. A befogadó előtt mozaikosan tárulnak fel a jelenhez (a következményekhez) elvezető előzmények. Ugyanakkor sok a megválaszolatlan kérdés, a tudásunk

korlátozott és részleges. A regény hatásának lényege a várakoztatás. A cselekménytelenség miatt el-el-lankadó figyelmet mégis sikerül fenntartania, mert az elbeszélő – múltanalízise során – lassan adagolja az információkat. A tér bejárható, a tárgyak leírhatók, a fények játéka szintén, de a gondolat mindig elbújik, és hogy nincs semmiféle katarzis, az csak a végén derül ki. Miközben Barnás figyelmét leköti a dolgok megfigyelése és megragadása, azaz a forma, addig a szereplő belső gondoltvilága rejtve marad. Az énelbeszélő, tudatosan vagy sem, de felültet minket, ám addigra már fogságba is ejtett.

Az *Életünk végéig* (2019) című ötödik regény ott veszi fel a történet fonalát, ahol a *Másik halál* elejti. A már ösztöndíjakat nyert, sikeres íróra – aki immár biztonsági őrként dolgozik – rátalál a szerelem, amit a *Másik halál*ban még csak a kiállítóterem üvegfa mögül szemlélt. A Lilnek ajánlott regény címe egy hiányos közhely, ugyanakkor kíváncsivá tesz minket, hogyan lesz kijátszva. Utal az *Életünk végéig* tartó kapcsolat melletti elköteleződésre; az apa karakterére, amely a halála után is megfejtésre vár; továbbá az elbeszélő, a *kilencedik* gyermek küzdelmére a gondolkodás lehetőségéért és elméletei megformálásáért.

Az *Életünk végéig* nem hozza meg a kívánt narratológiai fordulatot. Barnás nem tudja szintetizálni az előző művek jó megoldásait, ezért egy nagyon hibrid alkotás születik. Egyfelől folytatja a család- (*A kilencedik*), másrészt az egzisztencialista tudatregényt (*Másik halál*), de nyelvhasználat és strukturalitás terén messze az előzők színvonalá alatt marad. Az önéletrajzi fikció egyik szála az anya halálának okait fejtegeti, illetve az apa jellemét, a másik szál az elbeszélő és Lil kapcsolatát. Ezekhez tapadnak hozzá szervesen a felnőtté vált testvérek teljességgel érdektelen, kivonatolt életrajzai, sőt Lil családi kapcsolatai is. Majd a szöveg utolsó egyharmada

egy egzotikus helyszínen játszódik, messze a családtagoktól, akikhez azért még hősünk visszanyarodik, hogy kivonatolja az unokák sorsát is. Da-



cára a fantáziátlan címnek, az idealizált szerelmi történetnek, a tört szerkezetnek, a felhígult nyelvnek, amely többször közhelyességbe fullad, azért mégis kiáll ebből a regényből néhány jól sikerült mondat: „A szabad ember támasztékok nélkül éli az életét.” „A tudat az öntudatlanság állapotában is van, szítál.” „Éveken át olyan gondolatokkal éltem, amelyek nem fedték a valóságom”; „absztrakt fájdalomra volt szükségem, és ebből is csak annyira, amennyi formában tartott a filozófia és az esztétika terepén”. Olyan, mintha Barnás folyamatosan a kifejezőmóddért küzdene, nem pedig a gondolatokért.

Az elbeszélő korábban kiadott műveinek a tartalma és visszhangja a család életére is visszahat: „foglakoztatott a kérdés, hogy volt-e összefüggés a H:M-ben szereplő szövegek és apám halála között”. Az elbeszélő a maga korábbi műveiről (az *Ontogeneia* című regénye kivételével, amely *A kilencedikkel* azonosítható) szívesebben beszél úgy, mintha azok esztétikai vagy filozófiai írások lennének. *H:M* című munkájáról, amely a *Másik halállal* azonosítható, például tanulmánykötetként. Ezzel azt sugallja, hogy a regény számára másodlagos termék, a kívánt mű és tartalom valójában bölcséleti jellegű lenne. A regényírás pótcselekvéssé minősül. A narrátor az egzotikus helyszíneken is inkább Nietzsche-re gondol, aki befalaztatta szobája tengerre néző ablakát, hogy tudjon gondolkodni.

Már a *Bagatell* óta izgatja a fantáziánkat az, amit Barnás a térről mond, és a *Másik halál*ban ki-

fejt. A műalkotásoknak térbeli kiterjedést tulajdonít: a zene képeket, látomásokat indít el, a tér pedig megőrzi a benne lévő emberek reflexióit. A műalkotások fizikai jelenlétükön túl is ott maradnak a térben, miként a látogatók hozzájuk kapcsolódó érzései. Ezt érzékeli a benne lévő teremőr. Innen a kényszeresség a képek megragadására, amely a világ megismeréséhez vezet. Az elbeszélő figyelme egy mániákus emberé: „Amióta az eszét tudta, mániákus megfigyelőnek számított” (*Bagatell*). Az utolsó regény hőse szerint a tudatalattinkban képként születnek meg a gondolatok: „a tudatot nem mondatok, nem dallamok, de még csak nem is érzések töltik ki, hanem egyes-egyedül képek, képfoszlányok”. Ám a kifejtésre váró elmélet keresi a formát, ennek híján töredékesen marad a szövegben. Végül a narrátor is lemond róla, az olvasó pedig csalódik ezen a téren, illetve továbbra is vár a kifejtésre. Talán majd egy másik kötetben.

A *kilencediktől* az *Életünk végéig* kibontakozik egy önéletrajzi mozzanatokból építkező próza, amely az első regény (*Az élősködő*, 1997) kivételével tetralógiaként is olvasható. Az elbeszéléstechnikák sokszínűsége és a regények egyenetlensége viszont az egymásra rétegződő szövegek regényfolyamként való értelmezése ellen szól. Az *Életünk végéig* megreked a köztességben, *A kilencedik* és a *Másik halál* narratológiai megoldásai között, a korábbiak folyománya, de semmiképp sem esszenciája vagy szintézise.

BENCE ERIKA

Kontra Ferenc: Lepkefogó

Magyar Napló – Írott Szó Alapítvány, 2020

Mint korábbi regény- és novellahősei (például az *Angyalok regényében*, az *Idegen-trilógiában*, *Az álmok hídjában*), a *Lepkefogó* novelláinak szereplői is csapdában vergődnek, végletes léthelyzetekbe kerülnek, képtelenek felszabadulni gyermekkori traumáik hatása alól. Nem véletlen, hogy a csapda-jelentés metaforikus és triviális értelemben is fontos szervező eleme Kontra Ferenc szövegeinek.

