

A klasszikus hang utáni vágy, a nosztalgia kudarca, mint hangoltság, mint hangütés: ez választja el Csengeryt azoktól az alkotóktól, akik ugyancsak a líra alkalmosságát és radikális személyességét állítják előtérbe. Az EGY KORINTHUSBELI A METRÓBAN-kötetről írt recenziójában Bán Zoltán András felvetette, hogy Csengeryt Nádasdyval együtt a „*Vas István–Kálnoky–Kavafisz–T. S. Eliot–Petri–Várady Szabolcs–Rakovszky-vonal*” valamely pontján lehetne elhelyeznünk (– nyilvánvaló, hogy vonalról nem, legfeljebb hálózatról beszélhetünk e névsor kapcsán), majd lemondott erről a felvetésről, végül a Nádasdyval való rokonításról is, és inkább csak valamiféle hangulati hasonlóságra mutatott rá (CIVILEK A PÁLYÁN – CSENGERY KRISTÓF ÉS NÁDASDY ÁDÁM ÚJ KÖTETEI, *Magyar Narancs*, 2005/31.). E hangulat a DALOK KÖNYVÉ-ben is kitart; de kitart Csengery lírájának az a sajátossága is, amire Bán Zoltán András úgy mutatott rá, hogy Nádasdyt nevezte a „*párbeszédképesebb alkat*”-nak. Valóban, Nádasdy költészetében magától értetődő helye van a másoknak, őt is magukba foglalják a versek privát történetei. Ezzel szemben Csengerynél – így a legújabb kötetben is, amely gyakran egyes szám első személyben szólal meg – nincsen *te*, nincs dialógus. Vagyis amikor van *te*, akkor az szinte minden esetben önmegszólító versszövegbe ágyazódik. Csengery *énje* (ez a megfigyelt, megszólított *én*) mélységesen ellentmondásos: egyfelől mindent magába kíván foglalni, mint ha kozmikus lenne; másfelől töredékes, széteső, és úgy húzódik össze, hogy szinte eltűnik. A lét megszólítása mellett ez a költészet az *én* körülírását tűzte ki célul, illetve a két fő tárgy közötti kapcsolat megragadását – ezek is a klasszikus modernség alapkérdései, melyeknek egy kortárs verseskötetben való visszatérése hol az egzisztenciális kudarc költészetévé alakul, hol pedig maga lesz művészi kudarcáé. A veszteség lírájának, az ironikusan hangszerelt magánda-  
lokknak így nyílik tér – a rossz hangulatnak avagy rossz közérzetnek, a kultúrában és azon túl.

„*Ahogy a piszkosszürke köd  
dermedt foszlányai  
kúsznak a csapzott fák között;  
ahogy a hajnali  
álom a létre kérdez, és  
csak egy választ kap: tévedés;  
ahogy lassan veszi*

*a levegőt a kétkedő,  
kopár táj – mindez egy  
állítást érlel: az idő  
mélyén a dárdahegy...”*  
(DECEMBER, MERÜLÉS)

Csengery nagyon jó és szellemes megfigyelő. Számomra harmadik kötetének azok a versei jelentették a legtöbbet, amelyekben feladta az *énnel* és a léttel való költői birkózást, és a szöveget teljes mértékben az esetlegesség, a látvány alkalmosságának terepévé tette. Ilyen például a PERUIK AZ ALULJÁRÓBAN című vers, amely a Kálvin tértől a Múzeum utcáig tartó rövid út észleléseit dolgozza össze úgy, hogy az ismerős terepen való áthaladás végső soron az egzisztenciális elveszettség élményévé alakul. És ilyen a ZSEMLEKUTYA, ÖREG FEKETE KUTYA című hosszúvers, két budai-zöldövezeti kutya kapcsolatának aprólékos leírása, számtalan finom megfigyeléssel és a megfigyelések nagy ívű filozófiai, sőt filozófiatörténeti értelmezésével – persze ez a két kutya is mi vagyunk.

Szűcs Teri

## MEGNYÍLIK MINDEN

Markó Béla: *Festékfoltok az éjszakán (Szonettek)*  
*Jelenkor, Pécs, 2012. 100 oldal, 2500 Ft*

A líratörténetben nem először fordul elő, hogy egy költő éveken át – vagy egy bővebb ciklusban – egyetlen formában mondja el tapasztalatát (magyar vonatkozásban ennek több emlékezetes változatát láttuk, mondjuk, Weöres Sándor vagy Tandori Dezső esetében). Kisebb mestereknél előfordul, hogy egyik-másik hovatovább egyetlen formára építi egész életművét (csupán egyet említek, Marconnay Tibort). Ha a művész választása a szonettre esik, akkor az olvasóban rögtön a forma fordulatokban és kísérletekben gazdag nyolcszáz esztendő története elevenedik meg, és rácsodálkozhat, mennyire szívós és ismételten kiaknázható ez a roppant rugalmasságot tanúsító alakzat. Hiszen – noha azonos a neve – mégis mekkora különbséget kínál az egysegen belül, mondjuk, Petrarca bel cantója, a



kal, verebekkel, garázdálkodó sündisznókkal, korán elfagyott oleanderrel; utazások emlékei derengenek fel, egy-egy tengerparti emlék vagy a természet nagy méreteiben lélegző moccanásainak egyik-másik eseménye, egy törött csigahéj vagy kifehéredett tajték. Aztán festmények kezdenek sorjázni, az európai festészet nagy műveivel fűzött jegyzetként egy-egy vers, majd szövegek sorban, csapatban, egyre mélyülő körökben, eszajta gondolati örvénylés vagy másodlagos esztétikai összlátomás keretében.

