DÉRCZY PÉTER

BUKDÁCSOLÓ ANGYALOK[1]

Térey János: Káli holtak. *Bp., Jelenkor Kiadó, 2018*

Térey János negyvennyolc éves korára terjedelmében is jelentős életműre nézhet vissza, nagy tudást, nagy tehetséget mutató kötetek hosszú sora van mögötte, melyek formailag, műnemi értelemben is igen sokszínűek. Egyszerű verseskötetek mellett ott szerepelnek a nagyigényű verses regények, a tőlük nem teljesen független (mert versben megfogalmazott) színpadi művek, drámák, s most újabb formai nyitásként Térey igazi epikus művel, regénnyel jelentkezett. Bár talán nem igazán pontos és hiteles úgy fogalmazni, hogy „újabb nyitásként", hiszen a költőnek már 1997-ben is megjelent egy kifejezetten prózai könyve, a *Termann hagyományai*, amely aztán ráadásul átdolgozott, javított kiadásban *Termann hagyatéka* címmel 2012-ben újra napvilágot látott, ami azt is jelzi egyben, hogy Térey számára ezek a kilencvenes években született *novellák* nyilvánvalóan nagyon fontosak voltak (noha ő maga akkortájt úgy nyilatkozott, túl van rajtuk, azaz nem lényegesek számára), s hogy mennyire, azt most a regény esetében is láthatjuk valamelyest.

A recepcióban azonban valahogy elmosódott, sőt talán el is felejtődött, hogy Térey nemcsak versekkel, verses regényekkel, sőt verses novellákkal kísérletezett, hanem már pályája korai szakaszában is próbálkozott a nem versszerű, egyszerű (kis)epikai formákkal (még ha az eredmény nyilvánvalóan tükrözi is a *költői viszonyt* a formához); méghozzá kitűnő novelláskötetet hozva így létre. Sőt, ahogy azt akkoriban meg is írtam (Termann egykoron és ma, Műút, 2012, 033), a novelláknak volt egy különös aspektusuk, hogy tudniillik bár külön-külön is jók és szerethetők voltak, együttesen még többletjelentéssel is bírtak. Ugyanis sorozatukból/füzérükből halványan, de mégis jól érzékelhetően egy „karrierregény", egy nevelődési regény sorstoposzának mozaikjai is kibontakoznak: a vidéki városból a fővárosba kerülő egyetemista, Termann élete, ahogy lassan költővé és felnőtté érik. Ugyanakkor a novellák világát tovább tágítja, hogy Termann körül hasonló társak, figurák botladoznak vele együtt – azaz egy egész generáció életérzése, helykeresése, élete körvonalazódik, a háttérben Budapest díszleteivel és értelmiségi belvilágával. Annak, aki már olvasta a *Káli holtak*at, bizonyára sok minden ismerős lehet abból, amit a Termann-könyvek kapcsán igazán csak érintőlegesen felvillantottam. Előzetesen is megállapítható, hogy a *Káli holtak* sok tekintetben folytatása a Termann-szövegeknek, mintegy azt bemutatva, hogy a húsz-huszonöt év előtti

[1] Térey regénye megjelenése pillanatától nagy hullámokat kavart a kortárs magyar irodalom (recepciójának) állóvizében. Az értékelések a teljes elutasítástól (Kálmán C. György, Élet és Irodalom, 2018. jún. 15.) a teljes értékelő hódolatig (Arató László, Élet és Irodalom, szept. 7.) terjedtek, s köztük elég sok, mondjuk így, „billegő" jellegű értékelés/értelmezés látott napvilágot, melyek kisebb vagy nagyobb mértékben, visszafogottabban vagy dühödtebben vetették fel részben azokat a problémákat is, melyeket magam is vázolok, de szándékosan nem tértem ki egyik kritikára sem. Ennek pusztán az az oka, hogy véleményem szerint mindegyik írás narratívája keretét Kálmán C. György kritikájához viszonyította, ami nem biztos, hogy szerencsés. Ebből próbáltam volna kilépni, de utólag látom, nem mindig sikerült.

Termannoknak milyen útjaik lehetségesek a 2010-es évek vége felé, s ehhez, legalábbis Téreynek így tűnhetett, a regény nagyobb formája illeszkedett (volna).

A regény főszereplője Csáky Alex színész, aki a mű történetében körülbelül huszonnyolc évesen (346) indul el, és a végén harmincévesen (518) búcsúzunk tőle, tehát a *Káli holtak* elbeszélt ideje nagyjából két év (de ez egyéb okok miatt, amire majd kitérek, nem nagyon tűnik föl). Fiatal színész, de már egy évvel korábban, huszonhét évesen (423) megkapta a Jászai Mari-díjat a *Hamlet* címszerepének alakításáért. Ünnepelt, már-már sztárstátuszban élő művész, akinek a sorsa mégsem úgy alakul, ahogy várható lenne: a történet ideje az ő életének megborulásával, művészként/színészként való fokozatos lecsúszásával fog telni. Ha a műről lehántjuk az iszonyatos mennyiségű epikai sallangot, a kitérőket, a történetnek formailag ellenálló esszébetéteket és egyéb, sokszor fölösleges prózai részleteket, akkor a csupasz váz valójában egy egyszerű, bár kétségtelenül a klasszikussal szemben negatív nevelődésregény-modellt mutat, azon belül pedig a művészregény alternatíváját. Persze a sort lehetne még folytatni, például azzal, hogy vajon kulcsregény-e a *Káli holtak*, hiszen minden, ami történik benne, az a magyar színházi (és filmes) közegben játszódik, természetesen kívülálló számára nem, de a beavatottabbak számára talán mégis felismerhető helyszínekkel, eseményekkel és figurákkal (e tekintetben a művet nevezhetnénk akár színházi regénynek is, ha volna ennek valami olyan értelme, amely Térey alkotásához közelebb vinne, de nincs). A regény elejére nyilvánvalóan ironikusan odabiggyesztett, különösen filmek esetében szokásos felhívás, hogy „bármely regénybeli hasonlóság a kortárs magyar kultúra alakjaihoz és eseményeihez csupán véletlen. Egészen más a helyzet a tájjal", rá is játszik erre erősen. Térey amúgy is szívesen használja a klasszikus alkotás, jelen esetben a regény nagy ívű kellékeit, mint a mottók alkalmazása, a nagy fejezetekre tagolás és azon belül a kisebb szövegegységek kvázi alfejezetként való kezelése (ami persze megint csak ironikus, mert valójában szó sincs még látszólagos alfejezetekről sem, a néhány mondatos résztől az egy valóságosan elképzelhető alfejezet méretéig terjedő szövegrészek nem így működnek, hanem folyamatos naplóbejegyzést imitálnak). Mindezt tetézi (bonyolítja), hogy a regény történetét egy rövidebb és egy kicsivel hosszabb szövegrész keretezi (noha a mű amúgy egyáltalán nem a klasszikus keretes elbeszélések körébe tartozik), melyről talán azt lehet megkockáztatni, hogy egy álomjelenetet elevenít meg, ezzel a befogadó számára felvetve azt a lehetőséget is, hogy az *egész főszöveg* valójában valakinek (Csáky Alexnek, ill. a Csáky által alakított Botond nevű nem valóságos személynek) az *álma*. Ugyanakkor ez a főszöveg én jellegű narrációban képződik meg, Csáky Alex maga meséli el vagy írja le naplószerűen, hogy mi történik abban a világban, amelyben létezik. Tehát az elbeszélésnek egyetlen hőse van, az ő szűrőjén át látunk mindent, ami akár egy kamara jellegű prózát is jelképezhetne, de a *Káli holtak* kiállítása, akár imitált, akár ironizált nagyregény vonásai ennek ellentmondanak. Persze ha csak szatíraként fogjuk föl az elbeszélteket, akkor nem, hiszen ha mindent kifordítunk, akkor a narráció botlásai nem annyira az elbeszélőé, hanem annak a világnak az ellentmondása, melyet megjelenít. A főszereplő így egyfelől tudósít saját élete alakulásáról, s ezt értsük valahogy szó szerint, mert a regény teljes szövegében Csáky Alex beszél, és végig jelen időben, ezért aztán azt a feltevést, hogy a kisebb-nagyobb vagy egészen hosszadalmas „bejegyzések" egy tényleges napló részei lennének, nyugodtan el is vethetjük. A napló mint narratív forma ugyanis „múlt idejű", elbeszélője csak azt mondhatja el, ami már megtörtént, arról, ami éppen most történik, nem tudósíthat

(ugyanakkor ritkán, de előfordul, hogy Csáky elbeszélése átvált múlt idejű, tehát felidéző/visszatekintő jellegű beszédbe, ami a naplóformát erősítené). A *Káli holtak* nagy epikai problémája, hogy ez a narrációs helyzet mindvégig tisztázatlan, olykor vicces, olykor kifejezetten zavaró helyzeteket teremtve. Csak egyet emelek ki: a regény elején Csáky még abszolút ünnepelt színész, nos, ekkor olvasható egy interjúrészlet a *Marie Claire* című újságból, elég hosszan (38–39) arról, hogy hogyan éli meg azt, hogy ilyen fiatalon már ünnepelt és díjazott színész, illetve hogy nem fél-e attól, hogy a mostanában forgatott zombis tévéfilmben szerepet vállalt. Az összességében két oldal terjedelmű regényszöveg nyilvánvalóan nagyon komoly és egyáltalán nem ironizált művészi/erkölcsi problémákat vet fel, sőt a későbbiek ismeretében az egész mű központjába is helyezhetők ezek – de ugye az nem képzelhető el, hogy a híres színész bekörmöli a naplójába a vele készült interjút; annál is inkább nem, mert az elbeszélői helyzet más lapokon meg sem engedi a naplóformának még csak a lehetőségét sem. Sőt olyan kép alakulhat ki az olvasóban időnként, hogy Csáky mintha valakinek beszélne, mintha volna valamilyen hallgatósága, például: „Már mondtam (…), de még nem meséltem el" (264), „Már mondtam" (382), „Ha még nem mondtam volna" (512), „Két hírem van" (473), és sorolhatnám. Ám ebben az esetben sem elképzelhető, hogy a regény főszereplője részletesen elbeszélje hallgatóságának mondjuk az Athénban szerzett színházi, építészeti, művészettörténeti, valamint szexuális élményeit a legnagyobb részletességgel. S ami a narráció problémáját tovább növeli, hogy ez az énelbeszélő teljesen reflexió nélküli, ahogy már említettem, mintha a helyszínről tudósítana, hogy ott mi történik, de hogy valóban mi történik, és miért, és ez milyen hatással van rá, az vagy egyáltalán nem derül ki, vagy alig. Így aztán Csáky Alex története eléggé sovány, nem sokat tudunk meg róla, és talán ennek következtében is hasonlóan keveset tudunk meg az őt körülvevő emberekről, környezetükről, a világról, melyben élnek. Hozok példákat.

