



GRÓH GÁSPÁR (1953) Budapest

GRÓH GÁSPÁR

Tóth Erzsébet: Kínai legyező

Nap, 2021

Tóth Erzsébet, azaz Erzsébet olykor főlhív telefonon. Máskor meg én hívom fel őt. Jókat beszélgetünk, többnyire ő bontja a vonalat, mert egy költő tudja, hogy mit mikor kell abbahagyni, legyen az beszélgetés vagy vers. Azt is tudja, hogy egyszer majd az életet is abba kell hagyni, de azt az élet dönti el, mikor. Az itt a csapda, hogy meghalni csak az tud, aki él. Nem ebből következik, de ezzel függ össze, hogy ez a kötete, sok más tudomásulvétellel, nagyon szomorú. Sőt, keserű. Mint a világ, a gőzeivel és a gázaival. Azt még valahogy el lehet, mert el kell fogadni, hogy végesek vagyunk, nemcsak térben, időben is. De az elfogadhatatlan, hogy a (relatív, praktikus) végtelennek gondolt, egyetemes emberi lét és földi világunk is gyors süllyedést mutató, leszálló ágba kerül. Mert a világnak rossz párái vannak. Pedig valaha éppen a párázata volt a legszebb. Vagy a legérdekesebb, mint Mészöly Miklós távoli mozdonyának szilárd anyaggá változott füstje.

Most meg csak nézünk nagyokat.

Tóth Erzsébet *Kínai legyező* című új kötetének címszereplője egy egzotikus, valaha Európában is divatos divattárgy, metafizikai szinten Kosztolányi kínai kancsójának rokona. Ez a kancsó, vagy inkább valami vázaféleség, egy lecsúszóban lévő (azaz már lecsúszott) házaspár egyetlen értéke, amelyhez családi örökség lévén is ragaszkodnak. Hogy pontosan mennyit ér, nem tudják, de sejtik, hogy sokat. Annyit, amennyiből egész életüket meg tudnák újítani. A régi, szebb időkből egy roppant gazdag barátjuk is megmaradt, aki időről időre meglátogatja őket. Ezek a látogatások ugyanúgy részét jelentik méltóságuk őrzésének, mint a kínai kancsó. Egy alkalommal látogatójuk eltöri a csodavázát, amikor már elszánják magukat, hogy eladják, és arról álmodoznak, hogy árából miként emelkedhetnek vissza oda, ahonnan a történelmi nyomorúság letaszította őket. A kínai kancsó romjai és emléke fölött arról fantáziálnak, hogy miként fogja kárpótolni őket barátjuk, akinek tudnia kell, mekkora kárt okozott. És hogy a jóvátétel reményeik szerinti összegből miként alapozzák újra az ő szintjükön nyomorúságosnak mondható életüket. De nem történik semmi: a gazdag barát egyszerűen elfelejtkezik arról, hogy mekkora kárt okozott. Az is lehet, fel sem

tűnt neki, hogy e szegények utolsó kincsét semmisítette meg. Ami másnak utolsó esélyt ígérő érték, neki semmiség. Más tragédiája neki bagatell ügy.

Tóth Erzsébet kínai legyezője valamiképpen ugyanaz, mint a novella kínai kancsója. Jelképe valami nagyszabású létezőnek, a létnek, az életnek. Amit az idő összetör, és nem ad kárpótlást érte. A mi véges tragédiáink az örök idő dimenziójában jelentéktelen ügyek. Ennek a versnek egyetlen közvetlen motívuma sem idézi a Kosztolányi-novellát, mégis valamiként az a közérzet kísért benne, ami Kosztolányi egész írói-költői világát belengi. (Elvégre ő írta, hogy „ha halál nem lenne, művészet sem lenne”.) Az időnek nem számítunk, nem veheti észre, hogy elveszi tőlünk, akiket szerettünk, amiben bíztunk. Apát, anyát, szerelmet, tisztességes szív-működést. Aztán elvesz-elvisz minket is. Közben egyre csak készülődünk az életre, az igazira, és közben kiderül, hogy az élet ez a készülődés volt. Egyebek közt a legfontosabbra, amiről a kötet legfájdalmasabb sorában Tóth Erzsébet azt írja: „nincsenek tapasztalataim a boldogságról” (*Lesz egy reggel*). Ez is egy olyan vers, amit talán nem mutatott meg édesanyjának...

Leginkább erről a hiányról szól Tóth Erzsébet kötete, egy hiányzó érzés köti össze verseinek sokszor egymástól távolinak látszó világát. Ez nagyon valóságos, konkrét témákban mutatkozik meg: költészetének tárgyai tudatosan és sokszor sokkolóan köznapiak. Újsághírek, vírusveszély, a technika csodás új eszközeinek a hazugság (vagyis az elnyomás) szolgálatába állítása, a megelőző napok kimerültsége okán átaludt karácsonyi vacsora. Vagy éppen az a szörnyű üresség, amikor egy ismeretlen zsarnok le akar részegedni az emberben. Ezek a témák nem egyszerűen hétköznapiak, néha ugyan azok is, de fontosabb, hogy Tóth Erzsébet költészetbe emelt közérzete egyúttal köz-érzet: bárki által átélhető és többnyire át is élt helyzetek. Sorolhatók tovább is: betegségek, elvesztett vagy elveszőben lévő szülők, elemi fájdalmak, a magány, ami az irodalomban már sok százados közhelynek számít, mégsem az, csak annyira, ahogyan minden élet és halál is közhely, hiszen elmúlunk mindannyian, de nekünk az az egyetlen életünk és halálunk. Nem

közhely, hanem egzisztenciális egyediség, más a mi időnk, mint az az Idő, amely úr mindenkiben. Ezért mondja Tóth Erzsébet: „rengeteg órám van, pontosabban ilyen-olyan időmutató szerkezetek, csak időm van kevés” (*Madárbosszú*).

Tóth Erzsébet az egyik vagy talán az első költőnk, aki tüntetően él a vers publicisztikus szintjének felstilizálásával, és úgy tesz, mintha a verset szállítaná le a publicisztika közelébe – miközben azt bizonyítja, hogy a mindennapok elemi tényeinek nemcsak lehet, hanem van is metafizikai távlata. Csak éppen meg kell élni. Akik még a pártállamban nőttek fel, és abban kellett magukat megkeresniük, azok számára magától értetődött, hogy minden többet jelent, mint ami. Eget kereső szabadságvágy lehetett egy ünnepi fehér ing viseletében, egy gyertyagyújtásban, egy tétova mozdulatban, egy költeményben. „A vers kiáltvány volt, / a kiáltvány verssé olvadt” – írja Tóth Erzsébet, hogy hozzátegye: „Az utcán utolsó lélegzetével / tányér levesért koldul a szabadság” (*Vér*). Vagyis ezekben a versekben ugyanaz az emelkedett közéletiség jelenik meg, ami a *Hidegbéke* című prózakötetében is. Csak közben valahogy ez a szenvedély is mintha magára maradóban volna. Mondhatja erre a ma gyermeke, aki szerencséjére nem élte meg a kiszolgáltatottság korát, hogy ugyan, minek erről beszélni: ma korlátlanul, tét nélkül élheti a szabadságát mindenki. Csakhogy nem tudja, mi a szabadság. Ahogyan nem élheti meg a jóllakás élményét az, aki nem éhezett. Aki tudja, mit jelent vágni a szabadságra, zavarban van, ha az utána jövőknek arról beszél, mit jelentett a szabadsághiányos élet, hiszen még abban sem lehet biztos, hogy sajnálja vagy irigyelje azokat, akiknek erről magyaráz. Az viszont így is szíven üti, hogy a szabadságba születettek oly természetesnek veszik az elnyomás hiányát, hogy nem tudják, mit jelent vágni a szabadságra. Nincs akaratuk arra, hogy szabadok legyenek, így aztán a forradalom golyónyomait viselő házakon nincsenek ott az emlékezés zászlói. De Tóth Erzsébet le meri írni: „Ha lenne merszem felvágni az ereimet, / és biztos lehetnék benne, / hogy piros, fehér, zöld vér csöpögne onnan, / felajánlanám a zászlógyártóknak” (*Hol vannak a zászlók?*).

A kötetnek azonban csak egyik része ez a bátran vállalt tartalmú közéletiség. Ami egyáltalán nem szívderítő. Igazán fájdalmasak azonban a nagy elmúlás-versek. Tudjuk, hogy a magyar költészet a kezdetektől a halál közelségével jegyezte el magát, se szeri, se száma szebbnél szebb és mé-

lyebbnél mélyebb elmúlás-verseinknek. Tóth Erzsébet is csatlakozik ehhez a vonulathoz. Szívszorítóan szépen emlékezik meg az elvesztett apáról (*Nincs többé, Exit*), és rettegő szeretettel ír a már elköszönőfélben lévő édesanyja közelgő búcsújáról: „Meghalok, kislányom. / Mondja Anyám köszönés helyett a telefonba. / Mi lesz velem, ha te meghalsz?” – mondja és kérdi (*Emberi számítás*). A saját elmúlás küszöbén megélt halálközeli élményeknek van egy köznapibb, fájóbb fajtája: mások halálközelségének „élménye”. Ezt rögzíti kivételes érzékenységgel Tóth Erzsébet nagyon idős és beteg édesanyjához való viszonyáról tűnődve, azért nem idézem, mert legszívesebben az egész verset ide írnám, azért nem teszem, mert helye lesz minden anya-verseket közreadó antológiában (*Gyerekségek*).

Élhetünk bármennyi függésben, de igazán csak egyetlen, megfoghatatlan zsarnoknak vagyunk kiszolgáltatva: az idő minden másnál kegyetlenebb diktátor. Elvitet végül mindenkit, stílszerűen nagy, fekete kocsikkal... De a költészet vele szemben is szabadságharc: ettől is simul mindig olyan természetesen össze Tóth Erzsébet költészetének közösségi és személyes világa. Nem jó észrevenni, hogy az idő múltával az ő generációja (a generációnk) is eljutott oda, hogy az elmúlás nemcsak a másoké, nemcsak elvont költői téma, hanem velünk lévő, napi kérdés. Az idő nem nyit vitát: marad elfogadhatatlan, legfőbb parancsának tudomásulvétele: „nem élhetek már sokáig, tudom” (*Nincs válasz*), de azért kis győzelmeket a vesztesek is arathatnak: „Azokban a nyarakban más volt a szatyorban, más volt az

agyban / az öröklét fénye vont a bőrömet, / és volt, ami volt, az élet ragyogott, mint az Isten” (*Mindenki, aki él*). És ez akkor is visszavonhatatlan, ha költőként el kell sorolnia az irodalom világából elszenvedett személyes veszteségeit, Kormos Istvántól Csoóri Sándoron át Esterházy Péterig (sokkal többek neve áll ebben a felsorolásban, csak jellemzőként emeltem ki hármójukat): „velük éltem, velük voltam fiatal és öreg” –

mondja (*Ha még élek*). Így nem is kell súlyosabb egészségi gond ahhoz, hogy nehezebben viselhető hősnénapokon felmerüljön a kérdés: „próbálgatod-e olykor a halált? / hogy elég kemény lesz-e a koporsó neked?” (*Te mit csinálsz ilyen napokon?*), vagy ártatlanul ábrázoljon „betegutakat”.

Ilyen korban élünk, saját életünket és az emberiség mai korszakát tekintve is. Tóth Erzsébet gyermekkori vidék-, azaz ebben az összefüggésben ter-



mészetélménye is rendre ezt súgja. Amikor azt kérdezi, hogy „el tudod képzelni az ember nélküli Földet? / a magukra hagyott égtájakat?” (*Borsóevők*), akkor érezhetjük, hogy a kérdésbe rejtett szorongás mögött egyszerre van ott a nélkülünk is tovább keringő Föld további útjára való kíváncsiság és a mai útján veszte felé törtető emberiség sorsa miatti aggodalom.

Hiteles beszámoló ez a kötet a tágabb értelemben vett ezredforduló közérzetéről, sok-sok költői telitalálattal, maradandó versekkel. Amennyi rosszról tudósít, annyi jót lehet róla mondani. Tóth Erzsébet megerősít minket Füst Milán (a kötetben is idézett) igazában: „A költőt nem kritizálni kell, hanem szeretni.” Ezért aztán olykor felhívom Tóth Erzsébetet telefonon. Vagy ő hív fel engem.



OLÁH ANDRÁS

Tóth Erzsébet: Kínai legyező

Nap, 2021

OLÁH ANDRÁS (1959) Mátészalka

A múltba fordulás, az emlékek keresése, felelevenítése természetes tulajdonsága az embernek. Különösen, ha beszűkül a megélhető jelen. Ha elsorvad, kiüresedik. Ha kikopnak belőle azok a dolgok, amik az otthonosságot, az örömet, a kapaszkodót jelentették.

Az élet folytonos remény és örökös készenlét. Minden pillanatban a startvonalon állunk, a cél felé tekintünk, nekirugaszkodunk. Néha azonban visszafújják a rajtot. Máskor pedig mi állunk félre sérülten, kifecamodott bokával, levetett cipővel.

A hétköznapi könnyen eltorzulhatnak, fájdalmas arcot ölhetnek, különösen, amikor a veszteségeinket kényszerülünk számba venni. Ezzel szembesül Tóth Erzsébet is, amikor a koronavírussal terhelt magány könyörtelenül kibillent a megszokott ritmusból.

