

kosság ellenére nem árt élnünk a gyanúperrel. A leírt helyzet csakugyan egyszerű – lenne, ha fény derülhetne ama bizonyos „te” kilétére. Ám a vers nyitott, mélyebbre nyílik, mint azt a felszínes olvasat sugallná, nevezetesen, hogy, akárcsak Ronsard tette, „a költő megörökíti, dalba foglalja kedvesét”. (Igaz, ha csupán azt tekintjük, hogy Utassy ezt a meglehetősen szakállas témát szinte teljesen eszközők nélkül megújította, már az is rendkívüli teljesítmény.) Praktikusan gyanakodhatunk a sokszor fel-emlegetett feleségre vagy édesanyára, de nem zárhatunk ki egyetlen más feloldást sem. Ez a „te” lehetünk mi, olvasók, együttvéve vagy külön-külön, de lehet akár egy másik én, akit a képzelet, a tükör, az ablaküveg vagy akár a borospalack felülete vetít. S lehet szó éppenséggel Istenről, akitől az efféle boros trükkök Jézus óta korántsem állnak távol, ugyanígy az inspirációról, egyfajta névtelen, modern Múzsáról, de akár bármiféle verstárgyról, az ábrázolandó világról, annak valamely mozzanatról is.

Igen ártatlannak tűnik a játék, s éppen ezért nem az. Hiba lenne pusztán az irodalmi halhatatlanság illúzióját vélnünk gondolati alapnak. Hiszen az „idő” nem csak mint „időleges” s az „időtlen” sem pusztán az „örökbecsű” jelentésben érthető. Elgondolkodtató szellemi közlekedésről értesülünk itt: a fosztóképző másik időbe, az időntúliségbe, időnkívüliségbe lépteti át a megszólítottat, s bennünket (akik talán e megszólítottal azonosak is vagyunk) újabb találgatásokra készítet. Az anyagi (bor) és az anyagtalan (dal) tartományai első látásra jól elkülönülnek egymástól, ám az a bizonyos, eredendően az anyaginak „dolgozó” egyes szám második személy képes átlépni a kettő közötti határvonalat. Az „én”, aki őt átlépteti, eredetileg az „időtlen” révsze, mindenestül isteni lényegű, felkent személy. Ám ugyanakkor életerős, földhöztapadt is – szerencsés kettősség birtokosa. Akinek ideleenn asztala van, rajta bora, melyet elfogyaszt majd, odafenn pedig verse és más minőségű léte, kozmikus harcai, nos, az az ember mindkét világot teljes jogú lakója.

Lackfi János

AKI VERI VAGY AKIBE VERIK?

Eörsi István: *Szögek. Összegyűjtött versek, 1952–2000*

Palatinus–Noran, 2000. 427 oldal, 2960 Ft

Ha jól számolom, Eörsi Istvánnak a SZÖGEK a huszonhetedik (önálló) kötete. Nem számítom ide fordításait, melyek közül Lukács két monumentális műve, A TÁRSADALMI LÉT ONTOLÓGIÁJÁRÓL ÉS AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTÓSÁGA, valamint az öt Shakespeare-dráma mellől a KI KICSODA szócikkében kimaradt az 1990-es Ginsberg-kötet, a MÁJUS KIRÁLYA (ami azért elképesztő, mert közismert Eörsi szimpátiája és nagyra-becsülése a beat pápája iránt, és a szócikket ő maga állította össze); ezzel szemben ide számítom a MEGÉLT GONDOLKODÁS címen megjelent, Lukáccsal készült életútinterjút, akármilyen arányban épüljön is valódi és fiktív elemekből, mert irodalmi műként Eörsi alkotása; továbbá az 1956-os ŰTI AZ ÖRDÖGÖT ÉS AZ 1971-es KÜLÖNREMÉNY-T, melyeket az irodalmi lexikon szócikke szerint „*elkoboztak*”, akármint jelentsen is ez. Azért számoltam meg a köteteket, mert meglepett műfaji összetételük, nevezetesen az, hogy a huszonhétből tizenegy kötet egészében, kettő pedig részben verseket tartalmazott. Az ÚMIL szócikkének írója nem lepődött meg: „*költő, író, műfordító*”-nak titulálja Eörsit, aki azonban a KI KICSODA-ban azt mondja magáról: „*író, dramaturg*”. Ezzel szemben az irodalmi közbeszédben mint jeles esszéistát és publicistát, az IDŐM GOMBROWICZCSAL szerzőjét szokás emlegetni; drámáiról többnyire sehogy sem, verseiről mellékesen esik szó. A szerző és recepciója tehát felerészben egyetérteni látszik az életmű súlypontjainak kijelölésében, legalábbis annyiban, hogy miket *nem* tekint művei közül a legfontosabbaknak. Az embernek mégis az az érzése, hogy Eörsi elsősorban költőnek látja vagy legalábbis annak szeretné látni magát. Mint erős és határozott kritikai érzéssel megvert ember látja, hogy ezek a versek általában nem nagyon jók, mégis, talán Karinthy *fiatalembere* módjára, kevesebbre becsüli bármennyire is elismerést kiváltott értekezéseit és alkalmi szövegeit, és költői életműve kiteljesedésében látja a még fel nem fedezett Északi-sarkot.