A könyv címe is ilyen többértelmű jelentésként utal a tartalomra, amit az alcím (*...és egyéb csapdák*) konkretizál, s vissza is von az elvont és a metaforikus jelentésköréből. A lepkefogó ugyanis halálos csapda „törékeny áldozata”, a lepke számára, ugyan-

akkor mind a háló, mind a pillangó toposz, ősképek: a lélek, a gondolat, a képzelet szabad szárnyalásának jelentését hordozza, illetve az azt megakasztó és elpusztító eszközt szimbolizálja. „A lepkefogó csapongó röptű és törékeny áldozata, a lepke általánosan a lélek megfelelője. A háló ősi jelkép, a mítoszok a fogság és a halál képzetét társították hozzá” – olvasható a hátsó borítólapon.

Még döbbenetesebb mozzanata e történeteknek, hogy legtöbbször a szülő-gyermek, a (házas) társak, illetve a barátok kapcsolati hálójában játszódnak, fülledt családi titkokat, bűneseteket lepkezik le, mondanak el, miközben a féltékenység,



BENCE ERIKA (1967) Újvidék

az irigység, a traumatizáltság és a lelki deviancia különböző formáit jelenítik meg. S mint Kontra szinte valamennyi elbeszélésében, most is a halál, a halál démona árnyékolja hőseinek sorsát: a gyermeki lélekben is rejlő gonosz tör felszínre, s alakítja egyének és mikroközösségek (egy település, rokonság, család stb.) életét végzetessé. Miként a címadó történetben is, sokszor egy ártatlannak tűnő gyermekjáték, társas, bandázó szórakozás válik végzetessé, fordul majdnem mindig tragédiába (például *Elátkozottak*, *Lee Annácska*, *A kitépelt hús helyére*, *A két fogoly*).

Jellegüket tekintve az egyszerű bűnügyi történet, a krimi szövegszerveződésétől (*Redőny*) a végzetdráma elemeit magában foglaló konstrukción (*Lepkefogó*), a horrorisztikus történet (*Boldog almafák*, *Boldog szárnyasok*, *Boldog karácsony*, *Boldog tömeg*), az intellektuális, látomásos próza (*Hó hull a madárra*, *Névtelenek rozettája*) sajátosságain át a misztikus, elvont bűnhődéstörténet vagy az önreflexió (*Ha visszatérnek*, *Az író csontjai*) változataiig variálódhatnak a Kontra-novellák. S noha különböző történetek, a szövegek elrendezettsége, a kötet szerkesztés koncepciója mégis kialakít egy laza jelentésszálát, egyfajta motívum-összefüggést a novellák között: az első fejezet szövegei igazodnak leginkább a novella, sőt a rövidebb elbeszélés hagyományos értelemben vett műfaji jellemzőihez. A második rész motívumazonosságra (a boldogság-jelentés variációira) épülő ciklus, novellásor. Valamennyi szöveg címében is hordozza ezt a jelentést (*Boldog almafák*, *Boldog szárnyasok*, *Boldog fogás*, *Boldog karácsony*, *Boldog tömeg*, *Boldog leszek*), ugyanakkor az elbeszélte történet paradoxonokat rejt, vagy a szó (*boldogság*) elsődleges értelmének épp a visszáját, ironikus ellentétét hordozza magában; az elbeszélés kimenete minden esetben leleplező fordulatot hoz. Például a *Boldog almafák* című történetben a *boldog* kifejezés nem az érzelmi töltetre vonatkozik, hanem egy almafajtát jelöl, míg az elbeszélés végkifejlete szörnyű büntett lelepleződését jelenti: gyümölcsösében a gazda egy ilyen almafa alatt (annak kivételekor) talál rá gyilkosság áldozatául esett fia holttestére. A *Boldog karácsony* az ünnep alkalmával használatos frázist érvényesíti címében, de a novella maga rémtörténetet fejt ki előttünk. A kötet harmadik fejezete látomásos/misztikus rövid történeteket tartalmaz, amelyek igen gyakran önreflexív módon mutatnak saját jelentéstartományaikra: „A misztikus történetek általában valamilyen kifürkészhetetlen, eredendő gonoszsággal kezdődnek: egy idegen nem virágot szorongat a háta mögött, hanem kórót; a jelenethez elengedhetetlen, hogy a gyanút-

lanság vélelme eleve fennálljon; a cselekmény során végig gyanakodnunk kell, tudjunk tehát valamit előre, amit a földbe markoló kéz nem is sejt, mert a mi tudásunk csak akkor válik az ő sejtésévé, amikor már késő, addigra kiderül, hogy a föld a gonosznak a sírjából származik, amely persze jelöletlen, éppen ezért alkalmas virágföld gyűjtésére” (*Az író csontjai*).

Az idézett szöveg az írás (mint írói feltárulkozás) képi effektusait is hatásosan mutatja be: „Előbb el kellett mesélnem, hogy egyik barátom asszisztens a városi kórházban, saját ötletem alapján vele készítettem el a filmeket; arra gondoltam, a feltárulkozás szándékának tekintik, ha ilyen mértékű csupaszodást mutatok a saját könyvemben: lehetőleg vetkőzzék le az író a húsát is, ne legyen semmi titkolnivalója, gátlások nélkül álljon a röntgengép elé műszak után...” (*Az író csontjai*).

A „látvány sokkal inkább fogva tart, mint a betű”-féle meggyőződés értelmében Kontra Ferenc novellái gyakran épülnek filmszerű eljárásokra és hatásokra; e kötetben elsősorban a *Redőny*, amely Alfred Hitchcock *Hátsó ablak* (1954) címen ismertté lett thrillerjének jeleneteire reflektál, nemcsak a bérház belső udvarának leírásával és a voyeur-magatartás tematizálásával, hanem a mindennapok egyszerűsége, felszíne mögött rejlő misztikum, titok és bűn jelenlétének és gyilkos erejének ábrázolásával, olyan képszerű kibontásával, amelynek következtében a rejtély nemhogy megoldódna, hanem még bonyolultabbá és megoldhatatlanná válik, hogy végül a lezáratlanul hagyott történet, a nyitott befejezés kétségek között hagyja az olvasót. Nem tudjuk meg, pontosan mi történt a szemközti kukkoló nyomába eredő férjjel, csak azt sejtjük, hogy csapda volt, s valami nagyon rossz történhetett.