Verseinek témái a mindennapok valós problémái körül forognak: betegség, elmagányosodás, családtagok és barátok elvesztése.

Kötetének első ciklusa (*Betegutak*) ennek a hangulatnak ad teret többféle árnyalatban is. A vírushelyzetből fakadó kényszerű bezártság felerősíti a hiányérzeteket. Írásaiban többször felvillan az elveszített édesapa és a halálra készülő édesanya alakja.

Az anya – szerepénél fogva is – a törekenységet kellene, hogy magában hordozza, míg az asztalosműhelyben edződő, kertjének fáit gondozó apa a stabilitást, a megmaradást. A sors azonban más dramaturgia szerint működik: átírta a szerepeket. Az apa vált védtelenné – szinte megemészthetetlen hiányt teremtve a hátrahagyott „nincsekkel”: „nincs már / hogy ki vágja le a körmét a haját // ki borotválja meg / ki mossa meg a lábát / kinek mondja

többé: jól van kislányom / ki látja majd az utolsó könnyecseppet / kigördülni a szeméből / ki fogja le-törölni” (*Nincs többé*).

A valamikori látszólagos távolságtartás („fiút szeretett volna / de mi lányok lettünk / csak zavar-tuk a gyalulásban / ahogy a lába körül térferegünk // fürödtünk a szőke faforgácsban”) szerető közelséggé simul, ami elviselhetővé teszi még azt az abszurd helyzetet is, amit a kórházban elkallódó személyi igazolvány körüli hercehurca teremtett. Így válik kerekké a történet: mintha ez a karcos pillanat is az apa lényéből fakadna – „halála első napjaiban hű volt önmagához: / bonyodalmat okozott” (*Exit*).

Az az igazán szép, ha mindenhez, ami velünk marad, emlékek kötődnek. A gyászhoz is. Addig léte-zünk, amíg emlékeznek ránk. Amíg van, ami emlékeztessen. A szerző bármerre tekint, ilyen emlékekre bukkan: „kinézek a hideg, elhagyatott kertre / a diófa mintha kilenc botjával / éppen utána indul-na” (*Nincs többé*).

A karanténhelyzet átszabta az életünket. Tóth Erzsébet is nehezen élte meg a magányérzetnek ezt a természetellenes megsokszorozódását: „Konzervet eszem, konzervet nézek, / konzervben álmodok, konzervben élek” (*Vírus idején*). Az éjszakák különösen kegyetlenek: „Ismerős, nyirkos fátyol borul rád / a lepedőt csavarni lehet / savanyú angyalok hagyták itt nyomaikat /.../ forró, száraz ágyért imádkozol / sivatagi homokfürdőért / belső szivacsért / ami felissza átkos nedvedet” – írja a kötet címadó versében (*Kínai legyező*).

Mindenre fel lehet készülni, csak a reménytelenségre nem. „Van húsz arcmaszkom, tíz üveg fertőtlenítőszerem, / mindig az alkalomhoz igazítva. / Csakhogy nincs alkalom” (*Álomveszély*). A kilátástá-

lanság lélekmérgező. Ilyenkor fölbillennek az arányok. Fájnak a meg nem történt dolgok is. Sajognak az elmaradt érintések, ölelések. Mintha minden kitöltődött volna, ami jó, és a hangsúlyok a negatív töltetet erősítenék. Ezt fogalmazza meg a *Lesz egy reggel* című versben, ahol a címre meglehetősen pesszimistán reflektál a költemény első sora: „én azt már nem élem meg”. Mindezt tovább mélyíti azazal kijelentéssel, hogy „nincsenek tapasztalataim a boldogságról”. A borúlátásra ráerősít a járvány okozta félelem. Sürgető cselekvésre ingerli. Mintha a következő pillanat az utolsó lenne: „És persze minden szál cigarettát el kell szívnom alvás előtt, / mert az lenne a legkínosabb, ha maradna egy szál: / dohányzás közben érte a halál” (*Álomveszély*).

Ezt a kiszolgáltatottságot írja körül a *Valaki szomjazik* című vers is, ahol az alkohol jelenik meg egyetlen társként. Barátként és ellenségként egyszerre: „Borfoltok a monitoron, az asztalomon, / a szőnyegen, kétségtelen: / valaki itt randalírozott. / Az volt, aki évek óta ott ül bennem, / a beteg, szomjas, sunyi terrorista, / és nem tudhatom, mikor fog újra robbantani. / A rendőrségre nem mehetek, orvoshoz sem. / Egyszerű ez, mondják: maga alkoholisták. / Pedig nem. Hidd el.”

Persze megkönnyítené a dolgot, ha felélednének a kapcsolatok. Ha találkozhatna a barátokkal, ismerősökkel. Ha leülhetnének egy presszó teraszán vagy egy padon a ligetben, és kibeszélhetnék a feszítő kérdéseket. De most bezárkózott a világ. „Mi a legnehezebb?” – teszi föl a kérdést. – „Fölvenni valamelyik telefont, / a vonalast vagy a mobilt, / és aztán eldönteni, / hogy kit akarsz hívni, / és mit is akarsz mondani neki?” Mert nem mindegy, ki van a vonal túlsó végén, és nem minden mondható ki anélkül, hogy látnánk a másik tekintetét. A reakciót. Épp ezért olykor az okoz megkönnyebbülést, ha a másik nem reagál a hívásra, nem veszi föl a készüléket. Mert akiket igazán hívni szeretne, valójában már nem élnek, pedig „velük lenne a legizgalmasabb beszélgetni” (*Nehéz*).

Ironikus felhangú szerepverseket olvashatunk a következő ciklusban (*Mondén*). Ám ezekből az írásokból is a magányérzet csendül ki. Kiderül, hogy a magánynak többféle árnyalata van, s hogy a luxusmagány is magány. A legfrappánsabban erről a *Díszállat feleség* című költemény árulkodik: „dísz vagyok naná / ki ne lenne büszke erre / meg még feleség is // amikor annyi a szingli”. Ám erre rögtön reagál a következő versben a másik oldal, amelyik a tényleges egyedüllétre irányítja a figyelmet: „Elkelt mind, mire a piacra értem. /...// Elfogytak az eladósorban lévő férfiak. // A feleségek közt nem akartam válogatni, / szét dúlni csalá-

di békét, meghitt mérgeket...” (*Férjek*). Innen nézve még fájdalmasabb és fenyegetőbb az egyre közeledő kérdés: „És ki simogat majd, ha halállal nézek szembe?”

Korunk másik iszonyatával is szembesíti az olvasót Tóth Erzsébet, amikor a csúcsra járatott befolyásolásról, az értelem megbénításáról, a vélemény szabadság eltorzításáról ír: „Tényekről csak magad tájékozódhatsz, / hiába ismered J. L. Borges lexikonját az eleve lehetetlen dolgokról. / Ő már régen élt, nem ismerte a véleményvezéreket. / A tényeket most a vélemények helyettesítik” (*Féknűz*).

A záró ciklus (*Sziromszárnyakon*) versei visszakalauzolnak a veszteségekhez. Előtolakszanak az emlékek homályából az egykor volt barátok, pályatársak és a nagy öregek is, akik kezüket nyújtották annak idején az ifjú nemzedéknek. Keserű felhanggal zárul a vers: „...velük éltem, velük voltam fiatal és öreg, / meghaltak sorra. / Valami baj lehet velem, ha még élek” (*Ha még élek*).

De vannak élő veszteségek is. Sokkoló élmény a halálra készülő anyával való kapcsolat. „Meghalok, kislányom. / Mondja Anyám köszönés helyett a telefonba” (*Emberi számítás*). Az emlékeibe zárkózó szülő már semmit sem érzékel a környezetéből. Plasztikusan ábrázolják ezt az alábbi sorok: „Nemrég odaadtam neki egy régi könyvem, / pár nap múlva ugyanúgy / feküdt az ágyon mellette, / mint mikor odatettem. / Ott haldokolnak együtt. / A verseim együtt halnak vele. / Csak a régi életéből emlékszik valamire. / Az idő elillant belőle.”

A leépülés, a valósággal való kapcsolat elvesztése megrázó erejű a külső szemlélő számára is: „úgy hagytam ott Anyámat / testvéremnél / mintha a gyerekem lenne /.../ most érzem / milyen lehet / ha valakinek van gyereke / örökös félelem lehet / testem nehéz lett / mintha szültem volna / gyerekem nem lett / hát anyát szültem” (*Gyerekségek*). Egymást erősítik az egymásra rajzolódó fájdalmak.

De a halálnak is vannak szépségei. Ilyen pillanatot ragadott meg a költő Tandori Dezső temetésén: „de az igazi csoda a sírnál történt, / hatalmasat reccsent egy ág, / madarak röppentek föl, búcsúztak költőjüktől” (*Egy szál szegfű*).

A kötet záró darabját (*Magyarország*) a testvérenek ajánlja. A vers filmcímekekből épül. Kezdődik Szóts István 1947-ben készített művével (*Ének a búzamezőkről*), amely az „átkosban” harminc évig be volt tiltva, nem láthatta a közönség. A befejezést pedig Sára Sándor 1978-ban készült filmdrámája, a Lenkey-század 1848-as hazatérését megörökítő *Nyolcvan huszár* jelenti. Kordokumentumok ezek. Egy nép élete, sorsa, megpróbáltatásai – filmcímekbe sűrítve.

S ez az a pont, ami már a közéletiség felé tere-
li az olvasót. A téma nem idegen a szerzőtől, hisz
egy olyan korban kezdte a pályáját, amikor a vers
kiáltvány volt. Falragasz, zászló és iránytű is egy-
ben. Talán ezért is alakult úgy, hogy két ilyenféle
tartalmú írás adja a kötet keretét. A nyitó darab –
amelynek mottója Antall József emlékezetes mon-
data („Tetszetek volna forradalmat csinálni”) – egy
szomorú vallomás: „A forradalomhoz vér kellett
volna, / de abból nekünk akkor már nem volt. /
Lomha, rózsaszín folyadék csordogált bennünk, / a
harminc évig szívünknek tartott puskák // ólma
gyötörte, szívta vérünket. //...// Nem ráztuk le, be-
lénk szívárgott a bilincs, / nem harcoltunk, belénk

égett a rabság, / szabadság helyett aranyat keres-
tünk” (*A vér*). Az elmulasztott pillanat, az elherdált
lehetőség lelkiismeretet gyöttrő hatása szívárog át a
sorok között.

Cicomáktól mentes, szomorú versek gyűjtemé-
nye Tóth Erzsébet új kötete. Megélt élmények és át-
érezett szerepek keverednek benne hitelesen, őszin-
tén. Megmutatja, hogyan lehet egyetlen éjszakába
becsomagolni az életet (*Kínai legyező*). Rámutat,
mennyire vakok lettünk egymásra, s hogy az éle-
tünk egy idő után csak a veszteségeinkkel mérhető.

Köznapis pillanatképeket tár elénk szociografi-
kus pontossággal – középpontba állítva az időt, ami
mindig kevés...



VESZPRÉMI SZILVESZTER

László Noémi: Műrepülés

Gutenberg, 2020

VESZPRÉMI SZILVESZTER (1997) Szeged

László Noémi rímekben és vidám humorban tobzó-
dó poétikája a *Műrepülés* című kötetében sem hoz
kompromisszumot. Abban az értelemben legalábbis
semmiképp, ahogy az *Ébredés előterében* című
kötetének (1996) *Kompromisszum* című versében ír
az olyanféle poézisről, amely nemet mond a ritmu-
sok és rímek jelentette esztétikumra: „élni kimódolt
varázsige nélkül / fogyatkozóknak nem keresni cí-
met / kihagyni szótagot kihagyni rímet”. Visszaol-
vasva az egész pálya programja lehetne ez a kom-
promisszumnélküliség, amiről a *Műrepülés* kezdő
verse is vall: „Így történik velem a vers, / harminc-
nál is több éve már” (*Kétezer-tizennyolcban*). Az első
versszak vállalása az egész kötettel – és már a vál-
lálás nyelvi realizációjával – áll szemben: „Édes jó
olvasóm, itt a legújabb versem. / Most elmondom
rím nélkül, nyersen, / a dolgokról mit gondolok.” A
felvetés mégsem egy erősen metapoétikus kötet
nyitánya, hanem valamiféle elvárástörítés, amely-
nek gesztusa szintén nem idegen a László Noémi-
féle szöveg univerzumtól: „Néhány komoly személy
szerint könyvem / a felnőttekkel igazságtalan. /
Minden bizonnyal igazuk lehet, / mégsem gondo-
lom meg magam” – nyilatkozik a *Feketeleves* (2010)
című gyerekverskötetének első soraiban.

A *Műrepülés* tematikusan a bizonytalansággal
játszik, amelynek ez a nyitás még jól is áll. A versek
beszélője az életközepi válság jelentette krízisekben
találja magát, mintegy hétköznapi rutincselekvések-

ben meg-megakadva az öndefiniálás lehetőségeit
keresi: „Magamtól ugyan elég távol állok, / kockáza-
tosak eme távolságok” (*Műrepülés*), az énhez kap-
csolódó fogalmak azonban a szét nem választott
egyéni, emberi és globális helyzetek mentén folya-
matos újragondolásra kényszerülnek. A kötet egyik
legizgalmasabb szövege az ezen síkokban szinteti-
zált *Pordal* című vers, amely egyszerre ír a globális
felmelegedéssel járó szárazságról, a tehetetlensé-
gében fulladt társadalmi közönyről és az alkoholi-
zmusban rejlő perspektívátlanságról: „Szelet ve-
tünk, aligha lesz, aki arat. / Kínos belátni: sorra elme-
gyünk. / Itt az özönvíz, metaforatengerünk.”