Eörsi szemében, legalábbis én így látom, a vers multifunkcionális nyelvi objektum. Minősége, milyensége a megalkotás szituációjának meghatározottságai szerint változik. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy ezek a költemények a megszokottnál erősebben kötődnek megalkotásuk idejéhez és irodalmi, lírai köznyelvéhez. Olyannyira, hogy ez a kifelé irányuló kötés erősebb a verseket egymáshoz kapcsoló szálak erejénél; erősebb a szellemi közeghez kötő adhézió, mint az életmű belső kohéziója. Sokszor érdemesebb is Eörsi egyes költeményeivel foglalkozni, mint költészete egészével; a kötetbe gyűjtés gesztusa azonban most az utóbbi elemzési szempont szerinti gondolkodást kívánja.

Annak ellenére, hogy egyrészt az Eörsi-versek mindig egyszeri jelenségként, keletkezésük körülményeihez, élményalapjukhoz és egyfajta író-olvasó-társadalom hármassághoz szorosán kötődve formálódnak, másrészt, hogy Eörsinek a verssel mint nyelvi és poétikai alakzattal szembeni, alkalmyszerűen változó viselkedése mélyen meghatározza az egyes szövegek megformáltságát és esztétikumát, mégis azt lehet mondani, hogy költeményei egyes szempontok szerint életműve egészét vizsgálva is meglehetősen hasonlóak egymáshoz. Kiváltképp ilyenek a nyelvi és verstani vizsgálódás által feltárható ismérvek.

A sorok hosszúsága az esetek nagy részében ingadozó, nemcsak valamely kötött mértéket nem követ, de a verselési rendszerek egyikébe sem tartozik. Ha ezt egy szabad versről szólva állapítjuk meg, abban semmi meglepő nincs. A látszólag kötöttebb minták követésére törekvő formák esetében azonban olvasói várakozásunknak bizonyos ritmikai és hangzásbeli szabályosság, a zeneiségnek legalább jelzésszerű jelenléte felel meg, és ha semmi ilyesmit nem találunk, azt csalódottan vesszük tudomásul, ami a vers befogadásához nem a legideálisabb olvasói beállítottság.

Mondok egy példát. Az *ÉS VISSZHANGOK MINDENFELÉ* (melyet taláalomra választottam, ahol a kötet éppen kinyílt) szabályos formában írott, bár rímtelen, négy soros strófákba tördelt versnek látszik. Harmadik verszaka így hangzik: „*Lélegzésed álommadár mely / behatárolt eget keres. / Az enyém szívósan csapódik / az éjjel kőlapjai közt.*” Az első sor trochaikusnak indul, ami a közepe táján jambikussá változik, persze nem a szó klasszikus értelmében, hanem ahogy a

magyar verstanban ezeket a fogalmakat némi képp fellazítva, hangsúly és szótaghosszúság egymást kiegyenlítő szimultaneitásában használjuk. A második sor hangsúlyai azonban nagyon erősek, ez a sor hangsúlyos verselésű felező nyolcas, és ez nagyon intenzíven idéz meg népköltészeti vagy népies műköltészeti előképeket, a dalköltészet hagyományát. A harmadik sort nyitó anapesztus középső szótagjára eső hangsúly mintegy zárójelbe teszi az előtte álló és amúgy is gyenge nyomatékú névelőt, így visszafelé tekintve ez a sor inkább megint trochaikus benyomást kelt; míg a zárósor jambikus indítása inkább anapesztikus lüktetés érzetét keltő zárlatba fut. Összességében azt lehet mondani, hogy a strófa ritmikája kaotikus. Nemcsak nem követ mintát, de nem is kerüli azokat az előképeket, melyek nagyon határozott tartalmakhoz, hangulatokhoz kapcsolódnak, mint amilyen a verbunkos zene szövegvilága vagy a korai romantika patetikus dalköltészete, amit a trochaikus nyitások idéznek Himfytól a hazafias himnuszköltészetig. Ehhez hasonló gondolatok mondhatók el a versszak dallamairól is. A mondatok befejezése nem esik egybe mélyülő magánhangzósorral, a sorvég gyakran hangzórendjében is felfelé szökik, és a rím hiánya is az így érződő bizonytalanságot húzza alá. Más versekben, ahol rímek vannak szórt vagy olykor szabályos elrendezésben, ez a fajta zeneiség valamelyest szabályosabb, és ezzel a sorok is ívszerűbbek lesznek.

Ha már szóba hoztam, itt érdemes röviden kitérni Eörsi verseinek rímelésére. Az eddigiek ismeretében nem meglepő, hogy verselésének ezt az elemét sem tartom kiemelkedően művészinak. Ugyanakkor meg kell hagyni, hogy ha odafigyel rá, hangulatos rímei vannak. A nonszensz versek rímei például gyakran a groteszk hatást erősítően éles csengésűek, folytonos visszatéréssel vagy tájnyelvi alakokkal (skót-hótt; walesi-elszi) keltenek humoros hatást. Ugyanakkor ezek között is akadnak elképesztő példányok (kása-hogyha; ügyeügye). Legtöbbször azonban nincsenek efféle szélsőségek, egyszerűen csak hanyag, esetleges rímeket találunk. Ha már rímel, hát rímeljen, mondja Eörsi, de nem fordít a dologra kiemelt figyelmet.