És mi a tartalma Goethe mondatának értelmében? Már első pillantásra szembeszökik, hogy Markó szinte önkívületi konoksággal, csillapíthatatlan vonzalommal fordul a kézzelfogható és szemmel látható (bensőnkben ismételtén tükröződő) külvilág felé, s ezen belül megrendült tárgyszerűséggel részletezi a test, az emberi test állapotait: test és test egymástól fel-felgyulladó eksztázisát, a fizikai változások szeszélyes adatait, az Istenhez (ahogy többször mondja: a *fennvalóhoz*) forduló tudat hüledezéseit, a marandóság iránti hiú érdeklődést és – számtalan esetben – az ábrázolt festmények révén megpendített másvilági reményességekkel összefüggő sejtelmeket. Úgy rémlik, a könyv alaptémája a mulandóság, a test sorsa, a romlást megelőző, a befejezés előérzeteivel minduntalan módosuló elragadtatás természete, a fizikumnak a világot faggatva-igenelve fogadó viszonzásai, majd – a keresztény mítosz elemeinek megidézésével – a test (itt: Jézus testének) szenvedése, keresztelált követő „kezelése” és „feltámadása”.

Semmi kétség, a tematika megválasztása nem csupán a jézusi sors történetinek tekintett elemeket kívánja felidézni, hanem azon keresztül az ember, a *gondolkodó nádszál* metafizikai mezőkre el-elbolyongó képzetait. A *test* szó szinte mindig egyik versben előfordul, de csak ritkán érzelmi hév, gyönyörködés vagy bármely elragadtatás tárgyaként – többnyire a romlás, részre szakadás állapotában vagy mint holt anyag, Isten istápjára váró sejtőmeg. „*Előbb-utóbb majd úgyis elveszik, / fogdoszák, nézik, végül rendberakják, / elrendezik minden egyes darabját...*” (CSAK HOLMI.) Ez a fogdosás, a tetem „kezelése” később visszatér az egyik Rubens-mű ábrázolása közben, és így újra hangsúlyozza e költői-gondolati felfogás minden illúziótól mentes nyugalmat („*Most végre hozzád érhetnek megint, / s újrakezdődik minden, tesznek-vesznek, / fogdosnak, hogy a tehetetlen testnek / helyet találjanak...*”; ÚJRAKEZDŐDIK MINDEN). Már

itt megjegyzem: szembeötlő, hogy Markó Béla festményválasztásai mennyire kedvelik a keresztre feszítés, illetve a keresztől való levétel mitologikus emblémait. És itt nem csupán a *physis* hanyatlásáról, a hitbéli tartalomról, a tanítványi hűségéről és gondoskodásról van szó, hanem arról is, hogy ez a költészet általában is meglehetősen acélos kitarással taglalja a bomlás, széthullás, távozás, az *átmenet* összes fő- és mellékképzetét. A metamorfózis alapeszméje – „tartalma” – a kötet összes darabját, közvetve vagy közvetlenül, átítatja, erősíti, magasba emeli. Markó soha nem pusztán ecsetel, nemcsak észlel és élvez, hanem többnyire csak érint, aztán elsiet, sőt ugrik és meghalad, és magasba ível, sőt néha igyekszik be-bepillantani más világokba is (nem tudom, a másvilágba-e). Mégsem állítanám, hogy költészete egyfajta metafizikus vallomás volna, túlfűtött spirituális korpusz vagy hitelvek esztétikai melléklete. Mintha ezt sugallná: sokat veszítünk, ezt-azt meggyászolunk, de megrendüléseink után vissza kell térnünk az örök megújulást szemléltető világ leporellóihoz. A kötet leggyöngédebb hangjaiban, úgy tűnik, érzékelteti a hanyatlást, de nem váltja ki a fájdalom okozta gyökeres lélektani átváltozást. A bölcsesség szélesíti a belátás mezőit, mélyebb értelmet képes tulajdonítani a nyers látványnak, de egyúttal eldörzsöli a megrendülés görceit, és késlelteti a katarzist.