Csáky Alex a fővárosban született már (ellentétben Termann-nal), apja ügyvéd, anyjáról a 468. oldalon derül csak ki, hogy „élete zömét kórházban dolgozta le", apjával sokáig nincs jóban, majd közelednek egymáshoz, de végül Csáky még apja halálában sem tud neki megbocsátani (pontosan nem derül ki, mi is a baja az apjával, mi okozta köztük igazán a konfliktust, ha eltekintünk a szigorú, korlátozó, nem szeretetteljes apatoposztól, és hát tekintsünk el, mert annyira közhelyes). Az apa figurájával ellentétben a nagyapa alakja mindig nosztalgikusan és tisztán merül föl: „Öregapám volt az igazi káli ember, mindenki Sanyi bácsija Monoszlón, a baromfiudvarával, a nagy erdei sétáival meg a ragaszkodásával a fél udvart bekoszoló fekete eperfájához." (124) A nagyapa figurája ráadásul mindig összeforr a környező táj, a Káli-medence fenséges látványával, a természet lenyűgöző nagyságával és szépségével: „Öregapám járta a rétet, az erdőt, gombászott, fácánt fogott, barkaágakat szedett, hogy a mama kosarat fonhasson belőle, én meg mentem vele árkon-bokron át. Mohos volt a házukon a nádtető. A villanyt már bekötötték, de még kerekes kútból húztuk a vizet, és sosem kaptam gyomorrontást. Kaszáltam a szomszéddal, vágtam a fát. Megmártóztunk a hegyi tavakban, tábortűznél sütöttük a szalonnát." (29) Ennél többet azonban a nagyapa figurájáról sem kapunk, s ez sajnos egysíkú értelmezésekre adhat okot, hogy tehát alakjában és a káli tájban a romlatlan erkölcsi intranzigenciát és életminőséget kellene látnunk, holott Térey, a szöveg más pontjain, érzékelhetően távol tartja magát az ilyen leegyszerűsítő gesztusoktól.

Az apa, az anya, a nagyapa figurája mellett a regény összes többi szereplője is (Csáky volt élettársa, gyerekének anyja, egykori szeretője, Binder Lívia, aztán újabb, talán a megállapodottságot jelentő újabb szeretője, Luca, és mind a színésztársai, rendezői, Sulyok és Gróf, valamint filmes rendezője, Borombovics Géza, szóval tényleg mindenki) csak kétdimenziós figura, annyira formálódnak csak meg, amennyire Csáky számára érdekesek. Egyszóval gyakorlatilag egyéniség nélküli, vagy alig egyénített figurák, beleértve magát Csákyt is, ha alaposan megvizsgáljuk a főszereplő „életrajzát". Egy nevelődési regénymodellt imitáló forma esetében legalábbis meglepő jellegzetességek ezek. Persze ellene lehetne vetni, hogy az ilyen megközelítése a regény világának és szereplőinek túlságosan is pszichologizáló és a valószerűségre alapozó, s éppen a szatirikus, sokszor karikírozó megjelenítés nem igényli egy valóságos tizenkilencedik századi „bildungsroman" kellékeit. Igen ám, csak ha motivációs és lélektani szinten nem érthető, vagy fogalmazzunk inkább úgy, nem teljesen világos, hogy Csákyval mikor mi és miért történik, és mindez milyen személyiségváltozásokat okoz a figurájában, akkor az is zavarossá válik, hogy a sztárolt színész kivételes státuszából valójában hogyan és miért csúszik le a teljes összeomlás szélére. Ehhez indokként az kevés, hogy részt vesz egy minden valószínűség szerint rangján aluli zombis tévéfilm forgatásában. Pedig Térey valamilyen oknál fogva ezt a zombifilmet az egész regény szempontjából is döntő fontosságúnak ítélte, ki is térek rá kicsit részletesebben.

A regény teljes első fejezetét (*Elevenek és holtak*) teszi ki a virtuális film, a *Káli holtak* forgatása, a forgatókönyvből való idézetekkel, jelenetekkel, de a szöveg későbbi részeiben is meg-megjelenik valamilyen módon (például amikor Csáky végképp kilép a filmből, illetve amikor ennek hatására „kiírják" belőle). Mint látható, a nem létező tévéfilm és a valóságos regény címe azonos, és erre valamilyen választ kell majd találnunk. A film „története", amennyire egyáltalán kihámozható a különféle státuszú szövegrészek egymásra csúsztatásából, hogy a Káli-medence összes egykori halottja, akit az évszázadok során űzött és leöldösött tatár, török és labanc, zombiként feltámad, és rázúdul a mai falvak népére, beleértve ebbe azt a betelepülő értelmiségi/művész népséget is, amely mintegy elfoglalta és lezüllesztette az eredeti táj és lélek szépségeit. Elég szörnyen hangzik ez így. Térey persze mindezt ironikus/szatirikus megközelítésben tárja a film „szemlélője" és a valóságos szöveg olvasója elé, végül is nem hagyva kétséget, hogy a *Káli holtak* című „filmalkotás" igazából egy szennymű, amire a széles néptömegek szórakoztatása miatt van szükség. Ugyanakkor a narráció lebegteti azt az értelmezési lehetőséget is, hogy a film bár nyilván csak egy zsánerfilm, de ebben a minőségében is hordozhat megfontolandó és értékelendő erkölcsi/művészi értékeket. Csáky kezdetben ezért vesz részt benne, s majd csak fokozatosan jön rá, hogy a film egyszerű becsapás. A színész egész regénybeli életpályája szempontjából fontos lenne, hogy a szemünk elé táruljon ez a felismerési (nevelődési) folyamat, ám ebből az olvasó nem sokat kap (nagy kivétel Borombovics rendező káli birtokának kitűnő szatirikus leírása). Csáky Alex, aki bármennyire is művelt és tehetséges színész, nem épp éles eszéről fog olvasója emlékezetében megragadni, valójában akkor ismeri föl, hogy mire vállalkozott, amikor a színházi életében és főleg munkájában érik egyre-másra kudarcok, melyeket előbb nem ért, majd – joggal – rossz döntésének tulajdonít. Más kérdés, hogy ha valaki egyszer kiugróan magasan teljesít (Hamlet-alakítás), akkor egyetlen, amúgy nem kirívóan rossz döntés következményeként

miért nem képes színészileg sem megismételni korábbi produkciója minőségét; így vall aztán kudarcot Schiller *Haramiák*jában, s nem lesz majd szerencséje a *Hamlet* újabb és újabb előadásaival sem (bár itt művészeten kívüli okok játszanak közre).

Tehát van egy film a regényben, amely a befogadó számára is nagyon nehéz helyzeteket teremt, mivel a forgatókönyv szövegei, a benne szereplő egyes játszó személyek szövegei igen gyakran összecsúsznak Csáky valós szövegeivel, sokszor problémás felfejteni, hogy ki beszél: Botond, a film főszereplője, vagy az őt alakító Csáky, vagy Csáky idézi Botondot függőbeszéd-szerű mondatokban. S az sem mellékes, hogy mikor gondoljuk valóságosnak (értsd: a mögöttes elbeszélő, a szerző stiláris/szerkesztési hibájának) a szöveg bornírtságait, s mikor maró gúnynak, iróniának a nem éppen irodalmi igényű forgatókönyvrészleteket. Bár alkalmanként e tisztázatlan narrációs helyzetből humoros poénok adódnak, de az egész fejezet erősen fárasztó, s mint ilyen kétséges is a terjedelme. Körülbelül a regény egyharmadát teszi ki, ami kissé soknak tűnik ahhoz az értelmezéshez, hogy ez egy pocsék film, amiben nem szabad részt venni. Ám bármennyire röhejes is időnként a forgatókönyv, szörnyűek a film párbeszédei, illetve az ezen dialógusok által generált, már közelebbről nem meghatározható eredetű párbeszédek és elbeszélések is sokszor billegnek az elfogadhatóság határán innen és túl, a filmes *Káli holtak*nak nyilvánvalóan kell, hogy legyen valamilyen helye a regény szövegvilágában. Annál is inkább, mert időnként váratlanul olyan szövegrészletek bukkannak föl, melyeket tulajdonítsunk akár Botondnak (a falut a zombik ellen védelmezők vezetőjének), akár Csákynak, sőt akár egy odaértett (szerzői) elbeszélőnek, elgondolkodtatóak. Íme: „A pesti jöttmentek és a főleg fiatal yuppie-k – a »bebírók!« – urbánus szibaritasága, ami számukra ennyire bőszítő. Hogy nem tisztelik sem a múltat, sem a jelenkor pallérozatlan, ám legalább tőrőlmetszett köveskáli lakosait, akik közé beférkőztek." (31)