Visszatérve a ritmikára: a magyar jambust úgy szokás meghatározni, hogy a sorok zárása szabályos, a sor egésze pedig nem tartalmaz

olyan feltűnő szavakat-szótagokat, melyek kivrívóan ellentmondanak a jambikus lejtésnek. Ha egy vers nem ilyen, akkor akaratlanul is előképeket idéz fel: ha hangsúlyos, akkor a népies irodalmiságot, ha trochaikus-hangsúlyos, akkor a szerelmes vagy hazafias tárgyú romantikus dalköltészetet és az emlékezetünkben ehhez kapcsolódó eseményeket juttatja az olvasó eszébe. Olyasféle többlet ez, amit a költő kihasználhat a vers ki nem mondott közléseinek egyik eszközeként, és amit ugyanakkor nem hagyhat figyelmen kívül, mert ezzel a vers egyik jelentést hordozó rétegét engedí kicsúszni a kezéből. Eörsi költészetének nagyjából az egészében ez történik, kivéve persze a szabad verseket és a szabályos formában írott darabokat. Nyilván vannak olvasók, akiket a vers zenei megformálatlansága nem érdek. Én nem tartozom közéjük.

Ugyanakkor a szabad versek sem lehetnek akármilyenek. A grammatikai és retorikai alakzatok a maguk egyszerűségében nagyon is erős előzetes formát alkotnak, és a kötetlen vers Whitmantól, Apollinaire-tól vagy Ginsbergtől származó előképei ugyanolyan erős hatású, jóllehet nehezebben ellenőrizhető minták lehetnek, mint ha terzinában vagy szonettben gondolkodna az ember. A kötött forma azonban elfedheti a nyelvi alakzat esetlenségét, apró pontatlanságait. A szabad vers éppen ellenkezőleg: minden apróságot a végső-kig kiemel. A gondolati ív legkisebb bizonytalansága is derékba törheti az egész költeményt. Eörsi efféle munkái közül azok a legjobbak, melyek majdhogynem prózai szövegek, és csak a motorjukul szolgáló emocionális hajtóerő lendíti ki őket próza voltukból. A GULAG-DALOK némelyike vagy A MARADJHŰT-CÁBAN ilyen, és még néhány a kötetben olvasható versek közül. Az érzelmileg igazán megterhelt szabad versek azonban, mint a SIRATÓ, a Danilo Kiš halálára írott DANILO vagy az EGY SZARAJEVÓI HOTELSZOBÁBAN, sajnos inkább váltottak ki belőlem visszatetszést, mint megrendülést. Ezekben az esetekben a szabad vers egyedi belső formáját elsősorban az alkalmazott nyelvi alakzatok csekély változatossága, alkalmazásuk monotonája alkotta meg, nem a tárgy öntörvényű líraisága.

Persze lehet azt mondani, hogy a nyelvi-poétikai készség nem változik meg alapvetően az élmények, élethelyzet-változások hatására. De a formák választásának és alakításának ga-

korlatán talán már nyomot hagynak az élet drámai fordulatai; hiszen csak nem ír az ember ugyanúgy verset börtönben, mint alkotóházban; talán csak más lélegzettel versel a szellemi vagy (talán jobb esetben) fizikai segédmunkától ellopott percekben, mint amikor kényelmes megélhetését írói ösztöndíj biztosítja. Nos, úgy látom, hogy amennyire az országos politika történései nem hagynak nyomot a nemzet irodalmán, tehát ahogy például 1945 vagy 1956 nem jelent cezúrát az irodalom folyamatainak történetében (annál inkább 1938 vagy 1979, amikor pedig látszólag nem történt semmi), úgy az egyes alkotó munkássága sem ott mutat töréseket, ahol a külső szemlélő keresné. Eörsi mentalitása természetesen megváltozott 1956-ra, mondjuk 1952-höz képest (bár erről az olvasó nem szerez tudomást, nyilván mert ekkoriban keletkezett műveinek Eörsi ma már kevésbé örül), nem is beszélve a börtönben szerzett merőben újfajta tapasztalatok mentális hatásáról. Poétikai gyakorlatában azonban az 1970-es évek során mutatkozik fordulat, és ugyanezre az időre esik az attitűd megváltozása is: az irónia ornamentális motívumból szerkezetképző elemmé válik, és egyre gyakrabban jelennek meg nyitott szerkezetű darabok. A korábbiakban a versek valamifajta bölcsességet igyekeznek megközelíteni és birtokba venni vagy egyenesen tanítani. Persze továbbra is vannak ilyenek, elég A TITOK-ra vagy a SZÖGEC-re gondolni, de például a JUGOSZLÁVIAI VERSES NAPLÓ, amit egészében véve szeretek és jónak tartok, már sokkal több ürességet hagy a megelevenítő olvasói jelenlét számára. Nem hiszem, hogy a versek intellektuális volna lenne valamiféle választóvíz. (A korai verseket sokkal inkább hangulatiaknak látom, megítélésem szerint az „intellektuális költészet” vádja az életmű egészére kiterjesztve félreértésen alapul.) A következő lényeges mozzanat pedig inkább a nonszensz elemek megjelenése ebben a költészetben, aminek jóvoltából az 1990-es években a legnagyobb hatást sikerült elérnie, ha nem is az olvasóközönség osztatlan gyönyörűségére. A KALAP ÉS A VILLAMOS egyes verseire gondolok, és a politikai bökkversekre, melyek a maguk nevében kétségkívül kitűnőek.