A kötet – a költő egyéves lélekrajzának részleges foglalata – fogalmi ellentétpárok szívós alkalmazásával fogja körül tárgyait, mélyíti el tartalmait. A sorjázó darabok részint időbeli körözéssel (tehát a téma többszörös érintésével), részint térbeli emlékeztetéssel (a helyváltoztatásokra utaló címadással), részint pedig a tudat mérlegelő képhalmozásával tágitják és súlyosbítják a *kint-bent, lent-fent, itt-ott, előbb-utóbb* képzetanyagait. A *függőleges vonatkozás* (ég-föld, e világ-túlvilág, magasság-mélység) központi jelentőségét tükrözi a viszonylag szűk szókincs tudatos rostálása, a súlykolás erejével zuhogó költői rábeszélések, elhitetések, fogadkozások használata. Ez a költő nemcsak a forma rajongója minden értelemben, hanem a szellemi-lelki határátlépések fáradhatatlan tanúja a mai magyar lírában. Itt minden egyes fordulatban érzékeljük azt a metafizikai háttértáblét, amely a magyar költészet konkrétumokba szerelmes, tapintható dolgokra korlátozódó szemléletrendjében nem mindennapos.

Az említett fogalompárok nem pusztán ön-értéken értendők, hanem általánosan is elhite-  
tik a világ örök mozgásának hiszekegyét, azt a  
meggyőződést, hogy a szabatos dialektikus látás  
a költészetben mindig a mélység ígérését hozza  
magával. Kiragadok egy – többször felbukkanó  
– fordulatot, az egyik kertvers vallási metaforát  
használó zárlatát: „*s mégis megszólít most is, újra  
s újra, / hogy jól vagy rosszul, de ugyanazt fújja /  
fentről az Isten és lentől az ördög*” (KÖRÖS-KÖ-  
RÜL A FORMÁK). Látjuk: ami teológiai értelemben  
megbotránkozást okozhat, az művészi értelemben  
éppen a világ láthatatlan összetettségének,  
transzcendens szemléletének lenyomata. Úgy  
érezem, Markó Béla – szemben a nagy spirituá-  
lis alkotókkal – a vallási-mitológiai motívumok-  
at inkább segédeszköznek, hagyományra visz-  
szautaló eszmei forgalmi tábláknak, másodlagos  
mintáknak tekinti. Talán úgy mondanám: ő a  
szakrális térben is úgy beszél, mintha ott sem  
kívánná átlépni az emberi szóhasználat csodá-  
latosan eligazító kereteit. Mindig, minden moz-  
zanatában megemlékezik ugyan a természetfe-  
letti vonatkozásról, de ugyanakkor mindig ke-  
resi az égre rúgó elragadtatás földi megfelelőit.  
Szókinctára mérészen táplálkozik ugyan a ha-  
gyományos spiritualitás fogalomtárából (Isten,  
néha: *istenek*, lélek, mennyország, megváltás,  
kereszt, feltámadás, templom, örökkévaló, po-  
kol, fennvaló), de folyton érezzük ennek a föld-  
iekkel megelégedő misztikusnak titkos fenn-  
tartásait és forró állításaisaival egyidejűleg érlelődő  
visszavételeit. Itt még Isten hiánya is emberi  
mértékre száll le: ha találgoznánk a fennvalóval,  
ráhökkenénk, hogy ő is mi vagyunk: „*és Isten  
újra ott marad magára, / lelassul, felgyorsul,  
néhol hiányzik, / s hiánya távolról embernek látszik*”  
(A VILÁG TEREMTÉSE).

A könyvnek van két olyan rejtelmes vonása,  
amelyről külön beszélhetek. Az egyik: a lírai legenda  
alánya, a verseket elbeszélő egyes szám első  
személy minden mozdulatában egy másik  
lényel, feleségével folytat párbeszédet – neki  
ad számot, neki számol el, érte lát meg valamit,  
mellette vagy érte észleli a világot. A líra egyik  
megcsontosodott tévképzete, hogy az örömről,  
a megelégedésről képtelenség olyan nyoma-  
tékkal megszólalni, mint a fájdalomról (bármit  
jelent senki). Pedig Horatiustól Gellért Oszkár-  
ig (akiről, a „családi költőről” Kassák! írt an-  
nak idején ragyogó esszét), Goethétől Robert  
Browningig és Szymborskáig hány s hány költő

adott példát arra, hogy a trivialitás nem a fáj-  
dalom-öröm határvonalan keresendő, hanem  
a tehetség-hitványság vízvázaló körűl. Mar-  
kó Béla érett művészi szuverenitással és érzel-  
mi függetlenséggel vonja be verseibe élete ta-  
nóját, s avatja természetes mozdulattal a ver-  
sekben megmért világ érzelmi-szellemi viszo-  
nyítási pontjává.