Az előbb említett „hely", azaz a *Káli holtak* című film helye (s az Elevenek és holtak című fejezeté) több síkon képzelhető el. Lehet olyan értelmet adni neki, hogy a narrátor, azaz Csáky a film készítése közben döbben rá, hogy az ő gyerekkori édenét mára, az elbeszélés jelen idejére szétrombolták a „bebírók", a betelepülők, akik a hagyományőrzés leple alatt valójában tönkretették a Káli-medencét mint grandiózus tájat és mint egy sajátos, emberi értékekhez ragaszkodó közösség szülőföldjét. Innét nézve a zombitámadás a bibliai tíz csapásra hajazó isteni végítélet, büntetés, amiért a „káli ember" elhagyta a természetes élet útját. De az az értelmezés is felvethető, amely eloldódik a konkrét helyszíntől, és a *Káli holtak*at (a filmet) egy tértől és időtől független apokaliptikus látomásként fogja föl, mintegy a jelenkori (magyarországi) világ állapotának szimbólumaként, azaz azt sugallja, hogy mindannyian holtak vagyunk; ezért megérthető, hogy Térey a regény címének is ezt választja (természetesen itt ezt a „metaszöveg" és regényszöveg értékétől és minőségétől függetlenül kell elképzelnünk). Ebben a kontextusban aztán a következő fejezetek színház- és drámaelemzései (megtámogatva néhány emblematikus európai városról, mint Róma, Athén vagy Szentpétervár, szőtt mini esszével) valójában mindössze azt a funkciót töltik be, hogy Térey fölvázolhassa, milyen reakciók volnának lehetségesek erre az állapotra (s persze Athén, a „kultúra bölcsője" kapcsán azt is lássuk, hogy bizonyos értelemben csak egy összehugyozott, összehányt „falu", tönkrement, mint Köveskál). Így aztán a klasszikus nagy drámák, mint a *Hamlet*, a *Haramiák*, a *Ványa bácsi* vagy *A salemi boszorkányok* e tekintetben illusztrációként szerepelnek, s ami külön érdekes: nem Csáky

értelmezésében, adaptálva mintegy saját helyzetére, hanem mindig rendezők (Sulyok, Gróf), tehát Csáky szemszögéből nézve kívülállók interpretációjában. Ezért aztán sem Hamlet halogató, kontemplációra hajlamos, a közvetlen cselekvést hárító, majd mégiscsak elfogadó alkati válasza, sem Moor Károly (Karl Moor) radikális cselekvése nem képes Csáky életében akárcsak útmutatóként szerepelni. (Csak mellékszálként említve: az olvasó elgondolkodhat rajta, hogyan kaphatott komoly színházi kitüntetést és ünnepelt színészi státuszt az a színész, akinek nem sok feltevése van a világirodalom legizgalmasabb drámáiról.)

Az előzőek tükrében Csáky „büntetése" a lecsúszás, a végső szétesés (ami ugyanolyan váratlan, reális okokkal nem magyarázható, mint a zombik támadása), ahogy ő maga fogalmazza, kivetítve belső állapotát a külső világra is: „Szétesőben a város, és szétesőben én." (489) De mint már többször utaltam rá, ez a negatív nevelődési folyamat a regény hősére semmilyen hatással nincs, összeomlásában sem lesz bölcsebb a súlyos áron szerzett tapasztalatok révén, nem is változik meg valójában, talán csak nézi értetlenül azt a pusztulást, amely őbenne és környezetében bekövetkezett; Csáky szavaival: „Fokozatosan romoltam odáig, hogy ne játszhassam. És életem gödrének legmélyén tanácstalan is voltam, hogy javulhatnék föl." (518) A háttérelbeszélő (Térey) annyi egérutat hagy számára, hogy talán újabb fiatal szeretője, Luca elhoz számára valami nyugodtabb, átláthatóbb életet (hogy Luca miért is működhet e szerepben, és ki is ő valójában, arról az égvilágon semmit nem tudunk meg). A mellékszereplőkről való kevés tudásunk, a főszereplő, minden állítással szemben, változatlansága összefügg azzal is, hogy a már említett „jelen idő" teljesen eluralkodik a szövegen, mintha egy általános jelenben mozogna minden és mindenki, amiben valójában senki és semmi nem különböztethető meg; a maguk puszta közvetlenségében működnek csak. Ezért érzékelhető úgy a regény világa, hogy abban semmi nem mozdul, nincs múlt, nincs jövő – nincs idő sem. Bár apróbb jelekből érzékelhető, hogy eltelt valamennyi időintervallum, de az idő mégis szinte kiiktatódik a regény történetéből. Pedig a kortárs magyar irodalommal szemben Térey nagyon is a mai magyar jelenbe exponálja a regény idejét, számtalan konkrét utalás van erre a migrációs problémáktól a mesterségesen generált terrorfenyegetettség kérdéséig. Mintha a mögöttes elbeszélő arra törekedne, hogy a történet *ne* legyen tanulságos, ne legyen teleológiája egyáltalán, ami erősen akceptálható, ha a didaktikusság felől nézzük, viszont megjegyzendő azért, hogy *nem* teleologikus szöveg aligha képzelhető el. És a szöveg bizonyítja is ezt nemegyszer, amikor a szerző előtérbe lép, és tanulságcentrikus eszmefuttatásokat tesz közzé, vagy kinyilatkoztatásszerű mondatokra ragadtatja magát. De még ez sem volna oly nagy baj. Az igazi probléma talán az, hogy Térey egy *költőileg* felépített (értsd: kamara jellegű, kisregény méretű) nevelődésregényt duzzasztott *nagyepikusi* formává, amely ezt a terhelést természetesen nem bírta. Így aztán a magam részéről nagyon sajnálom, hogy a Termann-nemzedék hitelesen ábrázolt/elmesélt útkeresése, sodródása és lassan önmagára találása után e nemzedék „befutásának" és a részben ebből is keletkező létproblémáinak epikai/költői megjelenítése sokkal kevésbé lett attraktív. Nyilván a nagyregényforma Térey számára talán megkerülhetetlen kihívás lehetett, különösen neki, aki a grandiózusság iránt oly mély vonzalmat érez, de ebből az olvasó most csak a mottóban is megidézett táj komor-derűs, de persze lélektelen nagyságát pillanthatja meg. A főszereplőnek például még egy hősi bukás sem jutott, igaz, nem is érdemelte volna meg a regény „meséje" szerint; nincs nagyság, nincs méltóság, nincs grandiózus

történelem/történet, középszerű alakok még csak a bukás nagyszerű, igazi tragédiájával sem szembesülhetnek, nem bukott, csak bukdácsoló angyalok. Térey vállalkozásának nagysága, tehát az eltervezett (és az életműbe egyébként nem csak a Termann-novellák révén pontosan illeszkedő, azt tágító) nagy mű létrehozásának szándéka/akarata azonban megkérdőjelezhetetlen.

BECK ZOLTÁN

HOZOTT IS, MEG NEM IS

Kele Fodor Ákos: A szív vége, Cigány Újmesék. *Tea Kiadó, Bp., 2018*

„A mese-szüzsé a világ rendjében így vagy úgy bekövetkező hiánnyal előálló feladattal veszi kezdetét, és a hiány megszüntetésére tett kísérlet, a rend (kozmosz) helyreállítását célzó próbálkozás elbeszélését tartalmazza."[1] Egyszerűbben: a mese a megértésre, a világ megértésére tett komplex, narratív kísérlet. Hermeneutikai nézőpontból – miként ezt az előbb idézett Biczó Gábor ajánlja munkájában – alighanem az lehet az elsődleges feladatunk, hogy megértsük ezt a Kele Fodor Ákos által elbeszélt mesei világot.

Mi is az a könyv, a Kele Fodor Ákosé, amelyet ő maga „cigány újmesék"-ként definiál? A jelölő „cigány mesei" minőségét az adja, hogy a szerző a szöveganyagot a Kárpát-medencei cigány mesevilágból építi meg. *Új*sága pedig abból adódik, hogy az a fragmentált elbeszéléssor, amely különböző időkben és terekben megképződő egyes történeteket, illetve történetelemeket tartalmaz, a kötetben koherens, ha nem is lineáris mesévé, de összefogott, bejárható univerzummá rendeződik. Ám ahogyan ez a mesei szövet összeállni látszik, azt inkább gondolom retorikai tevékenységnek, semmint tényleges együvé tartozásnak. A szerző maga is vall arról a kísérletről, amelyben, mint írja, az „egyes motívumok vagy mesei események, melyeket egymással kapcsolatba hoztam, nem azonos kultúrkörből származnak".

A vállalkozás tehát abban találja meg legfőbb kihívását, hogy különböző időszakokban, különböző cigány, roma közösségekben létező mesék és mesei motívumok egységes narratívumot alkossanak. És ennek megvalósítását lehet szerzői vállalkozásnak tekinteni. Én azonban elsősorban nem ennek a hogyanjával kívánok foglalkozni: szóval nem azt a kérdést teszem fel, hogy ez a kísérlet hogyan volt kivitelezhető, miként kellett az egymáshoz illeszkedő vagy az egymásra utaló elemeket összerakni. Elsősorban azért, mert ha azt feltételezzük, hogy valamiféle sztoripuzzle, amivel dolgunk van, akkor az bír egy előzetes állítással: nevezetesen,

[1] Biczó Gábor: Mese és társadalom. Didakt, Debrecen, 2014, 21.

hogy létezik egy olyan kép, olyan egész, amelynek mindezek alkotóelemei. Ez pedig részben irodalomelméleti, részben pedig kulturális antropológiai vagy kultúratudományi nézőpontból is hamisnak és korszerűtlennek tetszik.