Azt hiszem, minden költő életében vannak olyan helyzetek, melyekben körülményei a lehető legjobban megfelelnek tehetsége természetének, tehát amikor a nyelvben és az irodal-

mi hagyományban a lehető leginkább otthon érzi magát, amikor a lehető legintenzívebb önkifejezésre képes, még ha ezek a körülmények mindennapi létezése szempontjából nézve ellenségesek, embertelenek is. Ha az alkotót (vadromantikus elképzelés szerint) akár élete árán is remekműveket előállító lénynek tekintjük, úgy ezeknek a helyzeteknek az elérése az egyetlen módja annak, hogy az alkotó csakugyan megírja a csak tőle várható remekműveket. Radnóti Miklós legértékesebb költeményeit az üldöztetésben, a fogolytáborban, a halálmenetben írta. Ez tény. Csak hogy olyan tény, amiből nem következik semmi. Sokan hivatkoznak arra, hogy József Attilának az éhezést és a legmélyebb emberi katasztrofát – mely még önnön egzisztenciájából való kikényszerülésére is kiterjedt – kellett megélnie ahhoz, hogy legszebb verseit megírja. Ez azonban már nem igaz. József Attila életének viszonylag nyugalmasabb, felfelé ívelő periódusaiban sokkal izgalmasabb és gondolatgazdagabb műveket produkált, mint tragikus élethelyzetekben. Azt azonban meg kell hagyni, hogy még világának tragikus széthullását is képes volt remekművekkel dokumentálni. Eörsi nem ilyen alkat. Őt alkotóként, nyelvművészként megbénítja, ha külső körülményei megalázóak, embertelenek. Az a fajta vegetatív optimizmus, ami hozzásegíti a túléléshez, ugyanakkor megakadályozza léthelyzete érzékeny átélésében; neki némi távolságra, rálátásra van szüksége a sikeres munkához. Minél közelebb áll fizikai és intellektuális, pláne emocionális valójában a verse tárgyával szolgáló történésekhez vagy személyekhez, annál gyakrabban vét az esztétika eszményei ellen, annál gyakrabban fordulnak elő munkáiban ízléstelenségek, aránytalanságok; annál sűrűbben csúsznak ki a tolla alól bombasztikus közhelyek, csak a nyers indulat formátlan közvetítésére alkalmas kifakadások. Börtönévei alatt például nem írt jó verset, vagy legalábbis szóla sem publikált az idő tájt keletkezett és akkori létét lírai formába öntő, igazán jelentékeny költői szöveget.

Kétféle érzékenység interferenciáját látom működni, amikor ezt a jelenséget figyelem. Eörsi líraeszményének kétirányú és egymást kölcsönösen kizáró meghatározottsága ez. Egyfelől egy „hagyományos”, ha úgy tetszik: modern vagy romantikus európai, elsősorban német líraeszmény érvényesülését látom, melynek legfontosabb értéke a közérthetőség,

közéleti elkötelezettség és racionális gondolkodásmód, ennek sajátosan ornamentális iróniájával; központi alakja a közvetlenül, elsősorban magáról beszélő költő-narrátor. A másik oldal egy angolszász, a (vallomások) beatköltészetben és ikerpártjában, a tárgyiasabb „egyetemi” költészetben kicsúcsosodó irodalmiság és annak alkalmasint szerkezetalkotó iróniája, mely távoli rokonságot tart az úgynevezett új szenzibilitás poétikaival.

Ezeket a törekvéseket, melyek egyébként külön-külön mind nagyon érdekes és értékes műveket generáltak, természetesen nem lehet összeegyeztetni. Eörsi könyvei, melyek mind nagyon izgalmasak voltak a maguk idejében, válogatott anyagukkal egy könyvvé szerkesztve nem adnak ki egységes, pláne kerek történetet. Nem mondom, hogy nem lehetne tendenciózus válogatással sorba rendezni őket, de ennek nem lenne értelme, mert a két- (vagy inkább még több-) féle beszédmód egyidejűleg formálódott, és esztétikai különbséget sem tudnék tenni köztük. Itt is, ott is akadnak jobb és rosszabb darabok.

Összefügg ez némiképp a szerző társadalmi berendezkedésre vonatkozó nézeteinek változásával, de ez az összefüggés sem szoros. Eörsi hajlamos arra, hogy egymásnak homlokegyenest ellentmondó nézeteket *hirdessen*, és most tudatosan használom ezt az anakronisztikus kifejezést, mert határozottan *hirdetményszerű* szövegekre gondolok. Mondok két példát.

Az 1963-ra datált *NOSTALGIA*, ha nem tévedek, szájhagyomány úján terjedt, és a fél ország röhögött rajta. Így hangzik: „*Szép a szocializmus, de a kommunizmus maga a szépség. / Lenin szerint aranyból lesznek az utcai vécek. / Marx szerint nem lesz rendőr, de mindenki művészé érik, / s az arany vécekben Szapphók lesznek a vécsnének. / Akkor szeretnék élni, a kommunizmus korában. / Egy órával se később és egy perccel se korábban.*” Az 1968-ban megjelent *VÁLTOZATOK EGY KÖZHELYRE* című kötet *LENIN*, 1922 című darabja persze nyilván nem a megjelenés évében keletkezett, és Eörsi előző (egyben első) megjelent kötete, a *FIATAL SZEMMEL* volt tizenöt évvel korábban (1956-os kötetét elkobozták), tehát a Leniners pontosan nem datálható, annyi mégis bizonyos, hogy az idézett kegyetlenül gúnyos hangú darab megírása után éveket megjelen-tette. Csak a végét idézem: „...*nincs visszaút. Ez a gigászi / kockázat a világ forradalma. / Másként kell és végig kell csinálni.*” Eörsi mégsem ugyan-

azzal a szájjal fúj hideget és meleget: verseiben eltérő beszédalakzatok jelennek meg, és ezek jelzésértékének megfelelően az egyes darabokat eltérő mélységig kell komolyan venni. Hogy mikor mennyire, azt a költő elképzelése szerint az olvasó meg tudja ítélni; de hogy miből és miként, az már szélesebb érvényű gondolat, és Eörsi költszetének egészére vonatkozik.