Noha a szöveg gyakran a többes szám első  
személyt részesíti előnyben, mindig az én-te vi-  
szonylatban eszmélkedik – a vers nem is egy  
tudatból fakad, hanem a másik létét folyton la-  
tolgató kettős tudatból. A szöveg csak ritkán tér  
közvetlenül erotikus mezőkre, mégis sugall bi-  
zonyos testi – megint a test! – vonatkozást, s  
szemérmesen érzékelteti a létnek csak az érin-  
tésben kibomló közlendőit. A vallási beszéd felé  
sodródó alkat nyilván gátlásos rajongással ke-  
resi a szót, mégis – mi furcsa! – sokkal erotiku-  
sabb zöngékre képes, mint számtalan „szóki-  
mondó” disznólkodás. Markó szemléletének  
magasrendű érzékisége, állítom, bámulatos hi-  
tellel idézi meg az irodalmi értelemben vett,  
művészi szintre rugaszkodó erotika értékrend-  
jét. A testiség ábrázolásának az utóbbi időkből  
egyre terjedő kétségbeesett ürességgel szem-  
ben itt valami mélyebb, az egzisztencia egészé-  
vel összefüggő érosz és éthosz megjelenését lát-  
juk. Amott: a barlang jajongó kongása; itt: a  
benső gyönyörűség visszhangjai. Van a román-  
ban egy szó: *innäscut*, azaz: *benn-született*. Itt erről  
van szó: a szóhasználat és szemlélet alapszöve-  
tében munkáló bensőségeségről. Szerelem és  
halál, erotikus test és mulandóság komplemen-  
ter fogalmi talán éppen azért képesek az egész  
világot közös értelmezési térbe szorítani, mert  
mehúzódik mögöttük bizonyos szakralitás, er-  
kölcsei-etikai koordináta-rendszer, a hűség és  
egyszemélyes ragaszkodás indítéka. „*Megnyílik  
minden*”, mondja a NINCSEN KÖTÉS – és nemcsak  
e fenti világ térségein, hanem a fennvaló örök  
vadászmezőin is.

A másik talányos összefüggés: a transzcen-  
dens lételfogás és a verbalitás szoros összefü-  
gése. A képlet nem rögtöni megértéssel meg-  
oldható – inkább kitapintható, mint értelemmel  
szétmorzsolható. A lényeg azonban: a szerelem  
mint nyelvtan, mint helyes mondat, mint páros  
betű, mint nyelvtani értelemben is érthető funk-  
cionalitás. A női kéz motozását a férfistenen így  
érezkelteti: „*Beliürről figyelem, / hogy egyenként  
vizsgál minden fonémát / a mondatban, s foglalkozik*

*velem*” (MONDATTAN). Aztán a templomi hívókról, akik Isten elé „naponta szórják / ...a szavakat, / aztán pedig, ha egyéb nem marad, / már önmagukat is, akár a morzsát” (SÉTA ESZTER LÁNYOMMAL BOLOGNÁBAN). S a szerelmesekről, ahogy lenéz rájuk Isten: „néha otffejejt / minket, mint kétjegyű betűt, s leejt / egy csillagot, vagyis mindent kipróbál” (MINT KÉTJEGYŰ BETŰT). Látjuk: a költő itt-ott valahogy kapcsolatba hozza a szellemi-érzelmi tartalmat az írással, a nyelvvel, az ábécével, tágabb értelemben: az alkotás folyamatával. A metaforikus nyersanyag arra utal, hogy a világ felfogása, értelmezése valahogy mindig a szóba torkollik, szavak nélkül nincs érzékelés. Mallarmé mondata: a világon mindennek az a végső értelme, hogy egy könyvben végződjék, Markó Béla költészetében pompás sorokban köszön vissza. Ez a nyelvszemléleti rögeszme, persze, írótól származik, és fontossági viszonyt is takar. Mintha azt mondaná: a viszonzás olyan fontos, mint a pontos párbeszéd; a világ csak úgy nyer jelentőséget, ha egy mondat utoléri a könyvben; a hibátlan nyelvi jel a tárgyi világ egyenértékű tükré, és csak akkor fejez ki valóságot, ha maga is megfelel a (nyelvi) törvény kívánalmainak. Ez a nehezen követhető alapeszme, megvallom, számomra a versekben semmiféle homályt nem gerjeszt, s csak most, hogy fogalmakkal igyekszem bekeríteni, most kelti a bonyolultság látványát. De hát ezt is tudni kell, ilyen a költészet: egy „gondolat” a versen belül tökéletesen érvényesülhet, a reflexió azonban képtelen egyenrangú fogalmakkal helyettesíteni. Ha Baude-laire vagy Rilke költészetének „gondolati” mélyáramát filozófiai szókinccsel próbálnánk meg „felpuhítani”, csak kétforintos közhelyeket tudnánk kiokumálni. Ez érvényes Markó képzeletjátékaira is.