Kontra szövegeinek állandó és domináns praetextusa Csáth Géza novellisztikájában ismerhető fel, amit az elbeszélő már egy viszonylag korai darabjában, az 1986-os *Csáth a boncolóasztalon*-ban érvényesít, hogy szövegvilágait később is, folyamatosan „belengje” ez a hatás; mint amilyen a *Gyilkosság a joghurt miatt* című, 1998-ban napvilágot látott kötetének a textust címében is argumentáló *Csáth Géza utolsó novellája* vagy *Angyalok regénye* (2014) című műve, ahol a halál felé tartó három főhős egyikében ismerhetjük fel Csáth Géza alakját. A csáthi szöveghagyományra a *Lepkefogó* novellái közül konkrétan az *Elátkozottak* utal: *Csáth Géza emlékére* íródott, annak ajánlja az elbeszélő. A szülői hálószobák „fülledt” titkaira és hazugságaira ráébredő, torz lelkű vagy ennek hatására azzá váló gyermek gonoszságát ábrázolja:

az *Anyagyilkosság* történetmomentumai (nőiség és szexuális vágyait a gyermeknevelés feladata elé helyező anya képe, hűtlenség, féltékenység, álnokság, árulás és gyilkosság) képződnek meg előttünk.

Csáth-típusú novella a *Lepkefogó* is: a születésekor anya nélkül maradt, ezért nevelőszülők gondozásában felnőtté ért fiatalember és a vér szerinti apja közötti végső elszámolás, a múlt eseményeit tisztázni hivatott párbeszéd jelenetei zajlanak előttünk. Ugyanakkor nem egészen világos, s a fiúban is felmerül ez a kétely: az időközben másik családot alapított, kétes egzisztenciájú apa vajon valóban a múlt félreértéseit szeretné-e tisztázni Londonba távozni készülő gyermekével, vagy pedig az aktuális karhatalom számára teljesít besúgói szolgálatot? Noha közvetlenül nem oltotta ki senki életét, rút csapdát állított, s bosszút állt az őt a nevelőszülei örökségéből kismemiző rokonságon. A *Lepkefogó* nevű társasjáték feladatait átalakítva, drága italok bódító hatását felhasználva ráveszi a cinikus és erkölcstelen új örökösöket, a rá kiváltságos anyagi helyzete miatt mindig is féltékenyen tekintő unokatestvéreket, hogy vegyenek részt a feladatteljesítő játékban (például meg kell kerülni a házat), de csak ő tudja, hogy a kert halálos veszedelmet, tétovgató meszeskutat rejt. A tragikus végkifejlethez vezető út azonban nem önmagában, előzmények nélkül képződött a szereplők sorsában: tisztázatlan családi viszonyok, hazugságok, hűtlenség, féltékenység és kapzsiság alakította, amihez egy nem kevésbé romlott és kétes ideológiájú (sok árulkodó mozzanat jelzi számunkra, hogy az exjugoszláv) társadalmi rend képez háttérrel.

A *faun és a feketerigó* bizonyos értelemben a *Lepkefogó* előtörténete is; kétes családi viszonyok szövevényében, titkok/rejtélyek *hálójában* játszódó történetet beszél el – noha az elbeszélés kevésbé tragikus, itt azt még csak lehetőségként felvető kimenettel ér véget. A novella intermediális összefüggései természetesen Debussy ismert zenekari művét jelentik elsősorban, de az egyes szám első személyű elbeszélő, a nagynéninél vendégeskedő fiú annak metatörténetét is kifejti számunkra: „Debussy először Stéphane Mallarmé *Egy faun délutánja* című eklogáját zenésítette meg. De életművének igazi sikerét az aratta, amikor megkomponálta ennek zenekari változatát. Ehhez pedig egy festmény adta az ihletet. Münchenben órákon át nézte Arnold

Böcklin *A faun és a feketerigó* című festményét, aztán otthon zongorához ült, és azonnal lejegyezte a mű legjellegzetesebb részét, amikor a faun kicsúfolja, eltorzítja a feketerigó avított dalolászását.” Az értelmezés sem marad el: „A madár hiú, és azt gondolta, hogy senki felül nem múlhatja fenséges énekét, erre itt hever a fa alatt ez a senkiházi, de nála virtuózabb faun, és úgy fütyül a pánsípján, hogy ezzel teljesen kihozza a sodrából a madarat, ami dühösen elrepül.” Mi több, zenekritikai szempontból is megvilágítja számunkra a praetextusok jelentéslehetőségeit: „Most értettem meg, hogy mivel szerencsétlenkedett ennyi ideig az unokatestvérem, mennyire nehéz eljátszani egymás után a feketerigó

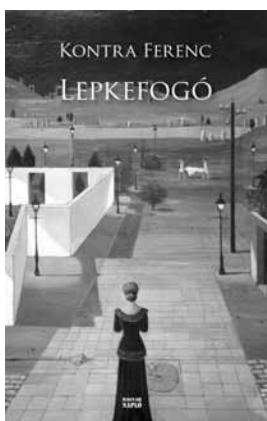
énekét, majd utána nyomban annak a paródiáját, ahogy a faun kigúnyolta, és ezt a párbajt a zongorán lendülettel, indulattal, háborogva, csillogva kell megtenni, mintha vibrálna bennünk az impresszionizmus szabadsága.”

A faun mint az érzékiség és a deviancia jelentéseit közvetítő mitológiai lény a művészetekben, a Kontra-novella címében és szövegbeli, illetve -közi előfordulásaiban is ezt, vagyis a művész-történet-jelentést nyomatékosítja, a művészlét és

-gondolkodás tartalmaira utal. Jelentésszövetében, szimbólumszövéseben a fogyatékkal élő, a más, az idegen, a számkivetett egyén lelkivilágának és gondolkodásának sajátosságai, digresszió ismerhetők fel, Thomas Mann művészregényeinek és -novelláinak világa sejlik fel benne.

Mint a hozzá műfaji és tartalmi szempontból is legközelebb álló kötetekben, az *Angyalok regényében* és *Az álom hídjában* (2018), a *Lepkefogó* szövegvilágaiban is nagyon jelentős hatást képvisel a szimbólumok, toposzok jelentéshordozása: a halál, az álom, az angyal, a pillangó, a háló, a faun jelentései képeznek összefüggéseket.