A presentism (ill. az unreflected presentism) terminusával volna ez az írói szövegalkotói tevékenység leginkább megragadható, amely leegyszerűsítve itt azt jelentheti: a különböző időkben, terekben, nyelveken és kulturális kontextusokban érvényes, ott keletkező és használatba vett gyakorlatok – szövegek, társadalmi szabályozók, értékorientációk etc. – idő- és térvonatkozása felfüggesztődik, ezek különböző technikákkal egybeolvasódnak, szóval látszólagos összefüggéseket mutatnak, miközben egzisztenciájuk alapvetően tér el egymástól. Ez a gyakorlat a tudományos narratívákban kifejezetten problematikus, és jelentős nyomokat hagyott a romológia vagy romani studies névvel jelölt diskurzustérben, sőt – engedtessék meg a kiszólás – máig nehezíti a diskurzus tudományos emancipációját. De mit is jelent ez a meseírói gyakorlatban a Cigány Újmesék esetében? A szerző erről a gyakorlatról így ír: „A másik típusú motívumpárosítási eljárással olyan esetekben éltem, amikor például egy hiedelemlénynek az egyik kultúrközegben ilyen, más közegben vagy földrajzi területen másmilyen sajátságokat tulajdonítanak." (256–257)

Az eljárást és a hozzá kapcsolódó érvelést az írói praxis felől érteni vélem: egy karakter bevezetése és szerepeltetése a célja, ehhez használ egyfajta sűrítő eljárást, és ez a mischung (a dolgok technikai értelemben vett keveredése mint tudatos írói tevékenység) teremti meg a történetegészben végigvihető figurát vagy figurákat.

Stilárisan is összefésült szövegegység ez, mégis az az érzésem, hogy áttekinthetetlen szövegegyüttessel van dolgunk. A szerző lineáris olvasást javasol, ám éppen a mesei sajátosságok oldódnak fel a szövegben – miközben nyelvi formulái megőrződnek. A figurákhoz kapcsolódó élményeink sem az eseményesítésben, sem az így megképződő karakterekben nem rajzolódnak meg. Nagyjából a kötet első harmadára elvesztjük a szereplőinket – éppen sokasodásuk miatt. A sűrítő technika még az egyszerűbb, rövidebb szövegekben is, mint mondjuk *A kis jósember* mesében (ahol a fiatal cigány asszony nap nap után farkassá változik), kissé széttartó szöveget eredményez: még ha a retorikai összetartást a gazda ismétlődő megjelenése meg a Holyipi parancsai biztosítják is, a kontextualizálás történethez nem tartozó állandó kényszere redundáns szövegelemek, szereplők, helyszínek, motívumok sokaságát vezeti be, amelyek szétszórják az olvasói figyelmet.

Alighanem megmutatkozott az eddig írtakban az, hogy honnan is szólalok meg a könyvvel kapcsolatosan: nem azt látom tétnek, hogy mi a mesei történet, miként van megírva, élmény-e az olvasása, vagy mely korosztály(ok) forgathatják örömmel és haszonnal. Nagyszerű, a nyelvvel jól bánó szerzővel van ugyanis dolgunk. Nem is az íráshoz kapcsolódó írói gyakorlatok felé fordult az érdeklődésem. Ennél komolyabb tétjét látom, illetve hangsúlyozom (némileg egyoldalúan) ennek a könyvnek, még pontosabban szólva ezt látom egyetlen komolyan vehető tétjének: mennyiben lehet ezt cigány mesekönyvnek tekinteni, s mit is jelent alcímében annak *új*sága. Annyi másban talán igen, ebben viszont aligha értek egyet a könyv szerzőjével. Mert éppen azzal a téttel nem számol, amely identikus akaratot rendel a szöveghez, az a belátás nem látszik, hogy a szimplán esztétizáló gesztusok és poétikai eljárások nem bánhatnak szabadon azzal az anyaggal, amelynek tétje nem a textusban van. Az orális cigány, roma hagyományvilág megszólíthatóságának és átírásának felelőssége nem esik egybe azzal, hogy „kapóra jön" egy-egy motívum, nyelvi-stiláris jellemző, amelyet aztán használatba vesz az új szöveg. Ha feltételezzük,

hogy a közösségi tudatban valamiféle egységes cigány, roma nép élménye létezik, és azt mondjuk, ennek tetten érhető eleme a romákra vonatkozó sztereotípiák strukturálatlan rögzülése, akkor cigány mesét írni voltaképpen döntési helyzet, amelyben vagy helybenhagyjuk a homogenizáló-esszenciális nézőpontot, vagy annak kikezdésére, felforgatására törekszünk. Másrészt ha cigány mesét írunk, nem léphetünk el önmagunk hús-vér jelenvalójától, attól, hogy nem cigányként megírható-e ez a szöveg úgy, hogy közben ne erősítsük a narratíva birtoklásának hatalmi élményét, s pláne úgy, hogy a létező szövegek, motívumok használatbavételének eleve adottan, az írás természetéből fakadóan van önkényességélménye. Ennek a reflektáltságnak tehát helyet kell találni a szövegben. A könyv vizuális nyelve (Bán Sarolta munkája) is ilyen: nem a kimozdítás jelentésteremtő, -sokszorosító erejét látom benne, inkább – jobb esetben – a figurák áthelyezhetőségének szabadságát, de még inkább a portrék tárgyszerű kiszolgáltatottságát.

Nagy munkával megírt vállalkozás a Kele Fodor Ákosé, amelyben mindenre erős és komoly figyelem került, mégis éppen az hiányzik belőle, ami miatt egy könyvnek igazán léteznie kell.

FEKETE MARIANNA

NEOLÍRA

Áfra János: Rítus. *Kalligram Kiadó, Bp., 2017*

Első nekifutásra nehezen fejthető fel Áfra János legutóbbi kötete. Ennek oka a versszerű versekben keresendő. Olyan ez a kötet, mint a zeneszerű zene vagy a filmszerű film, mert minden egyes verse tartalmazza a költészet esszenciáját. Különös keveréke az ösztönösen és a kristálytiszta tudattal létrehozott szómatériának, amely egyszerre szól az értelem és az érzelem nyelvén. Az olvasó valamennyi érzékszervét mozgósítja, miközben az magához veszi – mint templomi szertartáson a bűneitől megtisztult hívő az ostyát – a szellemi, lelki táplálékot, a verseket. Nem véletlen, hiszen jó néhány vers társművészeti inspiráció hatására született: egy festmény, egy kiállítás anyaga, egy videóinstalláció vagy akár egy táncelőadás.

Áfra János öntörvényű verseiben, azok archaizáló nyelvezete ellenére is, kortársaihoz szól, az álmatlansággal, gyerektelenséggel és egyéb civilizációs ártalmakkal küzdő huszonegyedik századi emberhez, aki kénytelen lenne ettől az istentől/istenektől megfosztott világban új kapaszkodókat találni. A *Rítus* egyfajta „útmutatást" vállal fel, amikor a négy ciklusba – amelyek mint az évszakok, követik egymást, azok hangulatát is megidézve – rendezett verseivel új mítoszt teremt sajátos újraértelmezését adva az emberi egyed- és törzsfejlődésnek.

A versek hangvétele sokszor a miséző papokét idézi, olyan papokét, akik éppen egy új vallás születésénél bábáskodnak. Ha tetszik, ez a kötet egy „csináld magad" vallás rítusaihoz ad pontos útmutatást. Azt sejthetjük, hogy valamikor a történe-

lem kezdetén, amikor a még emberi kéz által alig érintett természetben az első homo sapiensek elkezdtek szavakkal szólni egymáshoz, máris teremtettek valami újat, addig nem létezőt. Vélhetően: az isten/istenek születése is ennek a verbális világleírásnak a terméke. A kötet tartalma ezt az ősi folyamatot modellezi a posztmodern utáni korszak poézisének eszköztárával, amikor visszahelyezi a költészetet az eredeti világ- és istenteremtő szerepébe.

A „minden egész eltörött" érzése Áfra kötetkezdő versében kozmoszi méretben jelenik meg, és nem a ráismeréstől való megrendülés, de a bizonyosság tudatával önmegszólító és felszólító költői programmá lényegül: „Hordd el ezerfelé magad, / szakítsd meg a töretlen egységet, / szóródj szét, elárulva a semmit. […] és ők torzítva bár, de ismételgetni / kezdik a mértékadó mondatokat, / megtérve rejtett formáidba" (*Valaki után*, 5).

Az első ciklus, a *Lékvágás télvíz idején*, az emberi élet évszakai közül a vég és kezdet határán lévő dermesztő, a befelé figyelést erősítő, sötét telet idézi: „Ismerd meg múltad árnyait, / és befelé tekintve fedezd fel az árnyalatokat, / melyeket a fényben észre sem vettél" (*A fa születése*, 11). *A fehér felejtés*ben a tél a dermesztő halál szimbólumaként jelenik meg, megrepeszt minden ember alkotta burkot, mely a meleg emberi létezést hivatott védeni: „kint kaparásznak a homályos ágak, / és kezed megpihen a párás üvegen. […] Feszes gondolatok pattintják el / fejed fölött a már repedt üveget, / s hirtelen rád veti magát az ég" (13). Egy másik versben, a *Patkányirtás*ban, a szinte kimondhatatlan életvégi érzés, a kifosztottság, az elhasználódás jelenik meg: „A rágcsálók elhordták / előled a legjobb falatokat, […] lassan lepereg a falakról a bőr, / kopik rólad a vakolat" (15). De nemcsak öregek vesznek oda télvíz idején, csecsemők is halnak, és velük a megbocsájtás is elvész: „A kutya mellett elhaladó / fekete nő szemöldökei / összenőttek, tekintete dermedt, / mint a kút vize, amelyhez tart, / magához szorítva szürke gyermekét" (*Az őrző*, 17). A kezdő ciklus ábrázolta hidegség szinte sugároz, olyan dermesztő, hogy már süt: „A horizontot elnyeli a nehéz levegő, / égeti a bőrt, ingerli a légcső / és az elágazó hörgők nyálkahártyáját" (17). A szerkesztés különössége és nagyszerűsége, hogy a szerző az ember földi sorsának beteljesedését már az első ciklusban előrevetíti – mint egy Tarantino-film –, és a többivel mintegy elmeséli ezt az egyszeri, megismételhetetlen történetet. Ugyanakkor már ebben a fejezetben elkezdődik azoknak a rítusoknak a leírása, amelyek nélkülözhetetlenek az egész emberi létezés értelmes kontextusba helyezéséhez. Ilyen rítusleírások: *A vezető* vagy *Az elhagyás*.