Nem mindennapi ellentmondás, ahogy ez a szintetikus – sőt az elütő tapasztalatok együttlátására rendelt, szinoptikus – művészi alkat a matéria átröntgenezését valósítja meg műveiben. Minden költőre jellemző a szókészlete, színkezelésének alapanyaga, szóválasztásának feszításváltsága. Markó törzsszavai, már említettem: test, rész, passió, darab, összerakás, szét-szedés, újrarendezés, visszabontás. Az analitikus indulat a kötet amúgy rendületlen, sőt hovatovább sztoikus hangnemét szokatlan színekkel árnyalja: a higgadt tónus valahogy szemben állni látszik a teremtményi állapot állandó hangsúlyozásával, a szétszerelésre-széthullás-

ra hajló, esendő anyag kistablóival. Markó – egyebek mellett – az a költőnk, aki verseit nagyfokú igésítéssel, sőt „igekötősítéssel” fűti, mondhatnám: az igekötők sztetoszkópjaiával kémleli a láthatatlant. Igekötőinek gazdag tárházából kettőt szemléltetnék, a *vissza* és a *szét* igekötőt. A gránátalmáról: „Csak egy megsebzett gránátalma várja, / ...hogy hátha visszazárja / a felhasított héjat valaki” (A FELHASÍTOTT HÉJ); másutt: „ami lehull, látszólag felmagaslik, / tehát felébred, aztán visszaalszik” (A VILÁG FELTEREMTÉSE); „s minden bokor külön ragyog, / ha sikerül még szétválasztanod” (TRAVESZTIA). Degas egyik képéről írott versében olvasom ezt a betétet: „Mintha a sáros földhöz érne éppen, / úgy morzsolódik lassanként a húsa, / s akár a rög, úgy olvad szét kezében / saját rugalmas teste, visszahullva” (ÖSSZHANG).

A romlásnak ez a mágiája általában a megrendülés alapélményét közvetíti, és egyfajta krédóban, siralomban vagy drámai önmarcangolásban végződik. Markónál ez a motívum inkább elégikus köntöst ölt, a tárgyyszerű lajstromozás gesztusával vetül elének, a mérleget, tűnődés, számbavétel mozdulataival. A kötet csúcspontjai, úgy észlelem, azok a darabok, amelyekben ez a fojtott tűzből, higgadt felismerésekből és emberi semmisségekre intő tapasztalati szüredékből táplálkozó lírai tudat végső tanulságait levonja. A könyvet nyitó és záró vers (CSAK HOLMI, A FELTÁMADÁS ALKATRÉSZEI) feltétlenül a legforróbb maghoz áll közel, és ehhez a tetemes tömeghez tartoznak – főleg – a nagy európai festményvilágot magyarázó szonettek is. Markó Béla ötlete, hogy ihletét egy másik művészeti ágazat sugallataival izmosítsa, nem új, sőt ma már szokványos költői fogásnak minősül. Ami új és rendkívüli itt, az az azonosulás komoly igénye, a kommentár kötelező erejű minősége, a költő „teremtményi” alapíphetének gazdag kiegészülése. Nincs mód itt részletkebe bocsátkozni – a festménysonettek jelentőségének mindössze két fontos vonását említhetem.

A képidézés egyik funkciója az, hogy fokozza e költészet amúgy is meglehetősen erős intellektuális sugárzását, emeli a szemlélet reflexiós fokát. Szó se róla, egy faágról vagy egy lebukó sirályról is lehet messzemenő következtetést levonni akár az úristen kegyelmi hajlandóságára vonatkozólag (bármire vonatkozólag) – mégis az a tény, hogy itt egy másik öntudat tökéletes felragyogása villan elének, mintegy megkettőződni kényszeríti figyelmünket, és a megvilágí-

tott tényállást még élesebb fénybe rántja. Nem mellesleg tudomást szerünk a költő ízléséről, választási gyakorlatáról, szemének gazdaságos röptetéséről. Mint olvasó, először követem az ő elmélyedését, majd újrakezdem a verset, és a képtől immár elszakadva tulajdonítok jelentést, sőt jelentőséget a verbális jelenésnek. Nyilván nem úgy adódik, hogy a festménynek eleve rögzített „tartalma” van; minden művet ki kell találni, vagy ahogy Goethe kérné: „*a tartalmat csak az látja, akinek hozzátennivalója van*”. Markó esetében a festménytartalom beágyazódik a költői belátás egyéb rétegeibe, mondhatni: a költői indulat látvája mintegy ráfröccsen a képzőművészeti látomásra. Tehát nem kifejtésről van szó, hanem inkább rárétegzésről, „átalkotásról” (ha német volnék, itt az *umschaffen* igét alkalmaznám), a kép gazdagításáról. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a vers hozzátesz a képhez, és ezután az érintett művészek (Csontváry, Degas, Vermeer és mások) műveit érdemes Markó poétikai csatolmányaival együtt szemlélni.

A másik funkció fordított: a képek maguk elmélyítik, tágítják, végtelenítik e költészet amúgy is roppant szubtilis világát. Elhangozhatna szemrehányás abban a formában, hogy a költő illetéktelenül, jogosulatlanul vagy érdemtelenül hívja segítségül e pótlólagos tárgyakat, s így mintegy idegen tollakkal ékeskedik. Hogyne, hogyne. Csakhogy a rossz költő, a felületes szellem, a hitvány ízlés hiába ámulna egy örökkévalóságot e képek előtt, abból sem származna magasabb belátás, mint a másodlagos – a költői – alkotásban. A szinkronitás, a kölcsönös és folytatólagos visszatükröződés tehát itt kettős irányban hat: új „adatokkal” gazdagítja a festészeti darabokat, és kiegészítő lényegi elemekkel itatja át a befogadásra kész alapanyagot.