Miközben a versek nyelvében, poétikájában, retorikájában és gondolatiságában nem látunk korszakhatárnak tekinthető stílus- vagy beszédmódváltást, aközben egy fontos fordulat mégis megtörténik, és ez a költőnek és versbeli narrátoralteregójának a szétválasztása. Az átlépés a „szituált narráció” helyzetébe egyfajta képviseleti beszédforma stádiumából történik, ami akkoriban a közéleti, politizáló és persze intellektuális költészet meghatározó beszédformája volt. Ennek különösebb jelentősége nincs, csak azért érdemes kiemelni, mert nem ezen a tájon keresi az ember a posztmodernitás vagy az új szenzibilitás beszédalakzatai felé történő fordulatot.

Hogy a példa, amit az egymásnak ellentmondó állításokra hoztam, ne tűnjék egyszerűnek és véletlenszerűnek, mondom még egyet, most már a SZÖGEK-ből. Az 1974-es LELTÁR utolsó szakasza így hangzik: „*Azt kérdezed: min buzgólkodom? / Mindig magát keresi a hűtlen. / Előre nézek: nem vagyok ott. / Hátra nézek: ott sem. Hova tűntem?*” Itt maga az önazonosság ironikus kérdéssé tétele a vers tárgya. A NEGYVENHÉT ÉVE FIGYELEM némiképp terjedelmesebben és részletesebben, szintén ironikusan, de megéltten, ezt a kétséget teljes életállapotként ábrázolva beszél a személy megkettőzöttségéről a beszédben és a létezésben. Ha ezután továbblapozunk, a legújabb versek között találjuk 1996-ra datálva a tematikailag azonos, állításában tökéletesen ellentétes HA ÉNT MONDOK című verset. Eleje és vége: „*Ha lefekszem / én fekszem le / én kelek fel / ha felkelek [...] Ha ént mondom / azt én mondom / én megyek el / ha elmegyek.*” Vagyis miközben a NEGYVENHÉT ÉVE FIGYELEM az új szenzibilitás emblematikus programverse lehetne, aközben a jóval későbbi HA ÉNT MONDOK arról tanúskodik, hogy beszélője tökéletesen problémamentesnek látja azonosságát alkotójával. A kérdés már csak az, és ez szöveget is üt az ember fejébe, hogy mi szükség van egy ilyen evidencia kimondására és bővebb kifejtésére.

Természetesen azt gondolom, hogy ez a te-

matizáció szükséges, és latensen antagonisztikus állítást tartalmaz. Ez a tökéletesen kételemmentes azonosságdeklaráció ugyanis úgy működik, mint a rámutatások általában: határjelenségként szituálja önmagát, és a határ helyére történő rámutatás gesztusa elmozdítja a határt a helyéről. Vagyis miközben a deklaráció problémamentes jelenségnek állítja a „*Ha ént mondom, azt én mondom...*” tézist, aközben az olvasatban az én eloldódik korábbi rögzített helyzetéből, és az olvasó azt gondolja: *jó, jó, de ki az az én, aki magát énként azonosítja, melyik én az az én, aki beszél, és persze melyik én vagyok én, aki ezt a beszédet megéletem?* Vagyis a dilemma túllép a deklaráción, kérdés a válaszon.

Talán a dilemma kiterjesztése az életmű egészére némiképp erőltetettnek, belemagyarázásnak tetszik. Az azonban kétségtelen, hogy Eörsi lírája egészében véve az állandó polémia helyzetében áll – azt lehet mondani, hogy ebben a költészetben a dialogicitás sajátos eseteként van jelen a megszólító beszédmód –, és hogy lírai ellenbeszédként semmiképpen sem egyszerűsíthető le a benne foglalt politikai állásfoglalások hatalomellenes jelentéseiére. A *polemicitás* (ha van ilyen szó) mint a dialogicitás szélső esete természetesen elválaszthatatlan az ironiától, ami egyenesen az alapját képezi. Azonban annak is sajátos esete, hiszen az az álláspont, melybe helyezkedve vitatjuk és nevetségessé téve megsemmisítjük a velünk szemben állók nézeteit, ebben az esetben tisztázatlan, sőt természetéből adódóan tisztázhatatlan. Ennek az eszményi álláspontnak a megalapítva elfoglalása éppen a polemizáló diskurzus során történik, s ebből adódóan nem a szöveg megalkotottságának, hanem olvasatának részét képezi.

Nem ennek a dolgozatnak a feladata a művészi ellenbeszéd alakzatainak taglalása, de annyit fontos leszögezni, hogy – szemben a politikai értelemben vett ellenzéki megnyilatkozásokkal – nem egy a jelenleg elfoglalttól elkülönített pozíció elfoglalására történő késztetés a gesztus lényege, hanem egyfelől annak a feltételezése, hogy nem létezik olyan pont, melynek elfoglalása kívánatos lenne, sem olyan állapot, melybe meg kellene érkezni mindannyiunk legnagyobb gyönyörűségére, másrészt nincs olyan beszélő, akinek virtuális testiségét betöltve a költő (vagy más területen működő alkotó) felelősségtől áthatott szöveget intézhetne közönségéhez. Az ellenbeszéd lényege a

kimozdulás az éppen elfoglalt beszédhelyzetből, kilépés a megszólaltatott narrátori jelenlétből, mintegy folyamatosan önnön levedlett bőrünként hagyva hátra az aktualitását vesztett jelenléte dokumentáló szöveg helyet, és ebben az eltávolodásban/eltávolításban keresni önnön azonosságunkat.