Az első ciklus ugyanakkor nemcsak a vég, de a kezdet verseit és különösen a kettő finoman érzékeltetett, az időben-térben egymástól csupán hajszálnyira elkülönülő szféráinak a leírásait is tartalmazza, a nehezen megfogható határhelyzeteket. *Az ismétlődés folyosói* ilyen örökös, a tisztánlátást fátylakkal zavaró labirintusba visz, ahol csak a bizonytalanság a nyilvánvaló és kézzelfogható. Időtlen tér vagy tér nélküli idő ez? Hol van, és mikor történik? A fogantatás pillanatában, az anyaméhben, egy álomban? „Bármerre fordulsz, taposol, ki oldalra, / ordításod nem hallják meg a csillagok, / és mert képtelen voltál nyugton maradni, / kezdheted újra onnan, ahol feladtad, / épp mielőtt megérkeztél volna" (28).

A kezdő fejezet versei nemcsak a csontig maró hideget és dermedtséget, elhagyatottságot ábrázolják, de az életjelet látszólag nem mutató természet belsejében szunnyadó, pislákoló, az újrakezdés reményével kecsegtető lényeget is, amely átviszi a kötet következő ciklusába az olvasót: „Jég hasad, gördül, térül folyam, / majd eljön a fény és megfogan" (*Ami a vízé*, 31).

A kertek ébredése különleges kettős nézőpontból dolgozza fel a születést megelőző és követő időszakot, a szülővé válás és a szülőktől való leválás folyamatait. Az egymás mellé helyezett versek valamelyes linearitást mutatnak, a fiatal felnőtt élethelyzeteit. Főleg a *Szemek virágzásá*ban fogalmazódik meg az anyag örök körforgásának parancsa, amely a legbelsőbb régióból irányítja az emberéletet. Ez is rítusvers, amely egy belső, imaginációs állapotba terel: „menj el a figyelem csarnokába, / és fordítsd befelé az arcképeket, / összetart őseiddel esendőségetek. […] beléd hatol, akit az idő választ / el tőled, akiből indult, aki vagy. […] és te tekintetből esel át tekintetbe" (37).

A második ciklus (*Kertek ébredése*) útmutatás az élethez. A legősibb, primer igények kielégítésének módjait tárja fel. A szülői ház elhagyásával indul, majd folytatódik a saját otthon teremtésével, a bibliai kertmotívummal: „A múltból / csak a neked ültetett fa termését / viszed, magvából ébred a kert, / amelyben felépülhet új otthonod" (*Épít, bont*, 38). Az evés parancsa az állatokhoz való viszonyt is meghatározza: „A segítő / állat húsából erőt merítesz" (38), majd átlényegíti a gyilkolást áldozati rítussá: „Az ágyadra terített / szarvasbőrt és a szobát őrző agancsot magadra öltöd / a gondoskodás szellemével, / így nyer értelmet benned / az érted hozott áldozat" (39). A szarvas mellett más áldozati állatok is megjelennek, így a héja, amelynek vére, szárnya erőt adhat az ember repülés utáni vágyának, egy új terület, a levegő meghódításának, a szárnyaló képzelet megvalósításához. A nyúláldozat a rituálisan egybekelő emberpár összetartását és védelmét szolgálja: „Láb alá bőr, fej fölé vér, / hús a nagyobb húsnak" (*Új egység*, 44). Hogy mire kell figyelni szüléskor, vagy hogy mi történik az első rokoni látogatáskor, ezek is versbe foglalt intelmek: „Áruló nem metszheti el / a köldök tápláló pórázát" (*A kapu őrei*, 50); „Fújkálják, / csipkedik, fogdossák kipirult arcát, / hogy távol tartsák tőle a gonoszt, / soha ne kérjen vagy várjon többet, / mint amit kaphat (*Gyermeklátogatás*, 52).

A Kötelék című verssel visszajutunk a szülői házhoz, a ciklus elején említett helyhez. A kör nemcsak a fejezetben zárul be, hanem közben egy életciklus is körbeér, egy generáció leválik az előtte járóról, és ehhez is kap az élet útján járó instrukciót: „indulj szüleidhez. / Ültesd le őket szembe, […] és kérd, hogy írják a lepedőre: / Visszakaptuk, amit örökül adtunk" (54).

Ahogy az első ciklust a fagyasztó hideg kíséri, úgy a harmadikat, a *Verőfény, mélyülő árkok* címűt a nap, a fény motívuma járja át. A fejezet legkifejezőbb versében, *A legrövidebb éj*ben, a nyár közepét ünneplő közösség örömrítusában az élet feléhez ért, kiteljesedett, cselekvő ember portréja rajzolódik meg: „érteni kezditek az állatok nyelvét, / újraélednek ősi mondatok. […] A rontó erők hatalmukat vesztik / a nyár közepéhez érő igazak felett, […] Az év legrövidebb éjszakáján így / ünneplitek világosságotok győzelmét / a sötétség természete felett" (60–61). A nap olyan erős fizikai és egyben metafizikai szimbólum is, amely kultúrák inspirálója, az első isteni létező, amit még nem nevez meg a halandó, de már szeretne átlényegülve egyesülni vele. A lírai én itt ismét a kozmoszt ostromolja: „A nap mostantól egy átjáró, […] Úszol a forró lében, / sokszínűséged vesztőhelyén" (*Mint a tenger*, 62).

Ugyanakkor ebben a fejezetben is találunk rituális útmutatást, de ezúttal már nem pusztán az egyén, hanem az egész közösség védelmére alkalmas építmény – kimondatlanul is tudjuk –, az első templom megépítésének instrukciója: „E hely az egy tiszteletére épült, az egy / védelmében áll, démon le nem rombolhatja, / meg nem érintheti, át sem

repülhet rajta" (*A védelem köre*, 66). A versben felépülő szent hely ugyanakkor az emberben felépülő tudatos erkölcsi rendet is jelképezi.

Az utolsó ciklusba átvezető ritmusos, dalszerű vers a nap földi halandókhoz eljutott és az általuk megzabolázott, kettős természetű tüzéről énekel: „Élőn barnaság, holton az ág, / elevenen tart s rombol a láng, / kettőt teremt, míg egyet elvisz, / nem ígér semmit, ő csak őriz" (*Ami a tűzé*, 75). Arról a tűzről szól, amely elhozta a szerencsétlen, csupasz bőrű, karmok és éles látás képessége nélküli teremtmény, az ember számára a világ átalakítására alkalmas eszközt. Az ember – mint egyén és mint társadalmi lény is – immár átlép abba a korszakába, amikor ellesve a természet titkait *A sötétség igéi*vel rombolni és építeni is képes: „egy bolygó szellem érkezik hozzád, / aki megmutatja a teremtés száz- / ezernyi rendjét, ám a látomás után / többé nem szólsz emberi nyelven" (84). Az utolsó szakasz a számadásé és a ráolvasásoké. A *Tisztító főzet* látomásában minden bűn visszaszáll az elkövetőre, az emberre, aki fogyatékossága folytán, mohóságától vezetve gyilkolja halomra a természet egyéb teremtményeit: „Minden ösztönük rajtad üt ki, / és zsigereidig hatol. Egyszerre / akadsz az összes remegő torkon" (87).

A betegségektől szenvedő lírai én nem rest az öröklétet megcélozni, ezért nyavalyaűző ráolvasásokat terít magára, de ugyanakkor egy másik helyen ki is gúnyolja önmagát: „Célod, hogy örökké élj, / hosszabb távú terv, / minthogy életedben / megvalósítsd" (*Elixír*, 93). Az elkerülhetetlenül bekövetkező vég költői közelítései a kötet utolsó előtti három verse. Az *Ébredés idején* címűben a hátramaradó élettárs fájdalmas búcsúját ábrázolja, míg *Az utolsó kert*ben szokatlan nézőpontból látjuk a haldoklást. Az eltávozó érzékszervei a körülötte lévő világ apokaliptikus összeomlását mutatják gazdájuknak, mert mielőtt az egyén meghalna a világ számára, a világ már nem létezik a haldokló számára. A harmadik vers, az *Akkor vissza*, ismét egy útmutatás az úton lévőnek. Ebben visszatér az korábbi motívum, amikor a tavaszciklus egyik versében a rokonok az újszülött számára azt kívánják, hogy az életben ne kérjen vagy várjon többet, mint amennyit kaphat. Ha e szerint az intés szerint él, amikor eljön az idő, könnyebb lesz hátrahagyni ezt a világot: „ha az esőben nem kívánod / a szárazságot, és a szárazságban / nem hiányolod többé a vizet, […] ha ezután / a szabadságot sem követeled senkitől, / akkor nincs több okod / visszatérni már" (101).