Csak egyetlen képet és témát említek: Andrea Mantegna A HALOTT KRISZTUS SIRATÁSA című képét (SZÉTFOLDÁS). Ebben a bámulatos darabban, sejtethetjük, ismét a markói bomlásrítus fordulataival szembesülünk, azzal a pillanattal, amelyben a test tetemmé hidegül, tenni kell vele valamit, meg kell tisztítani, *mert bevégeztetett* – igen, igen, de... Van itt két meghökkentő vonás.

Az egyik az, hogy a tanítványok, a két figura maga is „halottá válik” abban a pillanatban, amelyben hitük megalapozója elköltözik erről a világról. Ők maguk is fegyelmezik és „megtisztítják” a testüket, miközben a Krisztus sebeiből

kihúzott szegeket törölgetik (a kép persze *nem* ezt a mozzanatot ábrázolja, ez is markói „járuléka”). Továbbá: „*visszatartják, [!] / mi jönne még belőlük*”.

Másik meghökkenésünk pedig az, hogy Krisztus halála az itmaradtaknak is megtöltja „*testük elszórását*” – és nem tehetnek úgy, „*mint a szerelmeseik*”, akik miután „*kettéváltak elgyötörtén, mosakodnak...*” A Megváltóval való egyesülés tehát egy fordulatba kerül a szerelmi összeolvadással, az azt követő tisztogatással, az egész megtisztulással, mondhatni: *kiüresedéssel*. Úgy sejtem, Markó költészetének legmélyebb pontján vagyunk itt: ennek a fényre éhes misztikának lényege ugyanis talán éppen ez a kötelező erejű, de nem felszólító formában, szinte kérlelően megfogalmazott fegyelem- és tisztulásajánlat. Ahogy a költő az egyetemes metamorfózis különböző jelenéseit sorra veszi, ahogy az anyagi „csereviszonyok” elemeit ecseteli, ahogy az élet különböző eseményeit az egyenértékűség szinonimáival részletezi s ahogy végül az ellentétes érzelmi és szellemi állapotokat vonatkozásba hozza, az Markó Béla művészetének mesterjeljesítménye. Hogy is mondja Goethe a PANDORÁ-ban? „*Wer glücklich war, der wiederholt sein Glück im Schmerz*” („*Aki boldog volt, megismétli boldogságát a fájdalomban*”).

A kötet, jeleztem, a feltételezett keletkezés időrendjében mutatott szonettfüzér. De milyen is ez a Markó Béla-i szonett? Miben hasonlít a magyar hagyomány jeles előzményeihez, mennyiben tér el azoktól? Kínál-e „újat” (már újat a régien belül, ahogy az szonett esetén nem is lehet másképp)? Miért figyelemre méltó? Először efféle kérdések tolnak fel az olvasóban. Aztán mások, mélyebbek is (például: alkalmas-e a szonett ennek a misztikus testi-szagrális képzetcsoporthoz egyenértékű megjelenítésére? – hiszen a költészet egyik legitizációs kérdés-e a formaváltoztatás). Markó szonettje kerül a nagy belső tagoltságot, többnyire egyetlen mondatban „zajlik le”. Elindul a quartett északi részén, az első sorban, és meg sem áll a déli sarkig, a második tercett harmadik soráig (és néha amolyan csattanóértékű záradékba torkoll).

A mondat bővített feszítájának ez a konok gyakorlása, semmi kétség, az egyhangúság veszélyével jár. Még járatanabb olvasó is gyanítja, hogy az egyik darab folytatódást érhet meg a másikban, a tónus változatlan, nincs magaslát, pihenő vagy kilátó egy-egy markánsabb frás-

jel alakjában, s csupán a pontok és vesszők terelik az ember tétova figyelmét a záradékok felé. A terzinákra emlékeztető, szőnyeges felrakás azonban, úgy érzem, mégsem lankasztja az éberséget, s a bágyadság csupán egy-egy újabb figyelmi sáv előzményeként tűnik fel. Ennek oka lehet, hogy a tónus roppant józan, szinte hidegvérű, és a járulékos művészi eszközök is a beszéd kiegyensúlyozott, békés menetét segítik elő. Az a tény, hogy a vers egyetlen mondat, nem egészen kézenfekvő. Líráinkban vannak ugyanis szonettek, amelyek csak színleg egymondatosak, csak a „hamisan” használt központosítás következtében minősülnek egymondatosnak, valójában több egymás mellé rendelt mondat szövevényei. Markónál más a helyzet: itt valódi „egysejtűség” uralkodik, azaz a mondat – olykor némileg mesterséges melléközöngekkel – csakugyan megtartja a fizikai „egypetéjűséget”, azaz: úgy kanyarodik, hogy nem is tudnánk megbontani, másként „beállványozni” más központoszással.