Ez a *metaforatenger* mozgatja az egész kötetet
és könyvtárgyat. Kürti Andrea illusztrátor első
felnőttkönyves munkája ez a vizuális anyag, amely-
nek figurái együtt lebegnek a versek alanyával. A vi-
lágos-sötét kontrasztos illusztrációk nagy plánok-
kal dolgoznak, velük egész tájakat mutat be, ame-
lyekben a fátyolba burkolózott vagy árnyékszerű
alakok védtelenek a környezetük alakulásával
szemben. Ha van is iránya a mozgásaiknak, azon a
szereplők nem uralkodnak, ha több alak szerepel,
azokat egy folyó, üvegek vagy fény- és árnyékviszo-
nyok választják szét. A versek gyakran apokalipti-
kus képekké vagy transzcendens látomásokká nő-
nek, így éppúgy elemelkednek a valóságtól, aho-
gyan az illusztrációk. Kürti Andrea munkái saját
történetet építenek – ugyanaz a nóialak zuhan, jut

fel, majd zuhan vízbe ismét, vagy ugyanazt a férfi alakot látjuk lebegni különböző plánokból –, de a képek folyamatos párbeszédben vannak a versek által megidézett, ám teljesen fel nem épülő posztapokaliptikus világgal is. Az igényes, a védőborító és a lapok textúrájával is szépségre törekvő – méltán Szép Magyar Könyv díjas – könyvtárgy a benne szereplő képekkel és szövegekkel egy lehetőségekkel teli közös univerzumot tud alkotni.

Az egymáshoz nem szorosan kapcsolódó, szimbolikus, metaforikus képek összeolvashatósága azonban nemcsak így, a kötetegészben, de a versek szövegein belül is működik. A gyakran két-három oldalas versek nem a koherencia, hanem a ritmus és a rím uralta asszociációk mentén épülnek fel. Különböző kis képek, szilánkok követik egymást szinte látomásosan egy-egy kiválasztott téma körül. Például az öndefiniálás képtelensége kapcsán a *Műrepülés* című vers efféle távolságokat jár be: „Műrepülés, tökélyre vitt tökély. / Álomtól álmig sülyed az éj, / Ereszkedik, hogy az időt / kitepje csontos sötétje.” Ezek a versek vállaltan nem a jelentésük újdonságaival akarnak lenyűgözni, ám nyelvitel és stilsztikailag sem igazán meggyőzőek. A választott idézetre nézve is látható, hogy ezek a szavak és szerkezetek (például a *tökélyre vitt tökély*), sőt helyenként a rímpárok is (ahogy például a *tökély-éj* pár) elhasználtak, nem képesek arra, hogy újat mondjanak, vagy akár csak másként fogalmazzanak meg már ismert állításokat; ráadásul a fókuszátlan szövegek a figyelmet is nehezen tartják fent oldalakon vagy egy egész könyvön keresztül.

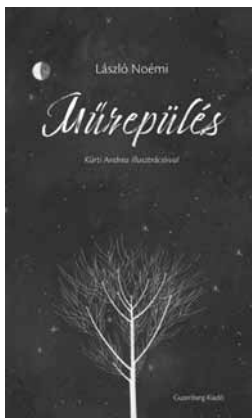
Bár a kötet nem dolgozik ciklusokkal, a versek mégis három nagy egységbe tagolhatók. A könyv elején egzisztenciális kríziseket látunk például arról, hogy egyáltalán miről lehet ma írni (*Kétezer-tizennyolcban*), mi is egyáltalán az egyén (*Műrepülés; Lépcső*), milyen lehetőségei vannak egy gondoskodó (a versben ki nem mondott, de felismerhetően hagyományosan női) szerepben lévő – a láthatatlan munka kísértetiességének diskurzusából előhívott – láthatatlan embernek (*Ember*), vagy hogy van-e bármiféle kilépés az össztársadalmi tompaságból (*Test; Járkálj csak; Pordal*). Ha ebben az egységben van is szó – például a *Test* és a *Pordal* esetében – a globális világ válságáról, az csak az egyéni megoldási lehetőségek sikertelenségeit tetézi.

A könyv közepén kezdődik a második rész, a *Tenger* címet viselő szonettkoszorú, amelynek tizenöt verse átvezeti az olvasót az egyénenként megélhető krízisektől az elidegene-

dés tapasztalatán keresztül abba a posztapokaliptikus térbe, amelyet ugyan a szárazság és a homok visszatérő szerepeltetésével már az első versektől kezdve ismerünk, de a kötetben csak a harmadik egységben válik teljes, más világtapasztalattá.

A szonettkoszorú narratív használatának ügyessége azonban felbomlik, ha a verseket külön-külön nézzük. Miközben a költészeti hagyomány egyik legszigorúbb formájáról beszélünk a szonettek, különösen a szonettkoszorúk kapcsán, László Noémi verseiben csupán a koszorúba font sorok, a mesterszonett léte és a tizennégy sorok tartása emlékeztethet minket a szonett hagyomány megkövetéseire. A verseskötet két végpontja közti ívet a koszorú együtt kitölti, de a szonettek önmagukban statikusak, nem mozgatják sem ellentétek, sem a versen belüli megfontolások, és működésükben sem különböznek a többi vers asszociatív építkezésétől vagy poétikai megoldásaitól: páros rímeket látunk, a versszakok 4–4–4–2 sorokkal alakulnak. Miközben a szonett hagyomány az évszázadok alatt különböző kritériumok mentén fogalmazta újra a formát, a ciklusban még keresztímekekre vagy ötlelkező rímekre sem találunk példát.

A kötet harmadik egységében a világégés látomásai jelennek meg a természeti erők, leggyakrabban a tűz és a szárazság pusztításainak képében, hiszen a „tűz-víz beszédének szárazság a vége” (*Egyszerű vers*). A kötet eleji versekkel szemben az itt megjelenő egyéni, emberi problémák, mint például az elidegenedés (*Egyszerű vers*) vagy a megválthatatlanság érzése (*Százszor-tört varázs*), mind globális jelentőségűek lesznek, a versekben nem az ember egymaga, hanem a ma élő emberiség teljessége szólal meg. Az apokaliptikus helyzetében azonban valamiféle hagyományos transzcendens figyelem is megjelenik, amely a gondolkodás és a vágyakozás leegyszerűsítésében látja a megoldást: „Amire gondolsz, legyen egyszerű: / hajnali tér, nyugodt mező”, „Amit szeretnél, egyszerű legyen: / pár egymáshoz futó vonal, / csendülő szó” (*Egyetlenegy*). A másik felkínált túlélési lehetőség a puszta materialitása: az anyagoknak – a kőnek, a betonnak, a vasnak és az acélnek – az ellenállóképességében rejlik. A versek tobzódnak az ezekkel kapcsolatos városépítészeti, tektonikai szimbólumokban: „ahol az utca teste macskakő, / pár pillanatra láthatóvá válna / a rétegesen áramló idő” (*Szeptember*), „égő hidak a szenttelen folyón” (*Egyszerű vers*), „Látod-e őszi fáink vérágas lomb szemében / a lassú rémület acélhajtásait” (*Százszor-tört varázs*).



A kötetnyitó és a -záró vers (*Kétezer-tizennyolcban, Pont*) egy ars poeticus keretet ad a kötetnek, mindkettőben a rímek és ritmusok versszervező gyakorlatára kérdez rá. Míg az előbbi a már részletezett formai évődést követően a téma fontosságáról beszél: „Szívkamrája mennyezetét veri / egy élet összehordott, gyűrött szennyese. / Annak a tetején kell dalba fognia”, addig az utolsó vers nem jut döntő tanulságokra a kezdő sorától – „Mert rím nélkül verset nem lehet / írni”, de alig kifejtetlen, mégis izgalmas, akár hermeneutikai jelentőségű vitát nyit meg azzal, hogy a szerzőség felmerülését szinte kizárólag a rímes gyakorlaton túl lévőnek tartja, mert míg a rímes verseket – vallja – „a magyarul valaha szólaló / szolgák, papok, szántóvetők / írnak az ihlet óráin velem, / amiből be nem vallottan, álszemérmesen végül mégis / hiányzom”, míg „a rímtelen vers nem írja magát, / azt bárhonnan is nézem, én írom”.

A kötet belső esztétikája mintha azt határozná meg programként, hogy „a kibomló gondolatok / tündérek legyenek, tüzes holdból / a nyelv hágcsojáján ereszkedjenek”, vagyis hogy az egymást követő gondolatfördékekből valami – definiálatlan – új, nyelven túli tapasztalat hasson, ám ez a tündérszerűnek ígérkező frissesség nem valósul meg benne. A verssorok a Romhányi-versek túlbujánzását, a szó szerkezetek, a transzcendenst megfogni igyekvő szóalkotás – például: „vasfüggönyakarat”, „kristálypehelyszírom” (*Dal, elszállt madárra*), „létalagútban döndülés” (*Test*) – Juhász Ferenc világát idézik meg Romhányi leleményessége és Juhász nyelvének feszessége, pontoságra való szuggesztív figyelme nélkül.

Találó a kötet címe. A műrepülés a repülésnek mint a globalizált társadalom egyik legfontosabb találmányának begyakorolt, tetszelgő, de nagy ívű, artisztikus formája, cirkusz, *légiparadé*. A versek épp így nem érvényesek: nem mélyülnek el a mondanivalójukban, az állításaik felületesekek, a formai és tartalmi egyensúly mérlege mindvégig a forma

felé dőlt, de az anyag formailag sem bátor vagy újszerű, hiszen a versek túlírtak és begyakoroltak. Ha egy-egy sor felvet is fontos témákat, azok hamar eltűnnek a fókuszából. Miközben a versek formailag hibátlanul teljesített stílusgyakorlatok, üresek maradnak, és ez még csak nem is izgalmas, nem kísérleti üresség. Természetesen felmerülhet a kérdés, hogy vajon az érvényesség egy vers vagy egy kötet céljának kell-e lennie. A dallamos csengések betölthetik-e az érvényesség helyét? Ám ha van is poétikai szándék – például a keretet adó versekkel –, ezeknek a kérdéseknek a felmutatása, a téma egy-egy soron túl nem tematizálódik, ily módon aligha lehet kötetsszervező erő.

„[K]ét szó ha összecseng, az énnekem / még mindig ellenállhatatlan” – szól a *Kétezer-tizennyolcban* című vers, és érdemes rákérdezni, hogy csupán pályakezdő költőknek durrogatott frázis, közhely-e, hogy versírásakor az ellenállás felé kell tartaniuk. A kötet igyekszik nagyon érvényes állításokat tenni az újraformálódó identitások és a globális kiszolgáltatottság mentén, de a pontos közlést az összecsengés belső kényszere a háttérbe szorítja. Nézzük ismét, ahogy a kötet utolsó verse vall a versalkotói munkáról: „a rímtelen vers nem írja magát” (*Pont*). Látható, hogy hol jobban, hol ügyesebben megtalált rímek mentén dolgozik egyfajta szöveggép, amely László Noémi jól felismerhető, csengő világát építi. A *Műrepülés* kötettel azonban mintha többet akarna ennél a működésnél. Egy poétikai dilemmát tematizál: „Egy vers hangulata kétezer-tizennyolcban / sem lehet oldott”, noha a kötet (és az életmű) belső poézisfogalma nem lépett még túl ezen: „Gyöngy a beszéd, / színjátékos, szép, tökéletes” (*Kétezer-tizennyolcban*). Miközben a szöveggép dolgozott, az alkotó talán kipihente magát, a keretet adó versek tudósíthatnak az alkotó műhelyéből, ahol már próbálgatja az új megszólalást. Ha így van, mindenképpen érdemes várni a következő kötetét.

BARÁTH TIBOR (1996) Budapest



BARÁTH TIBOR

Farkas Wellmann Éva: Magaddá rendeződni

Előretolt Helyőrség Íróakadémia, 2020

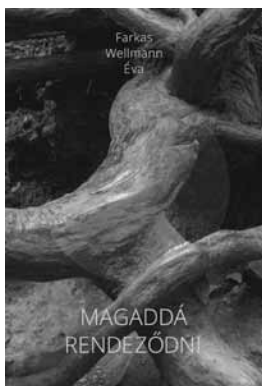
Egy költői pálya, életmű művészi minősége nem áll egyenes arányosságban az adott lírikus termékenységével. Fokozottan igaz ez Farkas Wellmann Évára, aki bár kevés verset jelentet meg, mégis kiemelt helyet

érdemel a kortárs magyar irodalmi kánonban. Közel egy évtizedet kellett várnunk új kötetére (ugyanis a 2018-ban megjelent *Parancsolatok*, tekintve, hogy beépült e könyv ciklusai közé, talán kevésbé számítandó

„teljesnek”), ám e hosszabb szünet segítette a költőt abban, hogy a *Magaddá rendeződni* szövegei kiforrottá válhassanak. Sokrétű és átgondolt koncepció született meg, az általam adott olvasat csak egy lehetőség a sok közül. Ha a versek középpontjába az önazonosság fogalmát tesszük, a kötet öt ciklusa más-más szempontból közelíti meg azt a kérdést, miként áll össze az élet megannyi kaotikus darabja egy olyan belső renddé, ami állandónak tetszik, ami egyfajta révbe érést jelent. Ez a rend nem a pátosz és szenvedély vége, hanem egy hétköznapi és magasabb egzisztenciális minőséget is ötvöző létállapot, ahonnan az élet dolgai – szerelem, halál, barátság, alkotás, hit és a többi – egy addig ismeretlen aspektusból válnak láthatóvá.