Noha konkrét közlések nem vonatkoznak rá, s a Kontra-novellák cselekményének látszólag nincsenek idő- és térbeli meghatározottságai, apró utalások, például szőlőtermesztő és borászattal foglalkozó vidékről, illetve közösségekről esik szó bennük, illetve társadalmi háttérüket a szocialista berendezkedés intézményrendszere képezi, ezekből a mozzanatokból kiderülhet, hogy az egykori szocialista Jugoszlávia, azon belül Baranya térségéről van szó, s annak a múlt század hetvenes-nyolcvanas éveire eső, a kilencvenes évek háborúiba torkolló utolsó korszakát jelenítik meg.





KOLOZSI ORSOLYA (1980) Budapest

KOLOZSI ORSOLYA

Szöllősi Mátyás: Illegál

Helikon, 2020

Bár új kiadónál, az előző kötetekhez hasonlóan dekoratív és letisztult borítóval jelent meg Szöllősi Mátyás legújabb – sorban a harmadik – prózakötete, amely két kisregényt tartalmaz. A fotográfusként is ismert szerző fényképének felhasználásával készült fekete-fehér fedőlap a fejjel lefelé fordult világra, valamint a kisregényekben bekövetkező közúti balesetekre is utal úgy, hogy – ellentmondásos módon – közben valamiféle hideg nyugalmat, merengő hangulatot áraszt. A könyv első története, a *Vendégjáték* az író debütáló prózakötetében, a Margó-díjas *Váltóáramban* megjelent egyik elbeszélés továbbírása, kibontása. A szöveg legnagyobb része egy párbeszéd, amely egy harmincas védőügyvéd és egy huszonéves zongorista között zajlik. Utóbbit gyilkossággal vádolják, az ügyvéd feladata pedig az ő védelme. A beszélgetésből egy rossz irányba indult este, egy újgazdag villában rendezett parti képe bontakozik ki, de nemcsak a gyilkosság éjszakáját ismerhetjük meg, hanem a kerettörténetben az ügyvéd életébe is bepillantathatunk: zaklatott szerelmi kapcsolat, súlyosan beteg apa és állandó időhiány uralkodnak benne. A két férfi, az ügyvéd és a roma zongorista találkozás nemcsak egy kihallgatási jegyzőkönyv, hanem jóval több, a beszélgetés nagy távlatokat nyit, mindkét résztvevőt megismerhetjük, és azt is láthatjuk, hogyan hatnak egymásra az alig néhány órás találkozás során. Az is hamar egyértelművé válik, hogy társadalmi státusuk, anyagi helyzetük különbözősége ellenére sok mindenben hasonlítanak, és éppen ezért képesek tükröt tartani egymásnak. Egymásra gyakorolt hatásuk persze főleg az ügyvéd szempontjából válik láthatóvá, a történetnek ugyanis ő az elbeszélője, az ő gondolataiba, belső világába lehet a leginkább betekintést nyerni. Jó párbeszédet írni nem könnyű feladat, egy teljes kisregényt felépíteni rá valószínűleg még nehezebb. Szöllősi szereplői azonban egy percre sem válnak hamissá, beszélgetésük hiteltelenné vagy erőltetetté – a dialógus jó ütemű, életszerű, és ami nem kevésbé fontos, képes maximálisan lekötni az olvasó figyelmét. Az este végiggondolása, az egymást követő események feltárása, a végkifejlet felé haladó rekonstrukció krimire emlékeztető elemei mellett a lélektani folyamatok visszafogott ábrázolása is jelen van. Nemcsak a bűntény elkövetésének előzményei, részletei válnak ugyanis láthatóvá, hanem az események, tettek mögötti motiváció is, amely sok különböző ré-

teg egymásra épülése után válik egyre erőteljesebbé, és vezet el végül a tragédiához. A nők elleni erőszak, a fajgyűlölet, a drogok, a pénz irányította értékrend mind-mind megjelennek ebben a kifordult erkölcsű világban, és hatással vannak a kiszolgáltatott, végül saját dühét fékezni képtelen fiatal zongoristára. A krimikben rejlő izgalom és a lélektani analízis egymásra vetülése nagyon jól tesz a szövegnek, magával ragadó, szinte letehetetlen. A legvégső csavarhoz érve azonban nem „oldódik meg” a szituáció, hanem a kisregény egy különleges megoldással, narrációs trükkal magára hagyja az olvasót, fokozza bizonytalanságát. Szöllősi szövegeinek korábban is ismerős megoldása volt a félbehagyás, a megoldás látszólagos hiánya, ez esetben azonban talán a korábbiaknál is technikásabb: a szöveget lekerekíti és keretezi, az mégsem fejeződik be, s így az olvasó kétségei között magára marad.

Az *Illegál* második, címadó kisregénye más terpre kalauzol, ebben az írásban egy harmincas férfi fut össze váratlanul egy régi barátjával, és ennek hatására visszaemlékszik kamaszkorának egyik legfontosabb eseményére, egy graffitis barátokkal együtt végrehajtott vonatfestésre és annak körülményeire. A graffitis szubkultúrába kalauzol az írás, de a visszaemlékező részekre a jelenből történik reflexió, így a férfi jelenbeli helyzetébe, állapotába is bepillantást nyer az olvasó: megtudja, hogy a főhős házasság, egy budai multicégnél robotol, és bár nagyon vágyik gyerekekre, ez nem adatik meg neki. Ezt a boldogtalannak, monotonnak tetsző életet állítja hirtelen más megvilágításba egy találkozás, egy közös emlékezés, és az első kisregénnyel ellentétben itt a happy end felé indul a végkifejlet.