Érintkezik ez a beszélői állapot egyrészt az új szenzibilitás korábban már emlegetett és meglehetősen bonyolult szerző/narrátor pozíciójával, de a beszélői pozíciót naiv vagy álnaiv módon meg nem jelölő költői eljárásokéval is, mint amilyet a nonszensz költészetben vagy (Eörsinél) a politikai bökversekben láthatunk. Ezekben a szövegtípusokban a vers tréfás dalszerűsége, triviális játékosága kelti azt a látszatot, hogy a pozíció, melyet elfoglalva tréfálkozunk, mindenki számára ismert és elfoglalható. A KÉT KONDA vagy A GYÖNYÖR azt a látszatot kelti, hogy a szerző az egyetlen elképzelhető álláspontot képviseli, ebben olvasói természetesen egyetértenek vele, és együtt röhögnek a versben kifigurázott pitiáner alakokon. Emlekeztetőül: „Új sertések muzsikálnak / öröklött melódiát, / beleengnek a rózsás hajak: / »Isten, röfröf család.«...”, illetve: „»Piac« – suttogja párás ajakal az exkommunista, / nadrágja duzzad elől, »Bérmunka« – búgja –, »Tulajdon«...” és így tovább. Ide is kapcsolható a fentebb más összefüggésben említett NOSZTALGIA című darab és jó néhány hozzá hasonló politikai szatíra.

Ennél összetettebb azoknak a költeményeknek a problémája, melyekben a konkrét politikai jelenségekre történő utalások szűkszavúbbak vagy felismerhetetlenek. A LISTÁN című vers már Ernst Jandl akasztófahumorról ironizáló nonszenszeit juttathatja az eszünkbe, melyek szintén valami konkrét és politikailag szituált áthallást rejtenek a végtelenségig lecsupaszított és elvont formában. Ebből is némi emlekeztető: „*Felvettek egy listára / Nem vagyok a listán / Felvettek egy listára / Nyomom sincs a listán / Számítanak istvánra / Én vagyok az istván / Felvették a listára / István nincs a listán / Megpróbálják vanni / Hogy ne bírjon lenni / Úgy a listán hagyni / Hogy még rá se tenni...*” stb.

Szintén érintkező műtípus a hagyományos, angolszász mintákat követő nonszensz költemények sora, melyek Edward Lear-áthallásaik jóvoltából a *gyermekversek* kategóriába kerültek, bár gondos szülő aligha adná őket gyermeke kezébe. Ilyen például A KALAP ÉS A VILLAMOS című, némiképp horrorisztikus tréfa. A BU-

GYI A SZÉLBEŒN filozofikus, a KATTACOGARAMRÓL inkább politizálva parabolisztikus apróság, de mindkettő ehhez a poétikához kapcsolódik, és Eörsi legjobb versei közé sorolom őket; ellentétben a műfaji előírásoknak pontosabban megfelelő darabokkal, melyek között hihetetlenül bárgyú példányok is akadnak. Ugyanakkor klasszikus nonszensz versek mondható a HÁROM MESE vagy a HÁROM ROMÁNC, esetleg a LEOPOLD SZAKÁCSKÖNYVE ciklus, melyek különösebben bonyolalmas áthallások nélkül is szellemesek és mélyek a maguk módján.

Az emlegetett költészeti tendenciával a másik oldalról érintkezik az a műtípus, melynek gyűjtőneve *új költőiség* vagy *új személyesség* lehetne. Elsősorban világirodalmi hatásokat látok mögötte. Talán Ginsberg utazó- és élményköltészetének folytatása ez, ami a mai amerikai költészet egyik legkedveltebb műtípusa. A JUGOSZLÁVIAI VERSEK NAPLÓ 1976-ból éppúgy ide tartozik, mint az életmű egészén végighúzódó álomleírások vagy a Ginsberg halálára írott alkalmi munkák.

Persze az is igaz, hogy ennek az új személyességnek a beszédmódja nyílik meg a leginkább Eörsi rendszeresen előtörő apokaliptikus gondolatai számára, s így a múlt század közepének amerikai beatköltészetére emlekeztető bombasztikus politikai közhelycsokrok állnak elő, annak ellenére, hogy az életrajzi tények esetleg fedezetet látszanak nyújtani hozzájuk. Sajnos a GULÁG-DALOK legtöbbször, az EURÓPA vagy az E. I. ÖNKÉNTES sorozat egyes darabjai (...*össz-komfortos lakásában falatozva... stb.* és még jó néhány) az apokaliptikus képek halmozásával viszolyogtató hatást keltenek nem tárgyakkal, hanem önmagukkal mint félresikerült versekkel szemben. Visszakanyarodva kiinduló tételhez: ezek azok a szövegek, melyek rálátás nélkül, konkrét élményből és az abból születő indulatból építkeznek, és egyúttal ezek Eörsi leggyengébb munkái. Nem szeretnék becsületesérték elkövetni, de szegény Kuczka Péter utolsó versfűzeteinek haláltáncdalai jutottak az eszembe róluk.