A kötetzáró vers ima, amit a test föld alá helyezésekor mormol ennek a különös, istennel vagy isten nélkül létező poézisnek az olvasóban megszületett papja.

HAKLIK NORBERT

A POSZTTRAUMATIKUS SOKK POÉTIKÁJA

Izsó Zita: Éjszakai földet érés. *Scolar Kiadó, Bp., 2018*

Kockázatosan indul Izsó Zita *Éjszakai földet érés* című kötete. Elvégre vagy vakmerő meggondolatlanság, vagy pedig magabiztos koncepció kell ahhoz, hogy valaki verseskötete nyitó költeményének első sorában Aleppót emlegesse, vagyis a szíriai háború aktuálpolitikai vetületekkel igencsak terhelt tematikájával hozza kapcsolatba a könyvét rögtön a felütésben. Izsó tehát igencsak nagy téttel indítja az *Éjszakai földet érés*, valamint az olvasó közötti játszmát, amely egy ilyen megnyitással kezdve csak akkor nyerhető meg, ha a szerző a továbbiak során következetesen kiírja a szöveget a közéleti-aktuálpolitikai kontextusból.

Izsó Zitának sikerült véghez vinnie ezt a bravúrt. Szemlátomást mind a verseken belül, mind pedig a költemények ciklusokká rendezésében ügyelt arra, hogy a reáliák bőséges használatának dacára is elemelje a szöveget a konkrétumoktól, és a befogadót eltávolítsa az aktualizáló olvasat csábításától. Ez a törekvés már a kötetnyitó *Fakír* című versben is tetten érhető. A szöveg egy gyermeket helyez a középpontba, aki bombatámadás során a szüleit és testvéreit is elveszti, ám ahelyett hogy pusztán a tragédia pillanatára koncentrálna, a háború előtti élet képeivel montírozza össze azt – a háborús feszültségben folyton marakodó szülők kapcsán az akváriumban eleség híján egymást felfaló halakat emlegeti, és a kultúra, valamint az intézményesült erőszak ellentmondását, valamint a folyamatos stressznek az egyéni reakciókat átformáló hatását is egyszerre sikerül érzékeltetnie: „Ahogy a földig rombolt házra nézett, / arra gondolt, mennyire megijedt, amikor évekkel azelőtt / egy képtárban elvesztette a szüleit. / Akkor egy órán át sírt, / most meg nem érzett semmit." (10) A nyitó verset követő, *Csúcsdísz* című darab ismét megteremti az aktualizáló olvasat csábításának látszatát, amikor egy menekülteket befogadó állomásra helyezi a szerepvers gyermek narrátorát – hogy aztán a mágikus realizmus magasságaiig lendítse a szöveget az angyalmotívum Márquez és Asturias tollára illő szerepeltetésével. Izsó mondatfűzése egyébként is a dél-amerikai költészetet idézi – Pablo Neruda alkalmasint hasonló verseket írt volna, ha a Pinochet-puccs elől a migránsválság éveinek Európájába repíti egy időgép. Az *Éjszakai földet érés* szövegeinek költőisége ugyanis nem a merész képekben és nem is a nyelvi innovációban rejlik – hanem a visszafogott aprólékossággal és precizitással bontogatott metaforákban, mint amilyennel például a *Magánbiológia* szolgál másfél oldalon át kitartó lendülettel. S ha már az előképeknél tartunk: az *Ima az ostromlott városért* nyitánya – „Uram, add, hogy ma is rossz idő legyen, / ma is rejtse köd az ostromlott város sebeit" (24) – félreérthetetlenül idézi meg Radnóti Nem tudhatom-jának zárlatát, s ezáltal – miután arról a tematika szintjén már gondoskodtak az *Ivadékaikat a bölcsőszájú halak*, valamint a *Minden házból elviszik a lányokat* című versek – az intertextualitás szintjén is a második világháború Közép-Európájáig tágítják térben és időben a korunk Szíriájának képeivel indító versciklus merítését.

A második, *Utazómagasság* című ciklus elszakad a háborús tematikától. Izsó versei itt a csonka családok és az árvaházak Röhrig Géza költészetéből is ismert világában bővítik tovább az élethossziglan kiható veszteségek, személyes tragédiák és traumák leltárát. Kiemelkedik e költemények sorából *A szeretet természete* című darab, amely kisfilmbe illő, pengeéles jelenetekből építi fel egy nehéz sors és az azt kísérő személyiségfejlődés ívét, valamint a *Darázsfészek*, amely a kötet leghosszabb verseként négy oldalon keresztül játszatja össze egy család felbomlásának történetét a lódarazsak viselkedésének tárgyilagos leírásával. Izsó a ciklusban szereplő versek merítéséből a diszfunkcionális családokat sem felejti ki – a *Csendélet* című darab például úgy szolgál tizenkilenc soros pillanatfelvétellel az egymás szomszédságában vegetáló nyomorúságváltozatokról, hogy kompozíciójába nem csupán a házaspár, valamint gyermekük, hanem szomszédjuk is belefér. A *Víz alatti felvétel* pedig olyan remekbe szabott költői képpel szolgál, amely akár a múltbéli, többé-kevésbé elfojtható, de meg nem történtté aligha tehető traumákra fókuszáló ciklus esszenciája lehetne: „De nem fékezed le a jelen szerelvényét, / nehogy rád essenek / a múlt fejed fölé pakolt poggyászai…" (43)

A kötet harmadik egysége, a *Zuhanórepülés* versei a gyermektelenség, valamint a gyermek elvesztésének tragédiájára összpontosítanak az anya szemszögéből. A ciklus *Család* című nyitó versében az eresz alatt fészkelő madár válik gyermekpótlékká, hogy csak ideig-óráig enyhítse a gondját viselő emberpár veszteségérzetét, és hamarosan a trauma feldolgozásának, kibeszélésének legfőbb akadályává váljék: „Aztán észrevettük, / ha nem akarunk valamiről beszélni, / a madarat hozzuk szóba, / és ha nem akarunk egymásnak megtenni valamit, / akkor szórunk neki egy kis magot. / A legjobb ürügy volt, mindig rá hivatkoztunk, / és az iránta érzett szeretetünk, / mint jegesmedvével a leszakadt jégtábla, / sodródott velünk, / közös életünktől egyre távolabb." (55) Figyelemreméltó, hogy míg Izsó Zita verseinek tematikája a közösségi traumáktól elindulva, a merítést egyre szűkítve itt éri el az egyén szintjét, előszeretettel használt természeti képei éppen itt tágulnak kozmikus léptékűvé – a gyermektelen anya az óceánnal, a reménybeli leendő gyermek a belőle kiemelkedő szigettel asszociál, de még a tengermotívumnál is hangsúlyosabban szerepelnek ebben a ciklusban a világűr és a bolygók képei, ami a gyermektelenséget a kozmikus rend zavaraként, a gyermekszülésre nem képes vagy utódját vesztett anyát pedig e zavar áldozataként azonosítja. Izsó érzelgősségtől mentesen, visszafogott érzékenységgel dolgozza fel a női lét eme gyakori, többnyire csendes tragédiáját: a gyermektelenséget.

A záró ciklus, a címét a kötet egészének is kölcsönző *Éjszakai földet érés* az idősebb családtagok testi és szellemi hanyatlására, valamint elvesztésére fókuszál, hogy az *Érkezés* című záró vers panteista végkövetkeztetésével a hit kérdésköre felé nyisson kiutat a könyv nyomasztó világából, azt sugallva, hogy fizikai létünk múlékonyságának felismerése és elfogadása jelentheti a kulcsot egy olyan létezésváltozathoz, amelyben „...soha többé nem talál beléd utat a félelem". (87)

Nem egy ülésben olvasandó, karcsúsága ellenére is súlyos könyv az *Éjszakai földet érés*. A poszttraumatikus sokk poétikájába vezeti be az olvasót Izsó Zita műve, amely az országokat sújtó katasztrófáktól az egyéni sorscsapásokig térképezi fel tárgyilagos visszafogottsággal és pengeéles pontossággal az emberi szenvedés legkülönfélébb változatait.

TOROCZKAY ANDRÁS

AZ IDŐUTAZÓ MAGÁNYOSSÁGA

Jenei Gyula: Mindig más. *Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2018*

Már a cím is felülírás. Jenei Gyula 2014-ben *Mintha ugyanaz* címmel jelentette meg válogatott verseit. Most, úgy fest, azzal a címmel játszva mondja: *Mindig más.* Mi „mindig más"?, merül fel bennünk a kérdés. Talán „Jenei Gyula mindig más", így, egybeolvasva szerzőt és kötetcímét? Az író előző köteteiről írt (a honlapján fellelhető) kritikák közt böngészve nem úgy tűnik, hogy így lenne. Sokkal inkább úgy, hogy Jenei Gyula azok közé az alkotók közé tartozik, akik versnyelvükkel azonosak, évtizedekig működtetik (talán saját szándékuktól függetlenül is) a versgyárat, ahol a termék a bevált recept alapján majdnem mindig pontosan ugyanaz. De mégsem önismétlő, annyiban mégis mindig más, hogy egyre pontosabb, precízebb, szikárabb. A *Mindig más* tehát nem tűnik radikális újításnak az előző versekhez képest, mégis egyértelmű a fejlődés, ha egy évtizedekkel ezelőtti Jenei-termékhez hasonlítanánk a mostani verseket.