Mindkét kisregény egy-egy hosszúra nyúlt délután története, néhány óráé mindössze, amelyekből azonban kibomlik a múlt egy-egy jelentőségeltjes eseménysorozata is. Bár a szövegek témája nagyban eltér, mégis sok kapcsolódási pont kínál fel magát. A gyilkosság és a graffiti festése (bár természetesen össze sem hasonlítható mértékben) egyaránt törvényszegés, „illegális” tevékenység. Mindkét szöveg főhőse harmincas éveinek közepén-végén járó férfi, olyan korú hősök, akik már nem fiatalok, de még nem is idősek, még az életközépi válság előtt állnak, de már érzik annak előszelét. A harmincas évek vége amolyan senki földje, ahogyan a második kisregény

főhőse meg is jegyzi: „Harminckilenc vagyok, vagyis eldönthetetlen, hová is tartozom.” A hősök életkora mellett erős összekötő kapocs még, hogy mindkét szöveg egy találkozás, egy múltra vonatkozó beszélgetés története, valamint az is, hogy mindkét találkozást egy közúti baleset előz meg (elsőnek résztvevője, másodiknak csupán szemlélője a középponti hős), amely mintha kikököntené az eseményeket, kiugrasztaná a mókuserékből a monoton és céltalanul szaladó időt, és ettől a megszokottból való kieséstől hirtelen átrendeződne a világ, más perspektívából válnának láthatóvá a dolgok. A hétköznapi megszokásból és rutinból való „kiesés” segít az ügyvéd hősnek és a multinál robotoló főszereplőnek is abban, hogy új nézőpontból nézhessen saját magára, múltjára, jelenére. A történetekben fontos összekötő motívum még az eső, a részleteket masszává áztató csepergés vagy zuhogás, amely metaforikusan a megtisztulás, az újrakezdés jelölője is lehet. Szöllősi eddigi pályáján egyébként is nagy hangsúlyt kap az eső, a köd (például a *Simon Péter* című regényében), az időjárás jelenségek szerepet játszanak az atmoszférateremtésben, és szinte minden esetben szimbolikus jelentést is hordoznak.

Mindkét kisregényben feltűnő és fontos „szereplők” az okostelefonok, és rajtuk keresztül fontos témává válik a kapcsolattartás megváltozott módja. Látható, hogy az állandó üzenetek, a visszajelzések megszokott és elvárt gyorsasága milyen feszültségben, állandó stresszben képesek tartani az egyént. A *Vendégjáték* hőse az idő szorításában él, sok munkája mellett kevés ideje jut beteg apjára, aggódó anyjára, nővérére, és válságban lévő kapcsolatára is. Folyamatosan sakkozik az idővel, bárhol is van, állandóan szorong, mert közben mindig valahol máshol is számítanak rá. Okostelefonja ezt a szorítást folyamatosan hangsúlyozza, szinte féloránként kézzelfoghatóvá teszi. Az

Illegál főhőse sem tud nyugodtan beszélgetni kedvenc kiskocsmájában, mert tudja, hogy felesége otthon várja, ezt folyamatos üzeneteivel jelzi is. A kommunikációs felületek sokasodása szinte lehetetlenné teszi az elidőzést, a belefeledkezést, mintha azt üzenné, mindig máshol vagyunk, mint ahol lennünk kellene; és éppen ezért soha nem lehetünk igazán ott, ahol vagyunk. Pedig a szövegekből az is kitűnik, hogy az okoseszközökön keresztül történő kommunikációhoz képest mennyivel mélyebbek tudnak lenni a valódi találkozások és az igazi beszélgetések.

Bár Szöllősi szövegeiben eddig is adódtak utalások a jelenkori társadalmi állapotokra, úgy tűnik, mintha ezúttal határozottabban indult volna el ezen az úton. A napjainkban játszódó kisregényekben hangsúlyosabban bukkan fel a társadalomkritikai él, legyen szó akár a cigánykérdésről, a könnyűdrogokról, a graffitizésről, fajgyűlöletről vagy akár arról, mennyivel inkább a kommunikáció virtuális terében élünk a valódi helyett. Az első kisregény főhőse konstatálja leendő védencével kapcsolatban: „...közben azon töprengek, mennyire érzékeny, és milyen jó megfigyelő a srác, és hogy ezt a két tulajdonságot egyszerre jól kezelni nem egy könnyű feladat.” Ez a megállapítás nagyon jól illik a szerzőre is, akiben az érzékenység (akár lélektani, akár társadalmi kérdések vonatkozásában) és a kiváló megfigyelőkészség kombinációja ráadásul kiváló arányérzékkel, szerkesztési kvalitásokkal találkozik. Az erősen lélektani és egyben társadalomkritikus mondandó egyszerű, sallangmentes formába íródik, Szöllősi úgy varázsol, hogy nem látjuk a varázslatot, nem tolja előtérbe a trükkjeit. Olyan tiszta a vonalvezetése, olyan egyszerű, visszafogott a szövegalakítása, hogy elsőre talán fel sem tűnik, hogy milyen írói tudás és milyen sokrétű problémafelvetés szunnyad ezekben a hihetetlenül szerény, és éppen ezért rendkívül elegáns és puritán szövegekben.

GODA REGINA

Selyem Zsuzsa: Az első világvége, amit együtt töltöttünk

Jelenkor, 2020

Selyem Zsuzsa *Az első világvége, amit együtt töltöttünk* című kötetében egyrészt olyan aktuális problémákkal foglalkozik, mint Földünk kiszigerelése, a migráció, a szexuális erőszak tabunak számító témái. A szövegekben hangsúlyos szerepet kap annak ábrázolása, hogyan pusztítja el az ember az őt

körülvevő természeti környezetet, amely nemcsak globális szinten, hanem az egyén mikrokozmoszát illetően is a világvégét jelenti.

A kötet tizenöt novellából áll, amelyek négy ciklusba rendeződnek, az első három szakasz négy, míg az utolsó három szöveget tartalmaz. A nyitó



darab (*Ugyan hová?*) mintegy az első ciklus címére (*Menekül*) adott válaszként is értelmezhető. A középpontban fiatalok állnak, akik elhagyni szándékoznak hazájukat egy nagyváradai tanárnő vezette „gyárilag lerobbant Daciában”. A fuvarhoz tartozó fedősztori, „ha a rendőr vagy határőr megállítana, és érdeklődne, mit keresünk itt, a határövezetben”, hogy esküvőre mennek Biharpüspökibe. És hogy honnan akarnak távozni? Hiányzik a környezet részletes bemutatása, a tájleírás, iránymutatásként kapjuk az utalást Ady Endre költeményére: „A tájat úgy képzeld el, mint amelyről a költő zúgolódott *A magyar Ugaron* címmel.” A különbség csupán annyi, hogy ami Adynál „A dudva, a muhar, A gaz”, az itt a hulladékdomb: „van-e még egy ilyen tetves hely széles Európában, ahol két szemétdomb között folyamatos szeméttösvények vezetnek”? Távozásuk azonban meghiúsul, a határon elfogják őket, majd kezdetét veszi kihallgatásuk a Securitatén. A történet a fiatalok közül Simon Ádámmal összpontosít, aki fenntartja vallomását, miszerint „őt átverték, mert ő Biharpüspökibe készült esküvőre, és amikor stoppolt Váradtól, [...] ez a sárga Dacia fölvette”. Ezt követően a kihallgatótisztek megverik, majd a cellában egyik rabtársa megerőszkolja. Másnap ugyan apjának köszönhetően kiengedik, de Simon Ádámban „valami eltörött”, „szereitni való” arca megváltozik, már „semmit se lehet leolvasni” róla. Az újrakezdés lehetetlenségét nyugtázzák a rendőr szavai, amelyből „Simon Ádám egy szót sem ért”: „Megszökni, fiam? Ugyan hová?”