Ezek tehát olyan dolgok, amiket rosszallok Eörsi költészetében. *Ugyanakkor* (mert magamtól sem tagadhatom meg azt a jogot, hogy kétfélt gondoljak egyszerre) azt is belátom, hogy nem lehet egy költőtől elvitatni egész élete és munkássága központi értékének a jogoságát. Ha nem fogadjuk el, az már a mi dolgunk, olvasóké, de tisztában kell lennünk az-

zal, hogy így ennek a költészetnek a lényegét utasítjuk el, és így nem lesz esélyünk többé a befogadásra. Arra gondolok, hogy minden baromkodás, ironia és clowngesztus ellenére vagy azzal együtt, Eörsi a költészetet és egyáltalán az emberi beszédet *halálosan* komoly dolognak tartja. Erre is hozok egy példát, egy rövid verset 1976-ból, melynek ALÁZATOS KÉRELEM a címe: „*Emberséged, megbecsülésed / jelül úgy hazudj nekem, / mint főnöknek vagy feleségnek: / hogy hihető legyen. // Ha nem zavar, hogy rajtacstplek, / állj meg a mondat közepén, / s üvöltés rám inkább, köpj le, üss meg, / esetleg lőj belém.*” Ez a fajta komolyan vett beszéd túl van minden lehetséges nyelvi játékon, retorikai alakzaton, poétikai finomságon és stílári trükkön, de túl a gyakorlati létezésen és annak viszonyain, túl az adott világ adott esetlegességein. „*Jönnek a bájos tények / mint a manóknak, / ruhákat cserélnek, / hosszúkat, rövideket. // Tetszenek. Szépek. / Nem kellene...*” – írja emblematikus versében, a MONOLÓG-ban (1970-ben). A beszéd, a nyelv mondása és értése ebben a létezőmódban a világban való lét legfontosabb *ténye*. Bármit *üzenjenek* is a szövegek.

És befejezésül még valami, ezekről a bizonyos szögekről, különbözőekről és különreményekről. A huszadik század második felének költészete alapján véve nem látszik különösebben eseménydúsnak. 1970 táján van egy komolyabb korszakhatár és stílusváltás, ami elsősorban Tandori első két kötetéhez kötődik, de túlzás lenne azt állítani, hogy ez a váltás felforgatta volna a líra köznyelvét. Sokkal inkább úgy látszik, hogy az erre érzékenyebb költők egyre szűkszavúbbak lettek, majd elhallgattak; a többiek pedig beszéltek tovább a saját nyelvükön. Nemcsak Eörsi nemzedéktársai, de az egy évtizeddel fiatalabbak sem gondolták komolyan, hogy stílust, attitűdöt vagy intonációt kellene váltaniuk. A legjelesebbeknél – magánál Tandorinál, de Takács Zsuzsánál, Oravecznél, Petrinél is – ez a fordulat egybeesett magával a megkésített pályakezdéssel. Eörsinél ez a dolog azért okozott sokszorosan összetett alkotói válságot, mert tájékozódása és alkotó tehetőségének kibontakozása sokirányú volt. Politizáló emberként és politikai gondolkodóként azt kellett megélnie, hogy előbb a szocializmus, majd annak megreformált változata esett darabjaira; kiderült, hogy a világgörredalom, mely íratt Eörsinél eleinte komoly elkötelezettséget látunk, nem több egy birodalom ci-

nikus hódító ideológiájánál. Ugyanígy foszlott semmivé egy emberöltő alatt az újkori történelem legnagyobb ambícióval indult gondolati rendszere, a modernitás egyelőre utolsó „nagy elbeszélése”, a marxizmus és annak minden megújítási kísérlete. Eörsi mindezekben politizáló emberként, gyakorló forradalmárként, filozófáló íróként és Lukács György tanítványfordítójaként külön-külön és együttvéve is érdekelt volt, és vesztésként került ki. Szerencsés alkatának köszönheti, hogy nem roppant bele ezekben a kudarcokba, hanem profitált belőlük. „...*sejtem már a tihot: / amit vesztek, azt nyeresem*” – írja A ПИТОК című versben, és több ez dacos paradoxonnál. Mint ahogy ez is: „*Számomra olyan a szabadság / mint a rabruha...*”

A legmaradandóbb lírai gondolatainak látom ezeket a paradoxonokat, jóllehet valójában értelmezhetetlenek; vagy talán éppen azért, mert lírai helyi értékükön túl nem is akarnak jelentést konstruálni. Ha létezik egyáltalán ebben a költészetben a Szabó Lőrinc-től örökölt *különbéke* vagy ennek saját megújított változata, a *különremény* (jellemző, hogy éppen ezt a címet viselő kötetét kobozták el az 1971-es keményvonalas visszarendeződsé idején), az kiváltképp a paradoxonokkal történt megbékélésben nyilvánul meg; ahogy zárványként őrzi meg őket a folytonos összeomlások és paradigmaváltások rendszerében. Azt pedig, hogy Eörsi olvassa-e inkább magát vagy írja, tehát hogy lírai életművét nyelvi-retorikai-poétikai *megalkotottságként* vagy a finalitás jegyében álló történetként szemlélt sorsának *olvasataként* érdemes-e olvasni, továbbá hogy az öntörténet alkotójaként és az önélet központi alakjaként elszenvedő alany vagy döntésről döntésre haladó sorsalakító-e; metaforikusan szólva, hogy nyeletik-e vele a szöveget, vagy ő tekint részvétellel azokra, akik a maguk jószántából nyelték le (a börtönben, hogy néhány napra a valamelyest emberibb rabkórházba kerüljenek, de az azonos című versben még ennyi sem jár nekik: tört krumplicival tömik őket, és megvárják, míg a szögek természetes úton távoznak a testükből), nehéz kérdés, és talán nem is érdemes megválaszolni. Ő is hajlik a jelenet képes beszédként való értelmezésére, én is megmaradok ennél: „*A szöveget magam is lenyeltem, / ezért nem végeztem kereszten, / így lettem belül csupa rozsdá. / A pléhkorszak hajnalán kezdtem. / Itt vagyok. Nézz rám gyanakodva [...]*” – mondja a kötet címadó versében. Ez

a megszólítás azonban már nem az olvasónak szól, hanem annak a valakinek, akinek, végigbeszélve az Eörsi-költészet megannyi szerepét, valamennyi veszteséget sikerült megnyernie.