Az önmagunkká való rendeződés nem is válik véglegessé a versekben, inkább egy olyan pozíció alakul ki, amelyben tudatosodhat bennünk a határainkon belüli és ezen túli: mindkettő identitásképző szereppel bír, vagy azáltal, hogy a részünkké válik, vagy azáltal, hogy időben vagy térben „leszakad” rólunk. A *Születések* című ciklus tizennégy verse például, amelyeket főként a szerelem témája felől olvashatunk, a lírai én megkettőzésével egy kétpólusú szemléletmódot alakít ki. Egyrészt jelen van a sokat tapasztalt, szerelmet ismerő és boldogsággal kacérkodó attitűd: „én köszönöm: lőréseken, de rendre, / néha rányílt szemem a szerelemre”, másrészt pedig a boldogságon tipródó hangulat is, amikor elszalasztottnak és üresnek tűnik az élet: „hamvaszt a tűz, s lelkedre ég a réteg, / mely elválaszt magadtól, s bűnre vált át. / Mit csináltál, miközben mások éltek?” A ciklusban a szerelmet illetően két irány viaskodása is figyelemmel kísérhető. A fő hangsúly a szerelem által újjászülető Énre esik, a másik általi önmegtalálásra, amit leginkább a hála érzelme kísér, de ennek háttérében felsejlik egy korábbi Én-destruktív kapcsolat viszonyítási pontként, a múltbeli csonka személyiség emlékképeként: „nem vagy, s nem fogok úgy beszélni, mintha; / kötőanyag voltál, réstöltő holmi. / Építkezni kezdtem a romjainkra.” A ciklus, bár nem lineáris rendben, ebből a negatív kapcsolatból érkezik meg a szerelembe. A versek ritmikái megalkotottsága bizonyos mértékben ezt az utat kotazza le: a régi kapcsolathoz általában egy retorizált, nyugati verselésű beszédmód társul, míg az új szerelemhez a magyaros verselés és énekelhetőség, illetve a Shakespeare-szonett; mindez nem ilyen fekete-fehér természetesen, de jól jelzi, miről szól a ciklus: a múlt romjairól, a jelen reményeiről és a beérkezésről.

A *Parancsolatok* ciklus versei a Tízparancsolat protestáns megfogalmazását alapul véve etikai és



életszemléleti elveket fektetnek le, szorosán követve azt a poétikai eljárást, hogy minden vers egy parancsolatot dolgozzon fel. Farkas Wellmann Éva a parancsok keresztény gondolati tartalmát nem változtatja meg, nyoma sincs kritikának, szétírásnak vagy iróniának; ciklusa pontosan tolmácsolja az Ószövetség tanításainak erkölcsiségét, akár felső osztályosok vagy középiskolások hittanóráin is szerephez juthatna.

Nem véletlen, hogy korábban önálló kötetként jelent meg: a verseket a költő az Evilági Együttes felkérésére készítette el. A felkérésre való megírás és a fent említett alkotásbeli kötöttségek ellenére mégsem sablonos, sekélyes szövegek születtek meg: a „milyen viszonyban áll valójában Isten és ember?” alapkérdése mellett egy kiforrott szemlélet uralkodik, amely szerint az Úr ezeralakú, a létezésben mégis egyszeri. A költő úgy látja, hogy a teremtés után nem váltunk el teljesen Istentől, hanem kölcsönösen egymásban élünk – mi általa, ő általunk él. E gondolat kibontakoztatása mellett a ciklus fő értéke a koncepció felől ragadható meg: e fűzérben az Én a rend és önmegtalálás transzcendens oldalát szilárdítja meg. Etikai és hitbeli alapokat fektet le, az Istenben való hit nélkül nem válhatna teljessé a Rend, a kötet világszemléletében Isten, hit a részünkké lesz: „Neked látni, megfogni lételem – / s a kép színe fénytől, időtől halvány. / Én nem fakulnék, hogyha kérhetem, / csak ott lennék minden gondodnak alján.”

Az *Örökségek* című ciklust bevezető vers fel fogható a költő személyes hitvallásaként, így már ezen a ponton egyértelművé válhat számunkra, hogy a megelőző ciklus általánosságát, egyetemeségét felváltja az Én önreflexív igénye. Miért hiszek Jézusban, hogyan gondolom el a Teremtőt, mit mondhatnék a lélekről? – akármelyik kérdésre összpontosítunk, közös bennük, hogy az egyes szám első személy kurziválandó. Ez a ciklus azonban nem csupán a vallásról szól, hanem a személyiséget tápláló gyökerekről, a reális keretekről, amelyek a személyiséget formálják, és elválaszthatatlanul összefonódnak vele. Örökség például a székely identitás, ami egy sajátos történelmiséget és kulturális rendszert jelent, mindezt a nagy elődök felbukkanása erősíti meg. Az erdélyi unitáriusok püspökében, Dávid Ferencben és Tamási Áronban közös, hogy haláluk felszínre hozza, milyen mélyen meghatározza az embert a világ, amelyben él: „Megírni az otthon még több alakban. / Megtörteni. Bajlított emberré válni. / Egyetlen diagnózis-

sá lenni.” A valóság fordulópontjaira figyelő költő a történelem kitüntetett pontjait is öröksége részévé teszi, e három korszak az unitárius egyház megalapítása (Dávid Ferenc), Trianon (Tamási Áron) és az 1989-es év. A ciklus egyik feladata, hogy számvetést készítsen ezekről az eseményekről és kialakítson egy viszonyrendszert, mert ezen alapszik a költő identitása, legalább olyan mértékben, mint hitén és szerelmén. Nem választható el ugyanis a személyiségtől az a világ, amelyben él, e kettőt egymás viszonyában érdemes értelmezni.

Az *Adatmentések* című ciklusba az alkalmi versek kerültek, éppen ezért ez a legszínesebb és legkevésbé koherens versfüzér. A ciklus címe találón utal többek között az egyszerűség és öröklődés közötti hajszálvékony határvonalra, ugyanis nem túlzás kijelenteni, hogy az alkalmi versek jobban ki vannak téve a feledésnek a kontextushoz való erős kötődésük révén. Ettől eltekintve akadnak versek, amelyek képesek kilépni ebből a kényszerhelyzetből néhány hatásos verssor segítségével: „Mert húsz után az ember hegynek indul, / s egy kerten át kiér a tiszta csendig” (*Egy kerten át*); „Engedni kell, hogy már ne fedje semmi. / Hogy megmutassa mulasztásait. / (Ahogy a vers. Saját magának lenni.)” (*Akt*). Kérdés, hogyan értékelhetők a kötet koncepciója felől, hiszen látszólag az identitás eddig boncolgatott kérdéskörébe nehezen illeszthetők be, ám talán ezek a versek az utolsó ciklusig tartó hidat jelentik, az alkalmi versek rámutatnak a lírai én alapvető megszólalásmódjára: minden fontos mondandóját versbe szövi, a költészet által ad hangot önmagának.

Az utolsó, *Tüskék* című ciklus az árnyakra tekint, és azokra a nehéz, negatív világerzetekre koncentrál, amelyek valamiért nagy hatással voltak személyiségre. A fokozottan absztrahált versnyelv felerősíti a szövegek ritmikáját, az első vers (*Amőba*) szinte kántálásra hasonlít, de ez fordítva is működik, a ritmus kiemeli a szövegben sötétlő spleent: „romlik a rend is, minden alakzat, / foszlik a háttér, mint puha koszfolt, / hallgat az orvos, hallgat a magzat – / elfeledődik mind, ami rossz volt”. Bár e szakasz versei alapvetően a számvetés és összegzés feladatát látják el, a szövegek középpontjába mégis egy hirtelen felismerés pillanata kerül: a sorsszerűség és a történések belső rendje világlik ki. Ahogy az apró dolgok elkezdhetnek egymásra, és mind jelentősebb változásokat eredményeznek, ez a pont ragadja meg a befejező versekben a költőt. A rossz emlékek örök kísértése, mindennapi poklaink hangulata. Az, ami elmúlt, mégis velünk marad: „alszik a tüske a húspan, / majd begyógyul a sebbe”. Meglepő ez a komor hang, mert bár korábban is jelen volt egyfajta melankolikusság, ilyen intenzív hangulata eddig nem volt a könyvnek. Mindez nem véletlen, a kötet ugyanis nagyon tudatos szerkezet szerint, kristálytiszta belső logika alapján épül fel, minden vers okkal került egy adott helyre, a páratlan ciklusok sem véletlenül kerültek a kötetpillér szerepébe. Meg is fordul az első ciklusban felfedezett irány, a *Tüskék*ben a beérkezés állapota nyílik ki, és mutatkoznak meg a jelen romjai, mindaz, ami hátramaradt, de lehet belőle építeni. A kötet végére „magává rendeződik” az Én, de azt is felfedezi: az út nem zárult le még, sőt, most nyílik csak ki igazán.



IMRE LÁSZLÓ

Gintli Tibor: Perújrafelvétel

Kalligram 2021

IMRE LÁSZLÓ (1944) Debrecen

Ritkán mondható el egy mindössze háromszáz lapos irodalomtudományi opusról, hogy a magyar prózaepika kétszázötven éves alakulásrendjét értelmezi újra sikeresen. Az anekdotikus elbeszélés-mód csakugyan meghatározó már az *Etelkában*, aztán *A Bélteky-házban*, szerepet kap Eötvös és Kemény immár európai „léptékű” nagyepikájában, meghatározóvá vált Jókainál, Mikszáthnál, majd a hatás–ellenhatás mechanizmusa szerint a Nyugat folyóirat felől nézve hosszan tartó elmarasztalásban részesült. Gintli Tibor könyve már címében is

„perújrafelvételt” ígér (alcíme: *Anekdotikus elbeszélés-mód és modernség a 20. század első felének prózájában*), s valóban: olyan szempontok szerint és olyan eredményesen mutatja ki a modernség jegeit a 20. század első felének anekdotikus prózájában, hogy nyilvánvalóvá válik a posztmodernben (legalábbis bizonyos életművekben, például Esterházy Péterében) ismét kulcsszerepbe kerülő anekdotikus elbeszélés-mód funkciója. (Ennek rokon folyamatai felfedezhetők – természetesen – a dél-amerikai prózában éppúgy, mint Hrabalnál, mások-

nál.) Hozzátehető: a „csattanóra” ki-
vezetett epikus formálás ha más
módon, de több száz éven át helyet
kapott Cervantestől fogva, sőt *A nyo-
morultak* terjedelmes nyitó fejezeté-
ben Myriel püspök és a gályarab epi-
zódjában stb.

Szerzőnk pontosan határozza
meg, hogy mely koncepcióval szem-
ben lép fel: „Az anekdotikus beszéd-
mód és a modern próza viszonyát
többnyire ellentétként, gyakran egy-
mást kizáró ellentétként szokás felfogni.” Holott
már Dickens fellépése, a *Pickwick Club* vagy az
orosz próza alakulásában oly fontos szerepet ját-
szó s ugyancsak egy anekdotára építő *Holt lelkek*
példája bizonyította, hogy bármely anekdota alapú
koncipiálás éppen nem „visszahúzó” elem a mo-
dernizálódó prózaepika történetében. Tehát Gintli
könyvének alapvető tételét (miszerint az anekdotiz-
mus újszerű narratív eljárások alapjául szolgálhat)
több száz év prózaepikája igazolhatja.

A könyv pontról pontra, témáról témára halad-
va cáfolja, hogy a magyar prózai nagyepika történe-
tében az anekdotizmus a szellemi igénytelenség,
közhelyesség szállásadója lenne, szétzilálná a nagy
ívű epikus kompozíciókat. Sőt: bizonyítja, hogy az
ún. „realista” szerkesztéssel, az apró elemekből
összeálló, körképszerű ábrázolással egyenértékű,
újszerű kompozíció építhető anekdotára. (Példái
szaporíthatók lennének *Az új földesúrral*, a *Beszter-
ce ostromával* stb.) A Nyugat „anekdota kritikáját”
azzal is cáfolja szerzőnk, hogy a *Hét krajcártól* az
Esti Kornélig a legkiválóbb, sőt „újító” prózáírók
eredményei sem képzelhetők el az anekdotahagyomá-
ny nélkül.

Gintli Tibor páratlan olvasottságon és hibátlan
műérzéken alapuló okfejtései, természetesen,
kommentálhatók, kiegészíthetők. Igaza van példá-
ul abban, hogy egy regény a maga egészében nem
lehet anekdota, bár hozzátehető: más témák és
epizódok beiktatásával, de *A Noszty fiú esete Tóth
Marival* mégiscsak egy újsághírként ismertté vált,
valóságban megtörtént eseményen alapul, mint
egyébként a *Holt lelkek* is. Külön téma lehetne, de a
szóban forgó könyv gondolatmenetéhez csak köz-
vetve kapcsolódik a valóságelemek regényepizód-
dá válásának problémája. Haynau belekerül *A kő-
szívű ember fiai* című Jókai-regény *A fejtőröcsök
napján* című fejezetébe (menesztésének hírére va-
lóban szabadon engedett szigorú büntetésre váró
foglyokat), s *Az új földesúrról* maga az író mondta
el, hogy a Béccsel szembekeverülő Haynau esete
adta az ötletét.