A menekülés motívuma jelenik meg a zsidó származású, állami gondozottként felnőtt Teri történetében is (*Az a napverte sáv*). A nevelő bácsi által elkövetett szexuális erőszak, az intézetben átélt fizikai bántalmazás hatására a lány öngyilkosságot kísérel meg. Ezt követően prostituáltként éli életét, az egyetlen megoldást az alkohol jelenti számára: „volt, hogy előtte fizettek, volt, hogy utána, már nem fájt, nem félttem, nem éreztem semmit, csak a jó alkoholmeleget”.

Eltérő okok, a háború úzi el a *Mu, a menekülő csillag* szereplőit. Sahrazád hűgával, Dunjazáddal és annak gyerekeivel egy menekülttáborban töltik mindennapjaikat. Hozzájuk hasonlóan az erőszak elől szökök Mohammad és Youssef is, akik az újrakezdéshez vezető út embertelen körülményeit, a folyamatos éhezést, a vonat túlszűfoltóságát is meg tapasztalják. A történet elbeszélés az elbeszélésben, hiszen a keretet Sahrazád és családjának élete

adja, a nő azonban húga kislányainak a Mu nevű kiscsillag meséjét beszéli el, amely a saját, illetve mások meneküléstörténetének összefűzése.

Az első szakasz történeteiben nincs végleges lezárás, a börtönből való szabadulás, a baleset túlélése, valamint a csillagban megőrződött lélek újjaszületése mind-mind olyan mozzanatok, amelyek az élet folytatásának lehetőségével kecsegtetnek. A kérdés nem az, van-e második lehetőség, hanem sokkal inkább az, hogy míg *A jövő zenéje* elbeszélőjét érő biciklis baleset után a jármű a szervizelést követően is működőképes, ehhez hasonlóan az emberi élet is megjavítható-e, vagy a tényleges újrakezdés már sosem lehetséges.

A második ciklust nyitó történet (*Bibi halállistáján*) annak az állításnak az igaz voltát erősíti, amely szerint a pénz hatalom. A helyszín egy vitorlás hajó néhány részeg és nagyon gazdag férfival, illetve két nővel, Bibivel és az egyes szám első személyű elbeszélőnkkel, Tildával. Mindketten szexuális erőszak elszennvedőjévé válnak. De mit tehet az áldozat, ha a pénz birtoklása az igazságszolgáltatást is felülírja: „Hagyd az aktivizmust [...]. Beperelni? [...] Ingerküszöbünket sem érné el a dolog, elsőrangú ügyvédek mindent elintéznék helyettük, pénz kérdése az egész, és pénzük, az van.” A két nő, Bibi és Tilda élete a következő novellában is összefonódik, amely a valóságshow-k

világába kalauzolja az olvasót. A villaélet tipikus jelenetei tárulnak elénk, legfőbb cél megnyerni a közönség szavazatait. Bár a reality műfaja a nevével éppen a valóság bemutatására való törekvést hangsúlyozza, mindeközben egy szerkesztett, manipulált műsort látunk, amelyben a szenzáció és a botrány a siker kulcsa. A villába könyvekkel érkező különc versenyző, Tilda szavai mutatnak rá a média és az igazság összeférhetetlenségére: „lehet-e valaki büntetlenül őszinte egy népszerűsége hajtó műsorban”?

A médiában uralkodó felszínesség határozza meg a hétköznapi életet is, legalábbis ez tűnik ki *A tökéletes fotó* című szöveg egyik szereplőjének szavaiból: „arról szól az élet, hogy elkészüljön a tökéletes fotó”. A történet főhősei „klímabűnözéssel” érkeznek „Szingapúrból, ebbe az isten háta mögötti fesztiválvárosba”. Ironikus jelenet, amikor a szereplők egy drága szálloda lakosztályában az LCD-t bekapcsolva „erdőtüzekről, kiszáradt sivatagokról, vízért sorban álló csontsovány embertársainkról” képeket néznek, miközben az elbeszélő, Caesaria Winner – aki korábban szívószál nélkül kérte a bár-



Selyem Zsuzsa: Az első világvége, amit együtt töltöttünk

ban az italát – leltározza, mit vétett környezete ellen: „írd csak a többihez, segíték: repülő, gyermekmunkával készített ékszerek, harmadik világbeli asszonyokat kizsákmányoló ruhák, állatokon tesztelt és ezt letagadó kozmetikumok”. Ez a szinte didaktikus jellegű felsorolás a környezetet szennyező és pusztító szolgáltatásokat és termékeket összegzi, miközben próbálja ráirányítani a figyelmet az ezen produktumokat igénybe vevő emberek felelősségére, akik hiúságuk és telhetetlenségük miatt zsigerelek ki saját élőhelyüket. Mindezeket olvasva már nem lepődünk meg azon, hogy a *Már csak két perc* elbeszélője a világvége közelségét percekben méri, amely percek szimbolikus módon annak latolgatását jelentik, vajon mikor tör ki a nukleáris háború: „Anyá, ti tudjátok, hogy amikor megfogantam, még 12 perc volt a világból?”