Bodor Béla

TÉNYLEG FRISS

Pósfai György: *Friss Cipó-történetek Kortárs, 1999. 132 oldal, 550 Ft*

A kiadó Új Látószög sorozatában mintaszerűen gondozott, karcsú könyvecske jelent meg. A tartalom hangulatához illő tipográfia, a filozofikus mélységeket sejtető, egyszersmind karikatúrisztikus borító a nemrégiben tragikus hirtelenséggel elhunyt grafikus, Horváth Péter munkája.

A hátoldalon FORGALMI ENGEDÉLY-nek nevezett kérdőívszerűség áll, melyből a rejtélyes szerzőről néhány adatot is megtudunk, például, hogy Szombathelyen született 1956-ban. Fontosabb azonban az a gyanú, amit ez a „*forgalmi engedély*” kelt bennünk. Üdítően új, mégis valahonnan ismerős világba invitál a szerző, akiről hírlík, hivatása szerint mikrobiológus, aki jelen könyvén kívül verseket is írt, és a múlt évi novemberi *Holmiban* egy hosszabb, nyilvánvalóan önéletrajzi elemeket tartalmazó sejtelmes, komoly elbeszélése is megjelent. Ami a CIPÓ-TÖRTÉNETEK frissességét illeti, azt mondhatjuk, amit újabb, többnyire a posztmodern jellegzetességeivel leírt irodalmunk egy egész irányáról, hogy tudniillik éppen az ismerősségek, az előzmények és minták sajátos elegyítésével hozza létre eredetiségét.

A ciklusokba rendezett, egy-két lapos szövegek három ugyancsak képlékeny és változó-könyvi figura köré szerveződnek. „*Kezdetben volt Cipó, előtte voltam én, és legelőször volt Márta. Legáltalában így mondják, akik emlékeznek az időtlen időkre. Mindenesetre most hárman vagyunk, és azon iparkodunk, hogy jól érezzük magunkat.*” Így kezdődik az egyik írás, amelyben arról is szó van, hogy a három figurának háromszor három feje van, de mindez nem biztos, az is lehet, hogy Cipó sárkány, nyolctonnyas lábakkal, és „*képes mindenkit eltaposni, aki nem elég ügyes, hogy idejében észrevegye, szemfényvesztés az egész.*”

E szereplők néha vízimadarakként zurrognak-zirregnek át a tó tükre fölött, Az ÖREG MOLNÁR-ról szóló mesében meg mintha rágcslók lennének, akiknek mérgezett süteményt tesz ki a gazda, mindenesetre sokat nevetnek, idétlenkednek, „*leplezik a szomorúságukat*”. Az elbeszélő azt mondja magáról, hogy „*számtalan életem van, szabad vagyok*”. Többször említi, hogy világmegváltással foglalkoznak. Cipó képéről tudjuk, hogy „*túláságosan nyitott volt, védtelenséget, sebezhetőséget sugallt*”, sorsáról pedig azt, hogy „*korán belevetette magát az élet értelmébe*”.

Ezek a figurák végső soron a nyelvben léteznek, nyelvi klisékből állnak össze. A leplezett moralizálás játékként jelentkezik, az erős érzelmesség álcinizmusban. Témaelőzményként eszünkbe jut a Lázár Ervin-mesék szeretet- és jószágmotívuma, valamint az a dinamika és ritmikusság, amely okán szinte versnek olvashatjuk azokat. A sokféle nyelvi játék (a filozofikustól a léháig) a Tandori-Parti Nagyvonat követőjévé avatja Pósfait. Hozzáteszem, hogy némelyik mesében a kegyetlen, itt-ott undort keltő gesztusok az angol nonszensz irodalom hagyományait és még valami szelídebb Tarantinót is eszünkbe juttathatnak. (Egy „*kedves ismerősről*” a boncolás kideríti, hogy „*teljesen rohadt volt a belseje*”, egy embernek baltával széthasítják a gerincét, „*szétloccsantják az esze tokját*”, a drága Márta vattás fogpiszkálóval turkál a fülében.) A poliszémikus bravúroktól a groteszken keresztül egy szinte egészében kitalált nyelv felmutatásáig terjednek Pósfai eszközei. Egy helyen azt játssza, hogy gyengeelméjűnek nézi az olvasót, midőn elmagyarazza, hogy ha esténként Cipó a Kék cápában iszogat, akkor nem egy valódi porcos halra kell gondolnunk. Egy másik epizódban az agg agár azért nevezi finom embereknek Cipóékat, mert olyan roppantul tájékozottak, hogy a csere-misz öregasszonyra pillantva megjegyzik: „*Mari néni*”, Cipó derekát meg „*komi szeszűz*” gyötri. A „*neuroncsatornák*” és a „*dezoxiribonukleinsavak*” mellett bennfentesebb szakszerűségeket is olvashatunk (A POFON KÉMIÁJA című írásban például), és a KOPPÁR KÖLDÜS (Tandori) szóalkotóröncsoló megoldásait juttatja eszünkbe a HALVADÁSZAT vagy a TEREMTÉS.

Ezekben érthető és lefordítható, de mégis idegen nyelvnek tűnő anyagokkal birkózhat az olvasó, ilyenekkel: „*Letkezzen a zirrekéből romszor annyi dezgetett lumingó.*” Kedvencem az a húszsoros írás, ahol szegény sótlan Mártát be-