Ha már a hasonlítgatásnál tartunk: hevenyészett körkérdést intéztem néhány kortársamhoz, ki vagy kik jutnak eszükbe az időről vagy az idősíkok keveredéséről. A filmes barátaim persze elsősorban rendezőket mondtak: Alain Resnais-t, Huszárik Zoltánt emlegették, Chris Markert (az 1962-es *A kilátóterasz* rendezője) és James Cameront a *Terminátor* miatt. Aztán többeknek Borges, illetve Proust ugrott be, szóba került még Kemény István, Takács Zsuzsa, és egyvalaki Jenei Gyulát említette lelkesen. Ennek az utóbbinak nagyon örültem, hiszen épp azért kérdeztem őket, hogy ehhez az íráshoz gyűjtsek ötleteket. Kíváncsi voltam, valójában mennyire újdonság az ebben a kötetben alkalmazott technika, és hogy mennyire tette emblematikussá az alkalmazóját.

A *Mindig más*ban prózaversek sorakoznak ciklusok nélküli rendben. A főszereplő pedig az emlékezés. A megtett úttal és az eltelt idővel kellő perspektívába került gyerekkor, ahogyan az ember szembesül saját múlandóságának kétségtelen tényével. Leltár, rendrakás, falusi gyerekkor. Láttunk már ilyet. Ha már névsorolás: Oravecz Imre, Tolnai Ottó sem hagyható ki. Ezzel együtt mégsem annyira biztos, hogy láttunk már épp ilyet. Talán ez az, ami mindig más?

„A legtöbb férfi egy bizonyos kor után időgépet kezd építeni, legalábbis nekikezd a maga időgépének. És ha valamiért mégse fog hozzá, akkor boldogtalan lesz, és értelmetlennek fogja érezni az életét. Velem is ez van. Ez a történet az én időgépem" – olvassuk Kemény István *Kedves Ismeretlen*jében. Jenei Gyula nemcsak megépítette az időgépét, de az működik is. Időutazó, nem véletlen a *Terminátor* előbukkanása. Hogyha pedig nem eredeti egy halandónak szembesülni a halandóságával, az talán nem annyira releváns, mint inkább törvényszerű.

Az időben rend van, mondja Jenei egy másik kötetcímével. Most ezt az állítást visszszavonja, megkérdőjelezi, legalábbis ami a versírás terét és idejét illeti. A versekben ugyanis az emlékező – és elképzelő – versbeszélő visszahelyezi magát a tér-idő kontinuum azon pontjára, ahol a vers apropója zajlódik. Ott néz, onnan néz szét merengve, maga sem tudva, hogy a tekintetével nem ő teremti-e meg a látványt. Illetve épp ez

az: tudja, hogy teremt, de nem tudja szétválasztani az általa elképzeltet a valóban megtörténttől. Ez az a paradoxon, amely az időutazások szokásos velejárója: vagyis hogy a múltról való tudással a fejében vizsgálja a múltat és néz elébe a jövőnek.

Létezik egy törzs, egy fogászat várójában lévő magazinban olvastam róla (talán National Geographic), amely sajátosan értelmezi az időt. Szerintük az ember örökösen hátrafelé haladva csak a már megtett utat nézi, vagyis csak a saját múltjára lát rá, így aztán amikor a jövőről beszélnek, az hátrafelé haladásként jelenik meg a nyelvükben. Nekik a meg nem történt események *mögöttük* vannak, nem úgy, mint például nálunk. Mi azt mondjuk, a jövő valami előttünk álló dolog vagy dolgok sorozata. Jeneinél is ezt a kitekert gondolkodásmódot látjuk. Visszamegy a múltjába, tudva, mi fog történni vele, tudva, hogy a „kiskrapek", aki volt, milyen lehetőségeket mulasztott el, és milyen csapdákba sétált bele.

Az *Udvar*ban azzal kezd: „egyszer megírom, ahol a gyerekkorom telik majd". Gondolhatnánk, hogy ez utalás Esterházy híres mondatára (*A szív segédigéi* zárómondatára gondolok: „Mindezt majd megírom még pontosabban is"). De itt nemcsak erről van szó (valószínűleg erről is), hanem arról, hogy Jenei nemcsak az udvart írja meg, hanem a képbe belehelyezi mostani önmagát is. Miért fontos ez neki? Talán azért is, mert ezáltal tudatosítja az olvasóval, hogy amit olvas, abban kételkednie kell, mivel ő maga is kételkedik. Hogy tudatosítsa az olvasóval, hogy az emlékezés nem olyan vastörvényű, mint mikor előhívunk egy filmet; az emlékezés mindig utólagos konstrukció, amiben nem lehetünk biztosak. Se szeri, se száma az olyan megjegyzéseknek a versekben, hogy „ez utóbbit csak én gondolom hozzá". Saját emlékeink szerzői, befogadói, alanyai és kiselejtezői vagyunk egyszerre, hívja fel Jenei a figyelmünket. Az életünk, akárcsak Lobóé, a vásznon elképzelhető, kitalálható, a lehetőségekből jósolható. Az eltelt idő, az eddig leélt élet pedig olyan, mint egy könyv, amit már olvastunk: tudjuk, mi fog történni.

Nem ennyire egyszerű persze. Például a *Papucs* című versében azt írja: „kórházban leszek, mert / tornaórán elájulok, ám erre később nem emlékszem", és az emlékezőről nem derül ki, hogy a kórházban levéskor próbál sikertelenül visszaemlékezni az ájulás okára, vagy a vers megírásának idején, negyven évvel később. És hogy konkrétabban mire nem emlékszik? Az ájulásra? Az ember az elájulására feltehetően soha nem emlékszik, hiszen az per definitionem kizárja a rá való emlékezést. Mégis jó, hogy ott van ez a megjegyzés, mert az olvasó termékenyül zavarba ejtő bizonytalanságát erősíti. Ráadásul Jenei fokozza, mert nemcsak erre nem emlékszik, hanem arra sem, hogy az a néhány nap szörnyű lesz-e, vagy sem; sőt az egész helyre nem emlékszik, és részletesen felsorolja, mire nem: „a kórházi kosztra, az ebédlőre, / a nővérekre, a szobatársakra, a vécé csempéjére, / a vizsgálatokra, a várakozásokra, a folyosó székeire", ezáltal megteremtve a vershelyzet atmoszféráját. Közben azt sejtjük, azóta is járt már azon a helyen, vagy másik, hasonló kórházban, és az emlékekből nem tudja, vagy nem tudja biztosan leválasztani annak a pár napnak az eseményeit, díszleteit. Ugyanakkor a fókuszt is beállítja az emlékezés kameráján, merthogy van, amit viszont tisztán lát: a papucsot, a barna bőrpapucsot („még a hosszanti varrás is rémkik"), és a sok valószínű mellékkörülmény dzsungelében eljutunk a fókuszpontig. Ami megint csak bizonytalan. Vagyis hogy a csatornalyukba dugott papucs a kilencedik emeleti erkélyről végül leesett-e, vagy sem. Ahogy írja: „csak le ne essen! mert akkor, mert akkor mi lesz?"

Máshol is burjánzik ez a bizonytalanság a kötetben: „de lehet, hogy tévesen / más ólak jószágait vetíti oda a képzelet" (*Ház*), megint máshol: „később arra sem emlékszem (de elképzelem), milyen lesz / állni az óvodaudvaron, amely alig tűnik ismerősnek / a fotón" (*Óvoda*). Ez ugyan okoz némi tétovaságot, viszont nem párosul hozzá szomorúság. Sőt néha a humor

is megvillan, igaz, hogy keserűen: „juliska néni nem lesz büdös, de jó szagú sem. / s hogy megretten szegény!, amikor arca előtt elsuhan, / és alig pár centire tőle, hegyével beleáll / a gang faoszlopába egy kés, s a lendület még / rezegteti egy kicsit." *(Késdobálás*) Vagy máshol: „adj egy biztos időpontot, s kiforgatom helyéből / az életemet!" És hát érezzük, hogy ennek azért a fele sem tréfa. Inkább a dolgok jelentőségvesztése a fontos ebben. Hogy a megfelelő perspektívából minden lényeges lényegtelenné válhat, és válik is. A beszélő magabiztosan vállalja a bizonytalanságot, minden állításának azonnali visszavonhatóságát, és ezáltal a megkérdőjelezhetőségükre irányítja a figyelmünket: „átírhatom az emlékeimet, de / a valóság, amely elkísér majd eddig a versig, / ugyanaz marad?" (*Bicska*)

Mindezt a versek beszélője mintha a legnyugodtabb fegyelemmel konstatálná. És ha már szóba került a nyugodtság, muszáj a nyugtalanságról írni. Mert Jeneit a gyerekkora, fiatalkora felidézése kapcsán elsősorban nem az idill rekonstruálása vagy a nosztalgia birizgálása vezérli. Vannak kivételek, az egyik ilyen a *Várakozás*, ahol ugyan a sötét hömpölygéséről, alkonyatról, borzongató titkokról van szó, de mégis karácsonyi béke lengi át. Annak dacára, hogy kijelenti, hogy a hóesés, ami a versben mint lehetőség fogalmazódik meg, talán csak karácsonykor történt, vagy akkor sem. Egyébként Jenei sokszor él az ünneprontás effektusával, talán túl sokszor is. (Néha az az érzésünk, hogy az illúziókkal leszámoló férfi póza fárasztó, kényszeres.) Mennyire jellemző: „aranykori ízek: sosem volt aranykor!" A versek egy olyan gyerekkorról beszélnek, ahol a főszereplőben hiány „kapirgál" (*Tyúkszaros*), a legtöbb dolog „ijesztő, mint egy horrorfilm" (például mikor az alvó nagyanyjáról azt gondolja a kisfiú, hogy az halott). A nyugtalanságot, a félelmet megszokó, mert nyilván megszokni kénytelen gyerekszereplő sok versben periférián érzi magát. Ezt erősíti gazdasági helyzetük, házuk elhelyezkedése (lásd a *Zongora* című darabot: „a járdáról bámulok be az ablakon, / mint rimbaud rongyosai", „mert mi a község szélén lakunk, / ahol akkor még nem lesz kövesút se, csak járda") és háttérbe húzódó természete is: „csöndes, halk szavú, vékony, fekete fiú lesz" (*Semleges*), írja múltjának egyik korán meghalt kísértetéről, és mintha magáról írná. Vagy az éjjeli őrségre kárhoztatott, örök vesztes apjáról (aki több versben felbukkan): „a tej fehér a vér / piros. kopasz nyakú fekete jérce vére habzik kicsi / tálban. apám lottózik. tucatnyi szelvény, bűvös számok. / soha nem nyer." (*Babonák*)

Olvashatunk sérelmekről (a *Bicská*ban késsel fenyegetik), sérülésekről (a Kenyérben a sánta énektanár megveri), félelmekről (a *Rádió*ban Kennedy halálhíre) és bűnökről (lopások, sikkasztások), valamint a gyerek versbeszélőhöz képest is perifériára szorult alakokról. Fiatalon meghalt gyerekekről, rég elment öregekről, a község bolondjairól, kegyetlenkedő vagy buta tanárokról, szüleiről. Talán az összehasonlítás kedvező kimenetele miatt vonzóak ezek a személyek, ezek a témák?