A viszonylag szűkre szabott
terjedelem folytán szerzőnk pontos-
san, majdnem szükszavúan érint lé-
nyeges kérdéseket. Kitűnő distinkci-
ós érzéke nemegyszer egyetlen
mondatban tud irodalomtörténeti
dimenziót, sőt dinamikát vízionálni:
„Tamásinak az anekdotikus hagyomá-
nyhoz kapcsolódó művei folytat-
ják azt a tradíciót, amely a kollektív
nyelvhasználat tökéletesített, virtu-
óz kezeléséből építi fel a maga be-
szédmódját, míg Tersánszky éppen abban tér el a
19. századi anekdotizmus örökségétől, hogy szakít
a kollektív nyelvhasználat imitálásának gyakorla-
tával.” Ezek a precíz, de mindig közérthető össze-
vetések, definíciók a szakembert is újat mondvá
igazítják el, de a „nem szakember” olvasó számá-
ra is nemcsak érdekesek és tanulságosak, hanem
az ismeretek gyarapítása mellett az irodalmi fo-
lyamatok mechanizmusának „titkaiba” is képesek
beavatni.

Nehezebb dolga van szerzőnknek a Cholnoky-
fejezet esetében. Még ha az olvasó „utána is néz”
(magyarán: a régen vagy sosem olvasott szövegek
ismeretét felfrissíti), akkor is nehezen képes olyan
érték- és újdonságfelismerő olvasásra, amely min-
den szempontból meggyőzné e szövegek fejlődés-
történeti fontosságáról. (Egészen pontosan szólva:
Gintli okfejtése minden esetben bizonyító erejű, de
talán bizonyos számú olvasóban hiányzik az olyan
mértékű tájékozottság a századforduló szépprózá-
jában, amely evidenssé tenné azon kulcsszerepet,
amelyet szerzőnk Cholnokynak tulajdonít.) Termé-
szetes, hogy az elemzések rendre minőségelvűek,
ezzel azonban nem mindig van összhangban a fejlő-
déstörténeti újszerűség méltánylása. (Bár szer-
zőnk páratlanul értékfogékony, őszinte és szóki-
mondó kommentáló, még az *Esti Kornél* ciklus né-
mely darabját is sikerületlennek nevezi, természe-
tesen olyan esetekben, amikor ezt nehéz is volna
kétségbe vonni.)

E sorok írójának (lehet, hogy megalapozatlan-
ul) a Márai-szövegek nívojának dolgában vannak
kétségei. A szóba hozott *Féltékenyek* című regény
esetében nemcsak a Thomas Mann-párhuzam mu-
tatható túlzásnak, hanem általában is (a hosszú
tiltás utáni kompenzáció természetes velejárója a
túlértékelés!) nem meggyőző Márai szépprózájának
a legnagyobbak mellé emelése. Jókai, Mikszáth,
Krúdy és mások valóban zseniális nyelvteremtésé-
vel szemben az ő írói kvalitásai (bármilyen is a
rangja a bestseller sikerlistákon) elmaradni látsza-
nak az igazi nagyságokhoz képest. Lehet, hogy a te-

matika is idegenszerű némely műve esetében, lehet, hogy a kiszámítottság, illetve a spontán írói értékek helyett inkább a hatásra orientált fogalmazásmód miatt, de nehéz volna Móricz vagy akár Déry, illetve Tamási mellé állítani.

A kötetet lezáró okfejtés roppant éleslátással és tömörséggel érzékelteti, hogy a 20. század első fele anekdotikus beszédmódjának értékei a posztmodernben teljesednek ki: „Az anekdotizmusra jellemző elbeszélő kedv, illetve a csattanó műfajra jellemző felszabadítása a valószerűség elvárása alól lehetőséget kínált az anekdotikus narráció számára, hogy a modernség egyik jellegzetes igényének megfelelően teret adjon az irodalmi önreflexió és öntükrözés eljárásainak, s ezzel szoros összefüggésben folytonosan felhívja a figyelmet az irodalmi szöveg fikcionalitásáigára.” S valóban: a mindenféle elvontságot, társadalombölcseleti konklúziót elutasító játékosság és életszeretet (amely például Esterházy prózájának kezdetétől elementáris adottsága) a magyar (és – persze – az összeurópai) anekdotikus hagyomány gazdagságától is nyer ösztönzést.

Ezen perspektíva teszi Gintli Tibor könyvét máivá, miközben történeti okadatolása gazdag példanyagával szinte „mozgósítani” tudja a magyar próza vonatkozó vonulatait. Látszólag a múltból építkezik, holott az Esterházy-féle epikus modor megoldásainak adja friss magyarázatát. Amelyben az uralkodó „gondtalan” derű mögött meghatározó egyfajta „ontológiai” komolyság, amely leginkább *A szív segédigéiben* ölt alakot. Ami – persze – majdnem maradéktalanul jelen van Jókai vagy Mikszáth anekdotikus humorában és „tűnődően” elemző világmépbében is. Hozzátehetjük: a leghagyományosabb műfajok (pl. a családrégény) éppúgy érzeteti a maga hatását, mint a vicceselés (*Kis Magyar Pornográfia*).

Bármilyen pontosak, kikezdetetlenné szerzőnk tézisei, ez esetben is számolni kell azzal a körülménnyel, hogy az 1970–80-as években fellépő új prózaíró-nemzedék máig végigkövethető kapcsolódásának történeti körülményei nem teljességgel tisztázottak, következésképpen az anekdotikus beszédmód 20., sőt 21. századi továbbélésének értékviszonylatai is „mozgásban” vannak. Az olvasmányosságnak, a humornak az átszövöttsége az anekdotikus tradícióval minden új korszakban új tanulságokkal szolgálhat majd, s ennyiben is értékes Gintli Tibor „mértéktartása”, hiszen a kellő távlat várhatóan módosítja a folyamatok és értékválasztások rendjét.

Mindenesetre a kötet a jelen és a jövő magyar prózaepikájának objektív, s mindenekelőtt történeti alapú megítéléséhez segít hozzá. Az „idejétmúlt és igénytelen nemzeti kultúrához” kötő korábbi beállít-

ások helyett az anekdotikus beszédmód fő értéke (ereje?) azzal nyer bizonyítást, hogy a „storyhoz” visszatérő epikus beállítódás talán több korábbi koncepciónál inkább megtermékenyítő módon hat a 21. század prózaepikájára, s (természetesen) nem pusztán a magyar irodalomban, hanem öt világrész epikájában. Ahogy annak idején a *Pickwick Club* és a *Holt lelkek*, úgy a 20. század bizonyos „klasszikussá váló” nagyságai (pl. Hrabal) nyomán (is) haladva szinte kiszámíthatatlan irányba gazdagodik (mélyül?) és differenciálódik a 21. század prózaepikája. Persze, olyan formában, hogy a lehető legnagyobb mértékben „tradicionális” tényezők (emberszeretet, játékosság, mesélő kedv) kapnak új és új ösztönzést.

A könyv alaptézise, hogy az anekdotikus beszédmód a posztmodern széppróza radikális ösztönzője. S ez nem is nagyon alakulhatott másképpen, hiszen a „modern” után újat adni nem is igen lehetett másképpen, mint megújítva térni vissza a leghagyományosabb formákhoz. A cselekményesség, a kedélyesség „régimódiságát” lehetett az újszerűség eszközévé emelni, persze, komplex hangnem és elbeszélésmód birtokában. (Nem ok nélkül hozza szóba szerzőnk a *Tótékat*.) Hrabal és Örkény példája nyomán lehetett utat találni az évszázados előtörténethez. Hosszasan lehetne fejtegetni vagy legalábbis utánanézni eme újfajta beszédmód közép-kelet-európai változatának, hiszen minden valószínűség szerint a náciizmus és a sztálinizmus nyomasztó élményével is összefügg ennek a humoros „fölkerekedésnek” mind etikai, mind intellektuális háttere. Ahogy annak idején Fielding vagy Dickens cselekményfantáziáját és humorát közép-kelet-európai korélményekkel kombinálva emelte magas nivóra Gogol vagy Mikszáth és Jókai, éppúgy bizonyos erkölcsi és intellektuális elhatárolódás élte nemcsak a mesélő kedvet, hanem a „jobbak” tiltakozását, szellemi és etikai „fölnyérzetét”.

Íly módon tehát a posztmodern, sőt az azt követő prózapoétikai megújulás nem képzelhető el az anekdotikus mesélő kedv dinamikája nélkül, s ez (különböző nyelvi és nemzeti tradíciók jegyében alakot öltve) páratlan értékgyarapodáshoz járult hozzá. Gintli Tibor könyve azért több, mint pusztán egy műfaji, illetve elbeszéléstörténeti értekezés, mert arra ösztönöz, hogy egy Dugonicstól Esterházyig meghatározó alakításformából kiindulva (s egy összeurópai epikai tradíció történet folyamataira is ügyelve) egy akár nemzet-történeti, sőt nemzet-karakterológiai beágyazottság jegyében érintsen sok mindent, ami egyáltalán nem pusztán és kizárólag epikatörténeti tanulság. (Nemcsak nemzeti önszemléletről lévén szó, hanem önértelmezésről,

sőt a ma és a holnap számára is kötelező irodalom- és közösségtörténeti számvetésről.)

Arról talán némileg közhelyszerűen lehetne gondolkodni, hogy Gintli Tibor könyve milyen módon formálja át az irodalomtanítás szempontrendszerét, mi minden ösztönöz olvasókat s (nem utolsósorban) írókat arra, hogy a magyar szépprózának eme kivételesen értékes (és szóra bírható, sőt továbbfejleszthető) hagyományát számon tartsa, abból merítsen, hiszen a humor, az önirónia, a játékoság nagyon is eredményesen hathat mindenféle önmitizálás ellenében. Ennek – köztudomásúlag – legradikálisabb példájával Arany szolgált *A nagyidai cigányokkal*, amely egy anekdotikus történelmi epizódot tudott felhasználni arra, hogy egy nemzeti közösséget szerénységre és objektivitásra intsen.

Egy szépirodalmi lapban megjelenő könyvismertetésnek aligha feladata egy tudományos munka részletező analízise, annál inkább annak kiemelése, hogy a *Perújrafelvétel* a legszélesebb olvasóközönség számára is hozzáférhető (érthető!), s a legszűkebb szakma számára is nélkülözhetetlen. Hagyományt „ébreszt” és értelmez, kultúrtörténeti mechanizmust tesz érthetővé, poétikai folyamatokat illusztrál. Aki elolvassa, nemcsak irodalmi folyamatok mibenlétéhez nyer kulcsot, hanem egy közösségi (de akár személyes) önértékelés fontosságát érti meg és hasznosíthatja. A sok száz éves történetmondó és szórakoztató ambíció magyar változatának járva utána ismét csak azt látjuk be, hogy az igazi (az értékes) irodalom mindig több, mint irodalom.

PETŐCZ ANDRÁS

Bartusz-Dobosi László: Csengey Dénes

MMA, 2020

„Ha a vizsgált életművet esztétikai értelemben igyekszünk értékelni, megállapíthatjuk, hogy ez a kialakulóban lévő és saját korlátait feszegető textuális univerzum a felívelési korszakának elején törik ketté. Nem jut el a kiteljesedésig” – írja Bartusz-Dobosi László a Csengey Dénesről szóló monográfia *Összegzés* című fejezetében. Ha egy monográfus az általa kiválasztott – immáron elhunyt – alkotó teljesítményéről ilyesmit fogalmaz meg, akkor ezzel azt jelzi, hogy van valami egyéb szempont, ami miatt a monográfia főhőse mégis figyelmet érdemel. Nyilvánvaló, hogy Csengey Dénes esetében is erről van szó: a viszonylagosan sovány életmű ellenére maga a személyiség olyannyira ikonikus alakja közelmúltunk történelmének, hogy hiba lenne, ha nem foglakoznánk irodalmi életművével is kiemelten. Bartusz-Dobosi László ennek megfelelően megkülönböztetett figyelemmel írta meg Csengey Dénesről a könyvét, amely mindenképpen hiánypótló, még akkor is az, ha néhány tárgyi tévedés csökkenti annak értékét.

Bartusz-Dobosi termékeny szerző, az elmúlt húsz évben számos értékes kötetet gazdagította irodalomtörténet-írásunkat. Monográfiát is írt már, nem is egyet, a Kalász Mártonról készült könyvének igen jó volt a kritikai visszhangja. Amikor legújabb

munkáját értékeljük, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy most sokkal nehezebb dolga volt, mint például Kalász Márton esetében. Míg Kalásznál egy visszahúzódo, „csenedesebb” szerző nagyszabású és érzékeny értelmezést igénylő költői életművéről beszélhetünk, addig az aktuálisan kiválasztott szerző személye, személyiségének súlya és sokrétűsége élesen válik el a megalkotott irodalmi korpusztól.

Mindezért alapjában két szempont van jelen Bartusz-Dobosi munkájában. Egyrészt igyekszik a lehető legteljesebb háttérképet adni a korszakhoz, amelyben Csengey íróként és politikusként tudatosult, másrészt az írói életmű elemzése mellett – és olykor helyett – szándékában áll bemutatni azt a személyt, közösségben gondolkodó és közösséget formáló egyéniséget, aki a magyar történelem kiemelt korszakában társadalomformáló politikus lett, és mint ilyen, egyértelműen beírta nevét hazánk képzeletbeli nagykönyvébe.