A versek kipihent, mondhatni: ártéri békéjéhez hozzájárul néhány más elem is. Markó sem a hasonlattechnikában, sem a jelzőhasználatban, sem a szótalálásban nem keresi a szélsőséget. Kifejezései inkább a horgonyzó hajók biztonságát keresik, s inkább az állítás magvaságát, sugárzó közepét igyekeznek hangsúlyozni, mintsem a fordulat látványos ragyogását. A gazdaságos forma szívesen befogadja a sima, közbeszédre emlékeztető, kevés domború felületet mutató anyagot, és furcsa villogással mutatja fel újra a költői belátás megrázó elemeit.

Bejezéstül szeretnék néhány apró, alig észlelhető, pontkiterjedésű jegyet említeni – ezek ugyanis láthatatlan, takaréklángon előállított hitellel veszik körül a versek belső tereit. Ezek: a szerény kötőszavak szerepe, a felsorolások halmozódása, a verstárgyak közelítő-tapogatózó megragadása, az ellentétező ábrázolás kedvelése, a *nem úgy... hanem... csak* szerkezetek, a legyintésszerű zárlatban megnyugvó mondatívek, és nem utolsósorban a szinte kizárólagosan jambikus ritmust kegyelő költői gyakorlat. Nincs tér mindet külön elemezni, csupán kiragadok néhány jellemző jegyet.

Kétségtelen, hogy Markó Béla szonettköltészete a fakó kötőszavak reneszánszát jelenti a magyar líratörténetben. Ilyen kamkerőn még nem volt szerény egy költőnk sem, nem merte erejét a mellékkörülmenyekben kibontakoztat-

ni. Mondhatnám úgy is: ez a költő nem önmaga esztétikai hőstetteiben magasodik fel, hanem a téma iránti vonzalmában. Lépten-nyomon visszatérő, kis rugóként beépített szavacsákák ékszeresze ő, aki nem in medias res ír, hanem puhatolva, óvatosan. „*Hát persze...*” (MÉGSEM JELENLÉT); „*előbb-utóbb majd...*” (CSAK HOLMI); „*nyilván más-más időben...*” (ANNÁVAL A PISAI FERDE TORONYBAN); „*végül saját csontvázadat viszed*” (A FELTÁMADÁS ALKATRÉSZEI); „*vagy éppenséggel másvalakiét*” (NEM BENTRŐL ÉG); „*nyilvánvaló, hogy mégsem ott lapul*” (KIEGÉSZÜL); „*szinte ömlenek*” (MIND KÖZELEBB); „*aztán már... illetve ott hever...*” (GNÓTHI SZEAUTON). Látjuk: olyan kifejezések halmozódnak itt, amelyeket egy vaskalapos ítésvé szíves örömet inkább eltávolítana a szövegből. (Romano Guardini is kifogásolta például annak idején, hogy Rilke miért használja itt-ott a *szinte* szócskát – épp az a költő, aki minden körülbelüliség esküdt ellensége volt...) Markónál azonban ezek a cicomátlan pántok és izületek hallatlan jelentőséget nyernek, és – mint rejtett hangtompítók – körvonalazzák a hangtestet.

A felsorolások halmozódása. A hangnem harmóniája, a stílus csiszoltsága, a szöveg szimmetrikus hullámlása abból is fakad, hogy számtalan ponton megsokasodnak, sőt feltorlódnak a versekben nyelvtanilag „egyenrangú” kifejezések. Egymás mellett sok ige, sok jelző, sok ragozott főnév és más. Feltolul – mint versek esetén állandóan – a kérdés: nem volna-e több *egyetlen* pontos kifejezés? Nem gyengítik-e egymást a mellérendelt szavak ebben a nagy mennyiségben? A válasz ismét: ez a technika a Markó-féle szonettang lényeges vonása, s talán ezzel is nő hitelességgel, alkotói felelősséggel kapcsolatos olvasói bizalmunk. A Csontváry MAGÁNYOS CÉDRUS-ÁT idéző versben olvassuk: „*csak suhog s repül, / csőrrel, karommal, tollal és virággal / díszítve, mind fennebb s fennebb kering*” (A FESTŐ FELTÁMADÁSA); másutt: „*ott van legfelül / minden, könny, vér, hús, csont és kín, ami / külön világot, izzott, csillogott*” (ISMÉT ELMERÜL); vagy: „*kágyló, homokszem, csigaház, polip / vagy tengerháb, amelyből rajzanak / s szétporlanak a fehér darazsak*” (PRÓTEUSZ). Kapásból kiragadok egy verset (MENNYSZEMENETEL), s megszámlolom az igéket, igei származékokat: összesen tizenkilenc. Megtehetném ezt más nyelvtani alakzatokkal, s hasonló eredményre jutnék. Mi a lényeg? Az, hogy a szonettek mérsékelt, mondhatnám: eltökélt tónusát, nyugtató hatását döntően meghatározzák ezek a felsorolások.