A kötet szövegeinek bizonyos szereplői (fentebb utaltam már erre Bibi és Tilda kapcsán) több elbeszélésben is visszatérnek. Ez a szövegek közötti kapcsolódás figyelhető meg a *Mielőtt szétszednétek* esetében is. Az elbeszélő Patty, a kutya, akinek gazdájáról, Mohammadról és Youssefról a *Mu, a menekülő csillag* című szövegben már olvashattunk. A harmadik ciklus további szövegeinek elbeszélői is állatok, az ő nézőpontjukból láthatjuk az emberek világát. Így ezekben a történetekben a poszthumán perspektíva érvényesül, amelynek célja egyrészt annak a közép-pontba állítása, hogy milyen szerepe van az embernek az élővilág károsításában, másrészt pedig éppen azt az ellentmondásos helyzetet emeli ki, hogy az ember a természettel párhuzamosan saját világát is pusztítja, tehát lényegében egyszerre okozója és elszennvedője a rombolásnak. A *Hazard Baltazár* számar főhőse születésével kezdi történetét, majd az ostorcsapások, a láncra verés, a teherhordás során átélte szenvedéseit beszéli el. A novella kezdő és záró mondata („Hát akkor kibújok”) keretes szerkezetet kölcsönöz a szövegnek, egyfajta tétovázást is sugall: mi értelme megszületni, ha az állat sorsa az embernek való kiszolgáltatottság?

A *Hangyák boldogsága* többféle elbeszélői hangot mozgat, egyrészt az állatokét, másrészt Ted Kaczynskiét, aki a valóságban merényleteivel a technológiai fejlődés veszélyeire kívánta felhívni a figyelmet. Ő a novellában a „Nagy Kétlábú”, aki az erdőbe költözik, és vadászni kezd az állatokra: „hirtelen megálltál, haszontalan kis mellső lábaddal egy botot emeltél a szemedhez, és akkor jött egy iszonyú nagy durranás [...]. És ott hevert a leggyorsabb fiam, izmos teste vérzett, és már nem lélegzett”. A szöveg központi témája ember és természet találkozása, illetve hogy az ember mennyire figyelmen kívül hagyja, hogy beavatkozása, legyen az szemetelés vagy az ál-

latok megmérgezése, megbontja a természeti rendet: „Milyen szép fa, milyen remekül mutatunk a főtön, szedjünk virágot, kérsz te is egy kis rágcsálnivalót, nincsen itt szemeteskuka, jaj, hát most hová dobjuk a zacskót, hát nincs mit csinálni, majd jönnek a takarítók, és összeszedik.” A novellát záró jelenet a hangyák munka- és életformáját mutatja be, amely az emberi társadalom egyfajta ellenpéldájaként is olvasható: „A tudást átadjuk egymásnak. A munkát megszervezzük. Ugyan vannak kasztjaink, de átjárjuk őket [...]. Van nekünk úgynevezett szociális gyomrunk, ahol tároljuk azt az élelmet, amit mindenkivel megosztunk.”

Ironikus hangvételű görbetükröt tart elénk A *felhők földi barátai* novella elefánt elbeszélője: „Biztosan tudjátok, amilyen kulturáltak vagytok, hogy mi, elefántok együtt élünk anyáinkkal, nővéreinkkel, nénikéinkkel [...], jól megértjük egymást más csapatokkal is [...], megdumáljuk, hogy ha ti ezen az úton mentek, mi amazon, mindenkinek jut elég fű, fakéreg, marakuja. [...] Vágjátok a logikus következtetést is, hogy ha egy elefántot magánzárkába zártok, akkor előbb-utóbb befordul.” Szavaival egyben saját pusztulástörténetének okait is magyarázza; fogásba esve, egy szűk ketrecbe zárva már nincs remény: „Ringatózom, és lököm a poros szénát a számba, a zizegés elkábít kicsit, legalább addig is nem hallom, mennyire egyedül vagyok ebben a cellában.” A történetben megjelenik Ganésa, az elefántfejű istenség mint az „üzletelés istene (más szóval: a kultúráé)”, amely arra is ráirányítja a figyelmet, hogy magánál a kultúránál fontosabbá vált a kultúra pénzzé tétele. Mit hajlandó feláldozni az ember a sikerért? Erre a kérdésre ad választ a *Mea maxima* című szöveg, amelyben „egy interaktív installációról, az élővilág és a technika kapcsolatáról” van szó. Mivel a kiállítás művésze nem kap engedélyt rá, hogy kutyákat szerepeltessen produkciójában, így végül növényekbe vezet áramot. Ezt kifogásolja a kiállítás egyik látogatója, akit azzal próbálnak megnyugtatni, hogy a növények nem éreznek fájdalmat, mintha ez felmentené őket a növénykínzás alól. Erre „Bogota Mária Rózsa [...] megvonta a vállát”, mozdulatában éppen az az érzéketlenség tükröződik, amely a kötetben szereplő embereket jellemzi az őket körülvevő élővilággal szemben.

A kötetet záró szövegben (*Szinte végtelen*) összegyűlnek a korábbi történetekben szereplő figurák, mint például Tilda, Bibi, Frenk, Marcel, és szemetet szednek egy fesztivál után. A legutolsó jelenetben, ahogyan a tűz körül ülnek, szinte az ősihez való visszatérés idilli képe vetül elénk, amely egyfajta reményt is magában hordoz, hogy talán más-keppen is folytatódhat az életük.

Selyem Zsuzsa novellái nem kertelnek, nem szépítenek, rávezetnek arra, hogy a megfelelő kérdés nem az *Egy sötét pont a fehér sávon* nyitó mondata, „Ha még öt percem volna az életből, mit tennék”, hanem sokkal inkább az, hogyan tudok változtatni, hogy ne csak öt percem legyen. A kötet címében kijelölt „első” egyszerre hordoz borús és pozitív üzenetet, hiszen, ha van első, akkor feltételezhetjük, lesz második is, ugyanakkor ez nem törvényszerű, az első után a lehetőség adott az újrakezdésre, a máso-

dik elkerülésére. A szövegek olvasása közben Saul damaszkuszi útja juthat eszünkbe, amely neki a ráébredést, az újrakezdést jelentette. Azok a problémák, amelyeket kíméletlen őszinteséggel tárnak elénk a szövegek, a mi valós problémáink is. A történetek megvilágítják azokat a hibákat, amelyek – szerencsére csak a kötetben – az első világvégéhez vezetnek, rákényszerítenek a szembenézésre, olvasásuk, Saul útjához hasonlóan, kinek a megvilágosodás, kinek a megtérés útja – ennek a kezdete lehet.