Hangsúlyozni kívánom, hogy Bartusz-Dobosi vállalkozása tiszteletre méltó és heroikus, akkor is az, ha az eredményben találunk hiányosságokat.

Csengey Dénes személyét, egyéniségét – köszönhetően a megidézett visszaemlékezéseknek – jól jeleníti meg a monográfus. A lelkesült, romanti-



PETŐCZ ANDRÁS (1959) Budapest

kus alkatú forradalmár – aki maga Csengey Dénes – fel-feltűnik e könyv hasábjain, és ez mindenképpen erény. Az irodalmi művek elemzésében is, vagy a Cseh Tamással készült dalok, versek értékelésében, és pláne az esszék szemrevételezésében is jólesően érzékeljük a művek mögött jelen levő, hitre és jobb világra vágyó, örökké felgyűrt ujjú fehér ingben megjelenő homo politicust, aki ennek a könyvnek és – bizonyos értelemben – az egész rendszerváltásnak a hőse. A monográfia minden mondatából, minden sorából azt érezheti az olvasó, hogy a töredékesre sikerült irodalmi korpusz jelentőségét valóban az adja meg, hogy kinek a munkájáról, életművéről beszélünk, hogy ebben az esetben maga az életmű ténylegesen egygé vált az életművet megalkotó személy életével, közösségi, illetve a poliszban betöltött szerepével.

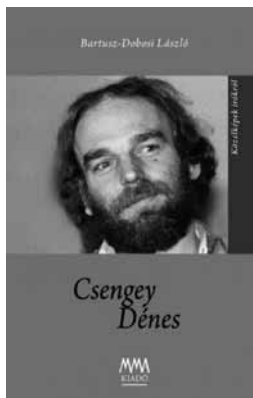
Ugyanakkor a háttérrel némi kívánnivalót hagy maga után.

Rendkívül sok bizonytalanság van a monográfiában a nyolcvanas évek értékelése, értelmezése szempontjából. Tárgyi tévedést is találunk, ezt mindenképpen korrigálnunk kell.

A monográfia 75. oldalán azt írja Bartusz-Dobosi, hogy a fiatal írók szervezetének csak 1985-től József Attila Kör a neve. Ez pontatlan. A monográfus általában is keveri a „FIJAK”, valamint a „JAK” elnevezéseket. A 77. oldalon azt írja, hogy „1981-ben odáig fajul a helyzet a fiatal írók és a hivatalos politikai elit között, hogy a kör működését márciusban ideiglenesen felfüggesztik”. Pontosítok: betiltják.

Nézzük tehát a tényeket: a „FIJAK”, vagyis a „Fiatalkori Írók József Attila Köre” 1981-ben megszűnik, és helyette alakul meg a következő évben, a szervezet pécsi tanácskozásán a „JAK”, amely hivatalosan az akkori Magyar Írószövetség József Attila Köréként létezik attól kezdve.

Jómagam friss tagként jelen lehettem azon a bizonyos pécsi összejövetelen, ahol aláírtunk egy nyilatkozatot, amelyben mintegy „demokratikus” módon létrehozzuk a fiatal irodalom azóta végképpen megszűnt egyesületét. Tehát a József Attila Kör 1982-ben alakult meg. Sőt, a megalakulása évében már „JAK-füzetek” néven meg is jelennek könyvsorozatának első darabjai, többek között az új költői nemzedék vagy inkább nemzedékek törekvéseit bemutató *Ver/s/ziók* antológia. 1982 ilyen értelemben határkő a fiatal irodalom, vagyis a JAK életében, ami azt is jelenti, hogy a FIJAK ekkor már nem létezik.



Ugyanakkor 1983-ban betiltják a Mózgó Világot. Ez a politikai-társadalmi háttér szempontjából is nagyon fontos. És a betiltással együtt egy évre leáll a JAK-füzetek publikálása is, ez is fontos tény, és ez is kimaradt. 1984-ben indulhatnak újra a Füzetek. Az általam jegyzett *Önéletrajzi kísérletek* című kötet már a 10. lesz a sorban, még 1984-ben, vagyis a politikai hatalom próbál engedményt tenni a fiatal írók felé.

Fontos szólni még arról, ha társadalmi-politikai háttérről beszélünk, hogy nem elég csak az 1986-os Tiszatáj-ügyet megemlíteni. A Mózgó Világ 1983-as betiltása után 1984-ben az Új Forrás októberi számát is bezúzzák, amelyben Nagy Gáspár verse, az *Öröknjár* megjelenik!

A nyolcvanas évek atmoszféráját ez az elképesztő botrány még a Tiszatáj-ügynél is jobban jellemzi. Az Új Forrásból Sárándi József versszerkesztőt ekkor, ezek után rúgják ki, Payer István főszerkesztő pedig néhány héten belül meghal – szívrohamban. Az ő halála egyértelműen összefügg az Új Forrás ellen indult politikai támadással.

Ekkor a politikai elit, a kommunista vezetés öngöngött – nem túlzás a kifejezés – az irodalmi világ bizonyos szelete ellen, mert Nagy Gáspár a versében arra a Nagy Imrere utalt, akinek a neve tabu volt: Kádár előtt ki sem lehetett mondani. Kár, hogy erről nem írt a monográfus.

Zajlik tehát a Mózgó Világ-ügy, az Új Forrás-ügy, közben pedig – mégis – folytatódik a JAK-füzetek megjelenése. Ez mind-mind hozzátartozik a politikai háttérhez.

A Tiszatáj-ügy, 1986-ban, hab a tortán, bár nyilvánvalóan ez is nagyon fontos.

Mindezeket túl kiemelten fontos lenne, ha háttérről beszélünk, annak az elemzése, miért is írt levelet Csengey „az avantgarde tagjaihoz és híveihez, Párizsba”, és mikor is tette ezt. Bartusz-Dobosi megemlíti a levelet, de annak a háttérét nem elemzi, pedig ez is lényeges.

Ha érteni akarjuk Csengey helyzetét, a társadalmi és politikai háttérét, valamint a kor „kanonizációs” problémáját, akkor ezzel a „miért?” kérdéssel foglalkozni kellett volna. A „miért?”-re adandó válaszhoz azt is tudni kellene, hogyan lehetséges az, hogy a kor nagyszabású és teljességre törekvő, nemzedékeken átívelő antológiája éppen egy olyan versgyűjtemény, amely alcímében a „formák és kísérletek a legújabb magyar lírában” megjelölést használja. Erről a kérdéstről sem esik szó Bartusz-Dobosi monográfiájában, pedig alapvető.

Csegey ugyanis, amikor a saját álláspontját, közösségformáló akaratát, valamint a monográfiában sokat emlegetett Németh László nevével fémjelzett hagyományt kívánja képviselni, valamint az irodalmat mint politikai gesztust képzeli el, ebben az esetben a „művészetközpontú”, „l'art pour l'art” gondolkodással is vitába száll – éppen azért száll vitába pont ezzel az irányzattal, mert a korszakban, tehát a nyolcvanas években az új kanonizációs elképzelések számára az egyik igazi központ valójában az akkori Magyar Műhely volt, Párizsban.

Kétségtelen ugyanakkor, hogy a Magyar Műhely akkori központi szerepe – ami az újabb irodalmi és művészeti törekvéseket illeti – az 1985-ös kaocsai Schöffner-szeminárium – másképpen meghatározva: Magyar Műhely Találkozó – után meggyengült. A rendezvényen megjelenő Esterházy Péterrel ugyanis látványosan összeveszett a Műhely szerkesztője, pontosabban az egyik szerkesztő, Nagy Pál, így a magát progresszívnek gondoló irodalom és művészet látványosan kettévált: avantgárd és posztmodern csoportra.

Ennek – az avantgárdra gyakorolt negatív – hatása csak a rendszerváltás után lett egyértelmű. Akkor, amikor kiderült, hogy az irodalmi életet átalakító Soros-alapítvány az „újkonzervatívokat”, másképpen szólva, a „posztmoderneket” támogatja, a Magyar Műhelyt és annak vonzáskörét egy fillérről sem. Erről – a Soros-alapítványnak az avantgárdval szembeni negatív hozzáállásáról – már nem feltétlenül kell írnia a Csegey Dénest bemu-

tató monográfiának, de ha „kanonizációs kérdésről” beszélünk, ahogy a monográfus azt teszi, akkor éppen az említett levél kapcsán utalni lehetett volna arra, hogyan is alakította át egy alapítvány – vagyis a pénz – az évek során a „szakmai” értékeitünket.

A nyolcvanas években meghatározó és valódi kanonizációs szerepet képviselő avantgárd kört tehát, különösen, mert maga Csegey is megszólította ezt a kört levélben, említeni kellett volna.

Ahogy mondtam, nagyszabású, heroikus vállalkozás Csegey Dénesről irodalmi monográfiát írni. A háttér elemzése lehetett volna alaposabb, hogy jobban megértsük magát a kört, amelyben egy őszinte, tiszta lelkű fiatalember úgy lett meghatározó jelentőségű politikussá, hogy akár jelentős íróvá is kinőhetne volna magát.

„Mást dobott a kocka”, ahogy manapság mondani szokták.

Becsültem, személy szerint is sokra tartottam Csegey Dénest. Jóval a rendszerváltás előtt tagja lettem az MDF-nek, éppen az ő ajánlásával. Emlékszem arra is, ahogy egy alkalommal Keszthelyen sétálunk le a Balaton-partra, és számomra ismeretlen Cseh Tamás-dalokat énekel-dünyög séta közben. Valóban romantikus forradalmár, akinek az arcán mindig volt valami megnyugtató, jókedvű mosoly. Ennek a mosolygós, tiszta lelkű embernek az arcképét Bartusz-Dobosi monográfiája szépen mutatja meg – ez ennek a könyvnek az igen komoly értéke is egyben.

TAR PATRÍCIA

Zalán Tibor: Papírváros

Kortárs, 2020

Zalán Tibor *Papírváros*ának negyedik kötetét (alcíme szerint: *egy lassúdad regény, négy, szétszaggatva*) tartom a kezemben, a „lassúdad regény” soron következő hömpölygő szövegfolyamát, amely az előzőkkel azonosan, kisbetűvel indulva erősíti csatlakozását a korábbi, harmadik kötet szövegéhez. A látszólagos folyamatosságot felülírja a tudatos szakaszolás – hiszen az egyes regényrészecskék címét a mottóként szolgáló, de annál izgalmasabb funkciójú pretextus, a Thomas Mann-idézet egyes kiemelt szavai adják –, még akkor is, ha ezen állapotathatáro-

zók közös nevezője a regényfolyam minden darabjára egyaránt jellemző depresszív hangneme.

„Végiggondolta az érzékek, az idegek és a gondolatok sivár kalandjait” – idéz a mottó a *Tonio Kröger*ből, s azon túl, hogy a felette álló Byron-szöveggel karöltve jelzi egy intellektuális prózai hagyományhoz tartozását (vetettségét?), megjelöli a regény szereplőinek számvetésszerűen tisztán látott és ábrázolt közös sorsjellemzőjét, hogy mindnyájan „talajtalanul és lelki kínoktól gyötörve” léteznek, és azt is, hogy ezt a létet kíméletlenül pontosan és ön-



TAR PATRÍCIA (1976) Szombathely

ámítástól mentesen értelmezik, vagy legalábbis – a maguk módján valahogy – így reflektálnak rá. És éppen ez adja a regény már-már filozofikus mélységét, hogy általában, mindnyájunkra vonatkozóan szól létértelemről, s alaphangulata az a fajta szorongás, amelyben az egzisztencialisták szerint az emberi hontalanság és idegenség lelhető fel. (És említést érdemel a novellisztikus betét az undorról, ha csak érinti is annak sartré-i értelmét.) Mert önpusztító a tervező, a rendező, Bandika (valamint az általuk a szövegbe kapcsolódó figurák), és valóban minden mozzanatban jelen van az alkohol, de amellett, hogy a szereplők, ne szépítsük, közönségesen és egyszerűen sokat isznak, a pálinka egyszerre metafora is: majdnem közhelyesen az érzékeny, gondolkodó lélek, az ember számára az élet elviselésének, valamint megértésének, az érzékek felszabadításának eszköze. A rendező egyes szám első személyű, főszólamként működő szövegében, monológjában beszél az alkohol okozta érzékenységről, a megértéssel/alkotással való kapcsolatáról: „iszom, mert szükségem van ezekre a hallucinációkra ahhoz, hogy megértsek valamit abból, ami körülvesz, ami belül lehetek”. Az alkohol összefügg még a szereplőkre jellemző, a közösségből való – tudatos vagy a körülményeik által determinált – kiválás (nem romantikus, inkább egzisztencialista értelemben vett) szabadságával is: a „szabadság örök magánnyal járó futásai”, hangzik el Forrest Gump történetéről asszociálva. A „szabadságra ítéltetés”, menekülés, elszigetelődés, elkülönöződés hasonlósága a történetekben is a figurák egylényegűségét, azaz mindnyájunk létállapotát hangsúlyozza. Ebben erősít meg minket a másik pretextus („The tree of knowledge has been pluck'd, – all's known”) Byron *Don Juan*jából, hiszen a spleen (vagy legyen Puskinnal handra) életérzése is itt van, keményen, semmi posztmodern affektálással, valami végtelenül értékhiányos önreflexív állapotot felmutatva minden egyes sorsban, akárcsak Kölcsey tette Vanitas-versében.