Nem, nem erősödő szabatoság ez, nem a *mot juste* keresésének flaubert-i mániája, hanem a plasztikus felület létrehozásához szükséges duzzasztott szómenyiség.

A túlnyomórészt jambikus ritmikai gyakorlat. A kilencvenkét szonett ritmikai képe meglehetősen egységes: a könyvben hím- vagy nőrímekeket váltogató, ötös vagy hatodfeles jambikus sorokat alkalmazó, laza cezúrák petrarcai formái állag tárul elénk. Markó nem fázik a ragrímektől, a vaskos asszonánctól, de összhangzása mindig derűt közvetítő, mosollyal közeledő. Egyetlen zenei betétet sem erőltet, nem ragadják látványos mutatványokra az adódó hangegyezések és ritmikai ziccerek, s általában is: kerül mindenféle szemfényvesztést. (Igehasználatában csak egyszer alkalmaz például egy szokatlan ikés igei alakot, a HIRTELEN KIÁRAD című versben: „összeforrik minden levele”). Trochaikus alakzat? Ilyet nem látunk. Rímtelen szonett? Sehol. Rímek, netán végigvezetett rímcsoportok? Ki hallott már ilyet. Nem, nem, hiányzanak itt a „tündér változatok”, a kosztolányis bravúráriák, a Dsida Jenő-i parádék – se híre, se hamva semmiféle újítási hóbortnak, hízelgési rögeszmének vagy tetszést kereső igénynek. A költő mintha azt sugallaná: lehet, hogy százféle esztétikai örökség van, de csak egyetlen értelem.

A FESTÉKFOLTOK AZ ÉJSZAKÁN talán ennek az esztétikai értelemnek egyik emlékezetes igazolása. Intés egy messzi, magas, csúcs felé vezető kilátóból.

Báthori Csaba

## KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Darvasi László: *Vándorló sírok*  
*Magvető, 2012. 323 oldal, 3490 Ft*

### I

#### HALÁLRA HANTOLVA

Darvasi elbeszéléskötetének olvasása során fokozottan érvényesül az elvárás horizontok intenzív átalakulása, formálódása. Az öt ciklusba

rendezett kötet szép nagy ívet rajzol, a közegükben, témájukban, hangulatukban jól elkülönülő egységek a befogadó alapvetéseit, értelmezési irányait is folyton újrangolják, újraprogramozzák. A kötet játéka akkor kezd izgalmassá válni, amikor az egyes történetelemek, motívumok, alakváltozatok rendre kezdenek visszatermi, visszafelé hatni, párbeszédbe elegendni egymással. A kezdő – mi más? – ÉDENKERT-ciklus jól ismert szimbólumokkal (kert, fa), számomra kissé édeskés leírásokkal dolgozó történetei a későbbi ciklusok olvastán fokozatosan átértékelődnek, a bevetett, egyszerűnek látszó motívumok bonyolódnak, finomodnak, s végül más történetekkel való dialógusukban találják meg kötetbeli rangjukat. Darvasi elbeszélései nemcsak kötetbeli társaikkal, hanem az életmű régebbi darabjaival is párbeszédbe lépnek, leglátványosabban, kimondottan is a KÍNA VISSZATÉR-ciklus idézi meg A LOJANGI KUTYAVADÁSZOK (2002) című kötetet, de A VEINHAGI RÓZSABOKROK (1993) hangulata és A VILÁG LEGBOLDOGABB ZENEKARA (2005) válogatott darabjainak szürreális, abszurd történetei is felidéződnek, sőt, az egész Darvasi-életmű közege, hangulata, léthez való viszonya át-áthallik egy-egy képpel, jelenet kapcsán. Ezért a témájuk, helyszíneik, idősíkjuk alapján elválasztott ciklusok (és történetek) mindössze a felszínen divergálnak, lényegüket – s hogy mi is ez a lényeg, legyen ez írásom vállalása –, mélységüket tekintve mégis egy egységet alkotnak, még ha a szerző (visszatérő) létszemléleti, művészeti kérdéseit ellenpontozza is sok esetben, ahogy eddig is tette.

A VÁNDORLÓ SÍROK tehát már az életmű lezárt, „eltemetett” darabjait is újra mozgósítja, így a kötet címe nemcsak a vezérmotívum (sír, halál) folyamatos – térbeli, szemantikai, történetbeli – áthelyez(őd)ését emeli metaforikus szintre, hanem önreflexív módon utal a Darvasi-poétika alapvető, több szövegszintet érintő, átmozgató, újrapozicionáló, újramesélő vonására, amely „óvodától egyetemig” – konkrét szöveghehelyektől a lét elsajátításának egész életművet meghatározó módozatáig – mindenhol tetten érhető. Összességében a kötet tehát vállalja az oeuvre egészére nyitott párbeszédet, s mintha inkább a korábbi poétikai, szemléleti irányok elmélyítése, kidolgozása, továbbgondolása foglalkoztatná, s nem a látványos újítások, kísérletezőkedv jellemezné. Ezt a továbbszövő, saját írói alapállását megszilárdító attitűdöt más ér-