SZEMES PÉTER

Lázár Balázs: H. úr hagyatéka

Orpheusz, 2020

SZEMES PÉTER (1979) Kaposvár

Tháliával is eljegyzett írók, költők esetében akár obligátnak, de mindenképp magától értetődően természetesnek nevezhetjük a Shakespeare-hez és drámai alakjaihoz vezető út megtételét. (Példaként elég Hevesi Sándor esszéit, Gábor Miklós naplójegyzeteit vagy Bereményi Géza dalszövegét és dramatikus művét említeni.) Persze, ennek csak akkor van értelme, ha az alkotó nem csupán végigmegy az elődök nyomán, hanem ki is szélesíti az ösvényt, esetleg addig nem vagy kevéssé ismert csapáson jut el a célig. Lázár Balázs ígéretes indulás után (a *Nézd, Lear papa* Bolond-ciklusával és közvetlen előzményként a *Bomlik a volt H. úr-verseivel*) a *H. úr hagyatéka*val érkezett meg ide. Az Orpheusz Kiadónál megjelent kötet bőven merít a magyar irodalmi Shakespeare-hagyományból: megidézi a fordító Aranyt (*Arany János gondolatai a Hamlet fordítása közben*), nyelvében és rímtechnikájában Petri *Hamlet monológját* követi (*H. úr első monológja*), Baka István emléke előtt tisztelg (*H.e.l.s.i.n.g.ő.r.*); ám gyarapítja, gazdagítja is azt.

A szerző lírahőse, H. úr ugyanis összetett személyiség. Még monogramja sem csak a dán királyfira utal (ezért teljes név helyett mindössze kezdőbetű jelöli), hanem például Heideggerre is (*Summa [H. Heidegger úr]*). Énjei pedig úgy rakódnak egymásra, mint a *Peer Gynt* hagymahéjai, s akárcsak Ibsennél, nincs mag, csupán a rétegek összessége – az egyetlen bizonyosság. A drámai alak mellett (akit az Arany-fordításban is csupán négyszer neveznek

Hamlet úrnak), a jelenkorig húzódo bölcseleti, illetve irodalmi tapasztalat reprezentánsa (a legélesebbek József Attila vonásai [*Lenni, lenni; H. úr hatodik monológja*]), színész és az általa megformált, benne életre kelt szerep egysége, valamint Lázár Balázs hétköznapi élményeivel, benyomásaival és a költő és színész különböző művészi tapasztalataival rendelkező alakmások egyaránt alkotják. A *H. úr léte* így fogja be ezt a széttartó sokféleséget:

„Türemkedő tér-idő szövet, / összezavart sejt-
rács-halmaz, / melyben sugárzó emlékek / alakul-
nak át energiává / a rések közti sötét anyagban. /
Nem az, ami, mert láthatatlan / és
végtelen valódi természete, / mely-
ről maga sem tud, tudhat [...]”

Éppen ezért a szövegek világá-
hoz nem teljesen illeszkedik a kötet
egyébként jó érzékkel választott
borítóképe (*Vándor a ködtenger fe-
lett*), amely – a *Bomlik a múlt*hoz ha-
sonlóan, ahol a fedélen *Az álmodó*
című mű szerepelt – a szerző

Caspar David Friedrich festészete iránti rokon-
szenvét is mutatja: a háttal álló vándornak (H. úr) itt
nemcsak lábánál, de körülötte és benne is ködten-
ger hullámszik.

Szerencsére H. úr nem magányos lírahős, mi-
ként a drámában, más alakokkal való viszonyai is
fontossá válnak. (A nevek azonossága ellenére ter-
mészetesen ők sem rokoníthatók csak a drámai
alakokkal.) Közülük hármat emelhetünk ki: az
Opheliához, a Szellemhez és Yorickhoz fűződőket,
de a többi hangsúlytalansága éppilyen beszédes



(Claudius, Horatio, Fortinbras neve kétszer-kétszer, Gertrud Anyaként szerepel kétszer a korpuszban). Ophelia (néhol csak O.) az egyetlen igazi Nő (*H. úr és a Nő*), a Másik, kapcsolatuk hullámvölgyeivel is örök társ. Boldogtalanságuk, szerelmük beteljesületlensége a drámai (színpadi) alakot állítja elénk (*Keserű ének Ophéliának; Szerelmünk; H. úr utolsó éneke O.-hoz*), egyébként ő teszi egésszé H. úr életét, itt feleség és anya lett (*Nem kolostorba, H. úr hazaér*), testi és méltó szellemi partner (*H. úr sóvárgása a vidéki házban O. után, Vízsem a kávét*). A Szellem és Yorick egyfajta példát jelentenek, a kapott örökség, a továbbviendő hagyomány testesítői H. úr számára. A vállára helyezett feladat súlyát méri meg a *H. úr Apja szelleme kapcsán*: „Kísért a múlt, s űz a jelené bomlott kétségbeesés, / az Idő nem létezik, örök szabadesés.”

Ám mégis van megérkezés: a bölcs Bolond szerepének vállalása és a kivonulás egyfelől (*Yorick elveszett költeménye – Miután H. úrnak*), másrészt az apai minta megismétlése, a szinte észrevétlen, az

utolsó üzenettel mégis felkiáltójelessé tett elmúlás (*Valami, valaki – H. úr halálára*). Az előrelépés abban látható, hogy míg a Szellem csak H. úrhoz szólt, ő az egész emberiségnek adressálja végső szavait: „ma, a pillanat tűfokán átbújva, legyünk úgy, ahogy / lehetünk még az álcelekvésekbe fulladó Földön / emberszabású emberek és blogok nélkül is boldogok...” (*H. úr hagyatéka*).

A kötet zárlatában – jó szerkesztői érzékkel a Szabó Lőrinc *Werther fordítva... és mindig* versét idéző Arany János *gondolatai a Hamlet fordítása közben* remeklésével felvezetve – a szerző is megmutatkozik: a *Verssorokon túli* hozza el az alkotói megtisztulást, a személyes katarzist.

Hasonlót élhet át az olvasó is, ha kényelmes befogadói pozícióját feladva, megkeresi saját kapcsolódási pontjait, ha engedi, hogy hasson rá a szöveg, ha behelyezkedik H. úr szerepébe, és végigjárja útját. Lázár Balázs verseskönyve, számos más értéke mellett, a minőségi szellemi kaland lehetőségét is kínálja – érdemes kihasználni.



MMA
KIADÓ



SZIGETI CSABA

Van, hiszen lehet

*Lehetséges régi magyar költészet
a modern történelmi regényekben*



mmakiado.hu

KAPHATÓ A KÖNYVESBOLTOKBAN!