„Végig gondolta”: mintha a lüktető, saját ritmus-sal bíró regényfolyam egyes részei ennek a tevékenységnek meg-megszakadó, majd újrainduló folyamatai lennének. Mert az egymást váltó szövegrészek (az egyes szám első személyű „tudatfolyam” és a többiek harmadik személyben közölt részei) ritmust hoznak létre, és még valamit. Mivel, bár az idő jobbra lineárisan halad az egyes szerepek szövegén belül, ám az egyes részek ideje lassabban,



gyorsabban telik, illetve máshol helyezkednek el az időben, az olvasó, mikor – a szerző-funkció által vezetve – ezeket olvassa, valójában szövegterek között halad. Olyasféle „teresedés” megy itt végbe, mint Ottlik *Budájában*. Azonban míg Ottliknál az önéletrajz, illetve az emlékezet/emlékezés problémájával szerves összefüggésben (szinte állóképpé merevített) emlékek „megmutatása”, a metonimikus elbeszélés részleges felfüggesztése a cél (vagy az ered-

mény), itt szövegterek a fentebb említett mozaik-szerűség, a lineáris, metonimikus sorból való kiszakítottaságuk miatt épülnek. (Bár az emlékezés és a számvetés elválaszthatatlansága miatt a bergsoni időfelfogás eleve itt van, sőt, egy rész erejéig Babi-tot vagy Krúdyt is idéző – emléktorlódásból fakadó „kitáguló idő”, az emlékterek sorjázásának értelmében is.) Ezt a mozaikosságot hangsúlyozza az egyes szövegrészek között metaforikus kapcsolatot teremtő motívumok jelenléte, például az esőé, amely „felkínálkozó sokféleségéből” fakadóan asszociációs képként, nyelvi játékként több szövegrészletet generál, indít útnak. Néhány rész esetében pedig szövegteret, képi hatást a lelassuló (hisz' lassúdad regény), már-már mozdulatlanságba merevedő esemény-sor, illetve idő hoz létre (leglátványosabban a rendező történetében). A másik szövegimplikáló téma az alkoholizmus – néha szó szerint, például a filmrendező „iszom” kezdetű monológjai ritmusosan kötik össze (választják szét) más szöveghelyeit –, a sexualitás, valamint az ezzel szervesen összefüggő halál (meghalás), legyen az saját, másé, erőszakos vagy halálközeli élmény. A halál egyfelől – hiszen az építész a kövezeten fekvő, téren és időn túlról reflektál önmagára, orvosi pontossággal vizsgálja állapotát, múlt életét – a számvetésjellegre visszautalva lehet rálátási, értelmezési, távlatot adó kitüntetett vonatkozási pont. Ami talán még fontosabb, hogy ez adja a líraiságot a kötetnek, illetve azokat a szöveghelyeket, amelyek az egyes részek (stílusréteg-, téma-, szövegtípusbeli, műfaji és képi) sokfélesége ellenére létrejött erős kohéziójú, zárt regényvilágban – hiszen, akár egy szimbolista versben, a nyelvi jelek itt sem a szövegen kívülre utalnak, találnak referenciát, a regény saját értelmezési teret és keretét hoz létre – a drámai csúcspontokat adják. A szövegburjánzás tehát különböző betűtípusú, elrendezésű, különböző műfajú szövegeket generál, új és új szöveghelyek nyílnak, de a fent említett motívikus/metaforikus kapcsolatok, valamint a három fő történetszál

végighúzódnak miatt ez nem széttartást, nem is polifóniát, inkább a szó legmélyebb értelmében vett stílusvariációkat hoz létre, amelyeknek akkor is a szövegvilágon belül van a jelöltje, ha a szövegsorok éppen Shakespeare Bolondjának mondataival vagy József Attila verssoraival azonosak. Az epika műnemébe sorolni a kötetet nem lehet, éppannyira líra, sőt, drámaszöveg is alkotja világát. Érzelmi, drámai kiemelt pontokról szoltunk, megkockáztatva a szubjektivitás nézőpontját. A kötet háromnegyedénél található, a jövőbeni halála lehetséges okait kutató, s azokat mások halálában, elvesztésében megtalált, a lorcai cigányrománcok puritán költőiségét és tragikumát is idéző szabad vers kétségtelenül az egyik ilyen (önállóan, a regényfolyamból kiemelt szöveggént is nagyon erős) pont. A kötet végéhez közeledve egyre gyorsabban váltják egymást az új szövegtípusok, már nehezen azonosítható a szöveg, dominánsabb lesz a tudatalatti, az ösztönén, a szürrealitás történeteinek és archetipusainak jelenléte, párhuzamosan a gyermeki nézőpont gyakori térnyerésével. Egyre nagyobb a széttartás: tudományos szakszöveg, átolmleírás, pszichoterápiás jegyzet, iskolai definíció és avantgárd prózavers, kihúzott szöveg nyomul be a szövegvilágba, amelyek egy-egy utalással kapcsolhatók ugyan szereplőink megismert történetéhez, de a lényeg inkább e történetek közössége, hasonlósága, az emberi élet bizonyossága, egyszerűsége és tragikumuk.

Majdnem hogy negyedik szólamként jelen van egy megalkotott narrátori hang, amely erős öniróni-

ával bocsájtkozik – az olvasó által némiképp indokolatlannak érzett – szürfikciós fejtegetésekbe író és szereplők viszonyáról, általában a fikció természetéről és eljárásairól, a szerző és a narrátor különbségtételéről (ezzel „receptióává vált a receptciónak”), s bár mindezt óvatosan, öniróniával teszi, nem feltétlenül ad hozzá a regényhez.

Az elméletről szólva megemlítendő, hogy a regény a végéhez közeledve ad konkrétabb jelentést a címnek: a rendező világlátomása, világdefiníciója ez: „ott a semmi lakik, ezek mögött a papírfalak mögött, papírból vannak a házak, és papírból vannak az utcák, és papírból van a város [...]”. Valamilyen végpontból, kiégettségéből (az „élvehalott haldokló” aspektusából) értelmeződik így a világ, de megkerülhetetlen, hogy egyben utalást lássunk benne az (irodalmi) szöveg (még ha önéletrajzi is) eleve fiktív voltára, megalkotottságára, magára az írás-aktusra. Végző soron párhuzam vonható a rendezőnek az eseményeken való kívülállása és az alkotónak a világ megértéséhez szükséges távolságot, distanciát, rálátást feltételező kívülállása között.

Zalán megint virtuóz szöveg univerzumot teremtett, amiben az a zseniális, hogy azt a hatást kelti, mintha a szöveg írta, generálna önmagát. És amitől nagyszerű olvasmány, hogy az egyszerre klasszikus és avantgárd nyelven burjánzó történetekben benne van az irodalom, a történetmesélés archaikus lényege: a történetmondás és -hallgatás öröme.

FILEP TAMÁS GUSZTÁV

Cs. Nagy Ibolya: Király László

MMA Kiadó, 2019

Azon lehet vitatkozni, hogy minden olvasat egyedi-e; az enyém most bizonyosan az. Cs. Nagy Ibolya Király László-monográfiáját bújva nem teszek eleve kudarcra ítélt kísérletet arra, hogy elvonatkoztassak attól: a könyv „tárgya” az egyik legkedvesebb költőm és évtizedek óta barátom; nem egy műve keletkezéstörténetébe is „beleláltam”. Sem azt nem tudhatom biztosan, hogy a monográfiában citált Király-szövegek hogyan szólítják meg az e téren is-

merethiánnyal küzdő olvasót, sem azt, hogy megragadja-e őt a monográfia írójának érzékenysége – amely sosem megy a szakszerűség rovására, sőt, szerencsésen kiegészíti azt –, szövegelemzéseinek finomsága, gyakran szépsége.

Próbáljuk ebből is a legjobbat kihozni: talán nem fölösleges, ha kissé elfogultan bár, de tanúsítom, hogy a könyv számomra hitelesen rögzíti Király László személyiségét, mutatja föl költészete értéke-

Az írás a Székely önképzés a 19–20. században NKFI 1288-48. sz. program keretében készült.

it; szerzője bölcsen következtet az író alkotásából – ahol kell – az életmű központi jelentésére, kérdésére, válaszára. Ugyanakkor Cs. Nagy Ibolyának nagyon határozott – és számomra egyaránt fontos és pontos – álláspontja van az életmű „referencialitásának” és a kortársi olvasatnak a kérdésében is: „Az értelmezés módozatait nem lehet elvonatkoztatni, függetleníteni a mű háttérében meghúzódó hatalmi erőviszonyoktól. A kulturális, politikai, társadalmi valóselelemektől. Egy diktatórikus rendszer alapvetően kijelöli a művek értelmezési kereteit: ebben a szituációban, a belső-belső hallás, értés kifinomultsága miatt az olvasó akkor is konkretizál, ha az író épp a konkrétól távolít. Ez a megegyezési viszony, ez a *paktum* író és olvasó között nem semmisíti meg a tanulság-üzenet absztrahálhatóságának lehetőségét, de az értő olvasás olyasféle árnyalatait kínálja, amelyek a rendszeren kívüliek előtt rejtve maradhatnak.” Ma, több mint harminc évvel a diktatúra bukása után persze már nem az akkori, hanem a mindenkori diktatúra sajátosságainak átpoétizálása érdekes az új olvasógenerációk számára, s nincs fontosabb kérdés annál, hogy hitelesen tudjuk-e közvetíteni azon időszak irodalmi termésének meritumát, egyáltalán kiválasztani a műveket, amelyekben az egyedi élmény totálissá válik – hogy a mai közönség (nem bonyolódna itt bele a kulturális emlékezet, kollektív emlékezet problémájába) ne egyszerűen történeti értékeket találjon a szövegekben. Ha „csak” ilyesmit talál, félredobja a könyvet. Körülbelül huszonöt éve történt, hogy Koncsol László, amikor monográfiát írtam róla, s abba költészetéről is egy rövid fejezetet, elmondta egyik versének személyes háttérét, életrajzi vonatkozásait, a *történetet*. Nagyon tanulságos volt, de azért elgondolkodtam: tisztában kell-e vajon lennie mindezzel az olvasónak a vers befogadásához, értelmezéséhez. Koncsol válasza körülbelül ez volt: „Nem kell, de azért nem árt, ha te tudod.”

Király életművének emlegetett árnyalatai Cs. Nagy Ibolya könyvéből meggyőződésem szerint a „rendszeren kívüliek”, az említett évtizedeket nem megéltők számára is fölfoghatóvá válnak – másrészt a szövegelemzéseket olvasva megnőnek az értelmezhetőség esélyei. A monográfiát tehát nem terheli az ún. „megkötő referencialitás”. Az, hogy Király életművének jelentősége egyre nő, hogy nem maradt történelmi nyelvmélték, nem egyszerűen abból származik, hogy a román diktatúra számos vonása így vagy úgy átöröklődött az 1989 utáni korszakra, hanem többek között a költő szemléleti nyitottságából, tartásából, költészete többszólamúságából, nyelvhasználatából, pátosz és (akár kegyetlen) irónia kifinomult egyensúlyából – nem árt, ha megemlítem itt a költő póztalanságát, illetve inkább pózellenesség-

gét; attól, hogy oly bölcsességgel és érzékenységgel szemléli ezt a mostani kort is, mint amazt (sőt, a demokrácia korszakát oly dühös iróniával, amivel a réggit, nyilvánosan legalábbis, nem lehetett). S költőnk sosem írt „direkt” az asztalfióknak. A monográfia egyébként nemcsak az ő, hanem – mutatis mutandis – egész nemzedéke, az úgynevezett Forrás második nemzedéke pályakezdetére is utal, amely csoport bemutatkozó antológiája, a *Vitorlaének* éppen egy Király-versről kapta címét. Ez a „csoport” egyrészt kedvező hátszelet kapott a magyar, főleg a székelyföldi elit Ceaușescuval kötött ideiglenes paktumából származó – tehát átmeneti ideig fönnálló – engedményektől, másrészt a derékhad szerepét töltötte be, amikor a kisebbséget az 1970-es évek második felétől vagy inkább középső harmadától gúzsba kötötték; néhány törzstagjának téma- és nyelvválasztása részben meghatározta az erdélyi költészet magyarországi recepcióját. A monográfia röviden, de számomra szemléletesen idézi meg az 1960-as, 1970-es évek határának azt a nem túl hosszú korszakát, amikor a fiatalok úgy érezhették, cselekvésre hívóan megnyílt számukra a közéleti tér; ahol írásaik, szemléletük látszólag még nem ütköztek a hivatalos ideológia akkor kolportált változatával. (Egyébként Király nem osztotta feltétlenül pályá- és kortársai évtizedfordulás lelkesedését: amikor generációja néhány törzstagja az akkor Király Károly által szervezett „kis magyar világ” központjába, Sepsiszentgyörgyre költözött megváltani a világot, ő Kolozsváron maradt.) A fordulat ideje hamar eljött, s bár a monográfia szerzője erről nem ad részletes, pláne dramatizált társadalomtörténeti háttérrel – Király műveire koncentrálnak, nagyon helyesen –, az én olvasatomban mégis sikerrel elevenít föl egy látszólag halott korszakot is – nem mellékesen azzal például, hogy megtalálta az életművet, amire mindez fölfűzhető. Olvasás közben újra átélem azt az időt, aminek egykor – igaz, magyarországi vendégként – valamennyire magam is tanúja voltam: az erdélyi magyar irodalom egyik különlegesen fontos korszakát. Csak valószínűsítenem tudom, hogy a könyvet olvasva azok számára is átélhetővé válik ez a periódus, akik csak hírből hallottak róla. Király életműve a irodalomelmélet és az újabb (illetve megújuló) esztétikák mércéjével is mérhető, újabb és újabb jelentésrétegei tárhatók föl. Érzékletlenebb és felkészületlenebb szerző talán írhatott volna róla hazafias-kulisszahasogató, egy csak az irodalomelméleti problémák iránt érdeklődő kutató pedig a korszak kontextusát teljesen figyelmen kívül hagyó, szövegcentrikus könyvet is. Cs. Nagy azonban azon értékelők közé tartozik, akik megőrizték korábbi elkötelezettségüket: emlékezetében tartja akkori Király-olvasatát is, de – több hi-

vatkozásából úgy látom – a most „általában” érvényesnek tekintett újabb esztétikákból is fölhasznál annyit, amennyi termékenynek bizonyulhat. Azt persze világossá teszi, hogy Király munkássága tengelyében az etika – sőt, a szolgálat – áll, s ez életművének nemhogy teherképe volna: ebből fakad korszakokhoz és helyzetekhez adekvát nyelvválasztása.

Ritkán beszélünk arról – én a 2014-es marosvásárhelyi Sütő András-konferencián tartott előadásomban, illetve tanulmányváltozatomban utaltam rá –, hogy 1989 előtt, a népi-urbánus vitának nevezett szekértáborosdi idején azoknak a kritikusoknak, irodalomtörténészeknek a java iparkodott áttekintést nyújtani a határon túli magyar irodalom teljességéről, akiket akkor főleg a „népi táborba” soroltak. Érvényes ez sokakra azok közül, akik saját ízlésük szerint a hagyományosabb vagy „közérthetőbb” erdélyi irodalmi értékek befogadását tekintették fontosabbnak, illetve az irodalom közvetlenebb társadalmi funkcióját emelték ki, illetve szorgalmazták. Hogy e „legjobbak” az *egésztől* igyekeztek képet nyerni és közvetíteni, nagyon szemléletesen bizonyítja Görömbei András már majdnem negyven éve megjelent, *A csehszlovákiai magyar irodalom, 1945–1980* (1982) című úttörő monográfiája, aki e művében is szinte még nagyobb felelősségtudattal igyekezett megérteni és megértetni az övétől távolabb eső esztétikai normák jegyében fogant teljesítményeket. Más kérdés, hogy sok utalásból lehet következtetni arra, az akkori kultúrpolitika a szakmát rafináltabban befolyásolhatta, mint ahogy azt ma kimerítő alapkutatások nélkül megítélni bírnánk. Az ellenzéki összefogásból létrejött, szamizdatban megjelent *Bibó-émlékkönyvről* az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya által írt tájékoztató jelentés pontosan kimutatta, hol húzódnak a magyar értelmiségen belüli törésvonalak, és szempontokat adott ahhoz is, hogy hogyan kell ezeket fenntartani (elmélyíteni).

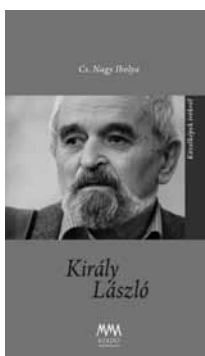
Akármilyen formában jelentkezett is a szellemi belháború mumusa, a Forrás második nemzedékéből éppen Király László életműve volt az egyik, amelyik ellenállt a dogmatikus besorolásnak. Cs. Nagy Ibolya nem ok nélkül hangsúlyozza könyvében például a Királyt ért Kassák-hatást – amelybe talán, persze lehet, hogy ez csak a magam utólagos okoskodása, belejátszhatott Kassák határozott föllépése Rákosi diktatúrájával szemben, illetve 1956-os szerepvállalása is. Nagyon fontos, hogy Cs. Nagy olyan komoly figyelmet szentel Király László *Bóják* című, az Utunkban 1971–1974-ben közölt sorozatának,

amelyben a költő a 19. századi francia szimbolistáktól Octavio Pazig ismertette, értelmezte az új költészet világviszonylatban legnagyobb alakjainak, izmusainak, csoportjainak munkásságát, s közvetlenül segített meghonosítani Erdélyben „idegennek” tekintett versnyelveket: „Számomra életem egyik legszebb kalandja, négyesztendei együttrepülés a modern költészet nagyjával”, olvashatjuk a könyv alakban csak 2008-ban megjelent sorozathoz írott előszavában. Éppen e három és fél évtizedes késés lehet az oka, hogy a korábbi recepció nem emelte ki e sorozatnak, illetve az alapját képező hosszú világirodalmi kalandozásnak Király szemléletének megszilárdulásában betöltött mérvadó szerepét. A költő ezerféle hatást fogadott be, értelmezett, épített tovább; az egész modern világköltészetből választhatott mintát, pontosabban költői nyelve(i) kialakításában volt miből választania – volt mit megtagadnia, vagy mint számára használhatatlant, elvetnie. Lírája

tehát – bármily „irodalmiatlanul” hangzik is ez – elméletileg is megalapozott, átgondolt, tudatos. A sóváradí domb tején ülve valóban látta „az egész” világot; a költő és monográfusa által egyaránt sokszor tárgyalt „szellemi szülőföldhöz”, a maradandó művekben megidézték ifjú- és öregkori tájhoz (és történelméhez) Borisz Paszternak is hozzátartozik, vagy Király egyik alakmása, a lírájában újra és újra „megidézték”, általa teremtett Al. Nyezvanov. A tájból versbe

emelt elemek, ahogy ezt a monográfusnak sikerül is megértetnie, elválaszthatatlanok az egzisztenciától; a megidézték környezet, még a versbe emelt munkaeszközök is ontológiai kérdéseket idéznek.

Cs. Nagy tehát úgy tudja behelyezni az életművet annak a kornak a viszonyaiba, amelyben (első fele) létrejött, hogy közben el is határolja az esztétikai értéket a kor realitásaitól – így válik például a *Kék farkasok* című Király-regény az 1950-es, 1960-as évek sűrített erdélyi korrajzává, de tárgya egyben olyan történetté, amely bárhol lejátszódhat. A könyv finoman érzékelteti Királyban a pátosz és az önironia föntebb emlegetett egyensúlyát, a műfaji átjárások logikáját, illetve a műfajok fölötti egységet – „A próza és a vers műnemi alakzataiban, nem alapélményeiben térnek el egymástól” (86. p.) –, lírája folyton megújuló forma- és nyelvváltozatait, szinte kötetenként megújuló eszköztárát – azt, amelynek révén ez a költészet lezárhatatlanná válik. Hangsúlyozottan vizsgálja az eddig utolsó pályaszakasz tragikumot rejtő-tükröző ironiáját, szarkazmusát, nyelvi humorát – amely egyre inkább Király költészetének fő jellemzője lett.



A könyv a pályakezdetet követően időrendben haladva tárgyalja a költő lírájának fejlődési szakaszait, a kronológia szerint ékelődnek be ebbe egy blokkban a prózáíróról szóló részek. (Ezen belül műfajok szerint: előbb egymás mellé kerül a két novelláskötet, az 1970-es *A Santa Maria makettje* és az 1981-es *Fény hull arcodra, édesem* [amelynek címadó írásából kiindulva két év-tizeddel később Gulyás Gyula nagyjátékfilmet rendezett], ezt követi az 1972-es *Kék farkasok* elemzése.) Cs. Nagy olvasata rendkívül figyelmes, körültekintő, érvényes – és nem kizárólagos – olvasat. Az életműben Király különböző műnevei közös, illetve eltérő vonásainak bemutatása mellett minden verseskötetben (esetenként a pálya azonos szakaszában megjelent összekapcsolódó kötetcsoporthoz) fölmutatja a többtől megkülönböztető jegyeket, sőt, egy-egy kötetben belül is felsorakoztatja a verscsoportok – adott esetben a ciklusok, de amint rámutat, Király egyik kedves szokása a verscsoportokon belüli, kontrasztképző nyelvváltás – eltérő, egymásba játszó vagy egymást ellenpontoszó jellemzőit. Minden fontos vonást sorra vesz, kötetenként versek tucatjából idéz, ami elég sűrű értelmezői szövegeket eredményez. Röviden kitér a szerző műfordításaira, áttűtetéseire is, a műfordító szemléletét – azt hiszem, igen helyesen – Nichita Stănescu életművéhez való viszonyából vezetve le.

Aki írt már hasonló személyi monográfiát, az tudja, hogy minden életmű bemutatásánál vannak „penzumok”, a monográfusnak az életmű azon szegmenseit is fel kell törnie, le kell írnia, amelyek ízlésétől távolabb esnek, vagy egyszerűen nem szólítják meg őt. Az ilyen műveletek gépiességének – unalmának – nyoma sincs a könyvben. Cs. Nagy minden szöveg jelentését egyforma szigorúsággal és kitartással fejti meg – nemegyszer utalva a recepció az övétől eltérő értelmezéseire, s ha kétely támad benne, hogy saját következtetései esetleg nem magából a Király-szövegből, hanem háttérismeretekből, egyéni képzetársításából erednek, ő maga figyelmeztet erre –; mindent elhelyez a rendszerben: jogosan gondolja, hogy annak egyik elemét sem ismerheti és értheti kevésbé, mint a többi.

Inspiráló könyv; jegyzeteim alapján sok passzusához fűzhetnék egyetértő, továbbgondoló, egy-egy esetben vitatkozó megjegyzést. Azonkívül, hogy a függelék lehetett volna részletesebb, bővebb, két kiegészítést tartok fontosnak. Nem kétlem, hogy Király 1989 után költészetéből az is kiolvasható, hogy a román politikának a magyarokkal kapcsolatos szándékaiban nem történt változás, vagy legalábbis nem sok. Azt hiszem azonban – s részben tanúsíthatom is –, hogy a költő egészében ezt árnyaltabban látja, bár amit lát, nem sokkal vigasztalóbb. Közvetlenül vagy közvetetten magam is érzékelhettem valamennyit a

politika boszorkánykonyhájának működéséből, s valószínűbbnek tartom, hogy a román politikai elitnek nincs állandó elképzelése arról, hogy „mit kell tenni” a magyarokkal. Ez viszont azt jelenti, hogy helyzet-től-érdektől függően több opciót tud elővenni a zsebéből. Ebből sem az nem következik törvényszerűen, hogy bizonyosan a rosszabbikat, sem azt, hogy esetleg a jobbikat választja; csak az, hogy Keleten a helyzet változó. Természetes, hogy ezzel Király a maga világképével, szilárd etikájával, mentalitásával, szarkazmusával óhatatlanul szembeszegül. S irónia, groteszk, nyelvi játék nála ezt a helyzetet is leképezi. Én magam legalábbis az életműbe ezt is beleolvasom.

Távolról sem azért, hogy megkérdőjelezzem Cs. Nagy lbolya szövegfejtő képességeit, hanem hogy látszódon, még több jelentésréteg is lehet a versben, hadd írjak ide valamit, amiből szintén származhat némi tanulság. A monográfus idézi Király egyik titelalátversének utolsó szakaszát: „Ebben a hallatlan nincsidőben / Nincs-kertedben zeng a sok nincs-virág. / S úsznak házam előtt döbbszent folyóban / Fulladásra ítélt, tépelt bibliák.” Cs. Nagy „a vers megdöbbszent utolsó költői képe” mögötti „nyers valóságképet” Sütő András egyik lábjegyzetben idézett interjúrészletével hitelesíti, amely szerint az erdélyi reformátusoknak Nyugatról küldött ötvenezer *Bibliát* a romániai diktatúra bezúzatta. A vers erről is szólhatna, sőt, *szól is* – de Király eredeti élménye nem ez volt, a szöveg első változata fél év-tizeddel megelőzte a *Biblia*-botrányt. Pontosan emlékszem rá, hogy e korai változat – éppen negyven évvel ezelőtt –, legalábbis kéziratban, így végződött: „Pusztulásra ítélt orosz Bibliák.” A kiváltó élmény: a költő a Szamos partján állva döbbszent látta, hogy a folyó teljes *Bibliákat* meg külön *Ó-* és *Újszövetség*-példányokat sodor felé; többet is kihalászott közülük a vízből. A Szabad Európa Rádióból (jelzem, nem egy erdélyi magyar értelmiségitől tudom, hogy hallgatták a magyarnál „keményebb” román SZER-t is; ennek anyagát is föl kellene dolgozni egyszer magyar szempontból, ha a dokumentumok megvannak) tudta meg, hogy Nyugatról orosz nyelvű pravoszláv *Bibliák* tömegét próbálták meg Románián keresztül a Szovjetunióba csempészni, míg valaki le nem bukott a román-szovjet határon – az akkori hírek szerint agyonverték. Az ebből adódó következtetés: egy másik „csempész” a hír hallatán a nála lévő példányokat a Szamosba szórhatta, s ezek kerültek a költő kezébe. Ezen ismeretek birtokában íródott a vers első változata. A példányok orosz nyelvű voltára való hivatkozás a vers végső változatából azért törlődött, hogy költő és vers elkerülje a cenzúra által történő azonosítást. Lehet azonban, hogy az üzenet viszont e hiánnyal megfeythetőbb, még egyetemesebb, s egyben az adott térre-időre konkretizáltabb is. Most gondolkodóba esem: köszönettel tartozunk ezért a zsarnokságnak?