A *Mindig más* egy magának való, álmodozásaiban rejtőzködő, passzív ember időutazása, akinek még az istene is szorong. Ahol a magányos pilótának, ahogy Marty McFlynak a *Vissza a jövőbe* filmtrilógiában, szinte mintha megtiltanák az érintkezést a múlttal, a beavatkozást, nehogy összeomoljon a tér-idő kontinuum, de ez mégis mindig, elkerülhetetlenül megtörténik, vagyis majdnem megtörténik. A versek szereplője persze nem annyira vagány, mint Marty, és ellentétben a filmbéli sráccal, mikor múltbéli szereplőkkel találkozik, a találkozásoknál rendre fegyelmezetten inkognitóban felejti magát. Izolált világából, mint egy dörzsölt titkos ügynök, nem lép elő. Talán az *Osztályfőnök* című vers egyik osztálytársa csak a kivétel, de itt is (jellemzően) nem azzal vált pár szót, akinek egy talán farsangon a pogácsa teteje jut, és (talán emiatt?) viszi valamire, hanem a másik, kevésbé sikeres (de azért szintén jó tanuló) fiúval.

Az egyik agronómus fia, a másik szülei parasztok. Alig van különbség, mosolyoghatunk, de ez a különbség a győztesek és vesztesek közt. Persze nem mindig negatív színben tűnnek fel ezek az alakok, inkább a Kosztolányi-féle részvéttel (és vendégszövegekkel) rajzolja meg őket. Megkapó például az apa kertészkedés közbeni tanítása, s a „doktor bácsi" vagy az osztályfőnök alakja is (olyan szimpatikus, legitimnek elfogadott hatalmak, amivé például Isten nem válhat a kötetben).

Jenei vonzódik a földhöz (az átlagnál is jobban), a sárhoz, a természethez. Az Alföldhöz. Rég nem tarthatott ennyire alföldi kötetet kezében az olvasó. A keréknyomok által barázdált földúttól (*Ahol állnék*) eljutunk az *Avar*ig („mint régészeti lelet / mutassa évgyűrűit a vastag, kövér avar, de alatta / a föld akkor is nyálkás maradjon, nedves / és hideg, undorító csúszómászókkal, kukacokkal, / gilisztákkal, bebábozódott életekkel, halálokkal"). Talán a porból lettünk, porrá leszünk igazsága sejlik fel ebben az ívben. Mert „az idő mégis egy irányba halad. s legfeljebb / visszanéz, aki valameddig együtt megy vele". (*Rét*)

Nem tökéletes kötet. Talán lesznek hívő olvasók, akiknek bosszantó lesz az illúziómentesség. A hit hiánya. Erről egyébként sok szó esik a kötetben, lényegében az egyik fő szál ez. A szerző alaposan körbejárja a témát (elég, ha a hivatalos vallások istenhitére gondolunk), tekintélyes részét képezi a szövegnek, mármint az, ahogy az egyfelől a katolikus, másfelől a református nevelésből gyúródó hihetetlen istent hogy képzeli egy gyerek. A kötet utolsó sora (jellemzően) az, hogy „csak az isten gubbaszt valamelyik nyárfa tetejében". Máshol Isten ezerszemű besúgó. De a babonák, boszorkányok is rendre visszaköszönnek. József Attila szavaival Jenei nyilván próbál szétnézni, ha nem is könnyedén, de csalás nélkül. Talán lehetett volna engedékenyebb, kíméletesebb ezen a ponton. Másfelől Jenei szikár, tudatos és tárgyilagos versnyelvet működtet, és szerencsére ez a szikárság, tárgyilagosság ritkán csap át giccsbe. De a kötet sajnos nem mindig kerüli ki a másik végletet sem, a saját gyerekkorra emlékezés legnagyobb csapdáját, a túlzott aranyfényt (még akkor sem, ha van olyan vers, ahol ezt a csapdát vokalizálja, tehát tudatában van a veszélynek). Néhol jólesne például a „laszti" helyett „labdát" olvasnunk, vagy a vakondölés leírásánál is kihúzható lett volna néhány „kis" szó, főleg így, hogy „kis vaksi állatka"; ezenkívül előfordul, hogy a szövegek lekerekítettsége túlságosan jól sikerül.

Ám ezeknél sokkal fontosabb azt megemlíteni, hogy mindenképp bővebb elemzést érdemelnének – még közelebb lépve ezekhez az egyébként prózaibb, elbeszélő szövegekhez –például az ilyen rendre elő-előforduló költői igazgyöngyök: „a csönd nyálkás magzatburka fölött dongani kezdenek a döglegyek" (*Babona*). Vagy a *Bolond* címűben: „arcát bepókhálózzák az évek finom ráncai." A kötet, hibái ellenére is remekül szerkesztett (Reményi József Tamás), és sorjáznak benne a telitalálatversek (a *Dögkút*, a *Teasütemény* vagy az *Építkezés* minden bizonnyal ilyenek, de felesleges lenne felsorolni a kötet négy negyedét), amelyek olyan feszültséget teremtenek, szépen, mesterien, körmönfontan építkezve, ami ritka olvasói élmény, nemcsak lírában, de prózában (a szövegek rövid novellákként is olvashatók), és az utóbbi évek egyik legjobb kötetévé teszik a *Mindig más*t. Jenei Gyula olyan mániákus emlékgyűjtő, akinek egy tiszta hajnalon szét kellett néznie beláthatatlan udvarán, ahol már lassan lépni sem lehet a sok lomtól. A leltár mindenesetre elkészült.

S. I. ARCA

SZERZŐINK

AHMED AMRAN (Dhamar, Jemen, 1966): novellaíró. Szolnokon él.
Kötete: *Az utolsó ebéd* (2017).

BALÁZS IMRE JÓZSEF (Székelyudvarhely, 1976): költő, kritikus, irodalomtörténész. Legutóbbi kötete:
Kirándulás a felhőben. Régi és új gyermekversek (2018).

BÁNKI ÉVA (Nagykanizsa, 1966): író, irodalomtörténész. Legutóbbi könyve:
Elsodort idő (2017).

BECK ZOLTÁN (Devecser, 1971): dalszerző-előadó, a 30Y frontembere; a Pécsi Tudományegyetem Romológia és Nevelésszociológia Tanszékének adjunktusa, a Zenélő Egyetem (ZEN) szakmai igazgatója.

BORDÁS MÁTÉ (Szolnok, 1995): költő, a *Versum* és a *Rost* szerkesztője.

DEMÉNY PÉTER (Kolozsvár, 1972): költő, író, a Látó szerkesztője.
Legutóbbi verseskötete: *Lélekkabát* (2015).

DÉRCZY PÉTER (Bp., 1951): irodalomtörténész, kritikus. Legutóbbi kötete:
Esszé Orbán Ottó költészetéről (2016).

ESZENYI FANNI (Győr, 1997): költő. Az ELTE angol–magyar tanári szakos hallgatója.

FALCSIK MARI (BP., 1956): költő.
Legutóbbi kötete: *Az igazi idő* (2019).

FEKETE MARIANNA (Nyíregyháza, 1968): kritikus. Szolnokon él, a Varga Katalin Gimnázium tanára.

FEKETE VINCE (Kézdivásárhely, 1965): költő, író, a Székelyföld szerkesztője. Legutóbbi kötete: *Szárnyvonal* (2018).

GÉCZI JÁNOS (Monostorpályi, 1954): író, költő. Legutóbbi kötete: *Sziget* (2018).

HAKLIK NORBERT (Ózd, 1976): író. Legutóbbi kötete: *Tom Hanks a vizek felett* (2017).

HARAG ANITA (Budapest, 1988): író. 2018-ban megkapta a Móricz Zsigmond irodalmi ösztöndíjat.

HÁY JÁNOS (Vámosmikola, 1960): költő, író, drámaíró. Legutóbbi kötete: *Az öregtó felé* (2017).

IZSÓ ZITA (Bp., 1986): költő, író. Legutóbbi verseskötete: *Éjszakai földet érés* (2018).

JÁSZBERÉNYI SÁNDOR (Sopron, 1980): író, költő, újságíró. Legutóbbi kötete: *A lélek legszebb éjszakája* (2016).

JÓNÁS TAMÁS (Ózd, 1973): költő, író. Legutóbbi verseskötete: Törzs (2016).

KŐRÖSSI P. JÓZSEF (Nagyvárad, 1953): költő, szerkesztő, kritikus. Legutóbbi könyve: *A magyar kártya – Beszélgetés Markó Bélával* (2013).

KÖTTER TAMÁS (Csorna, 1970): író, jogász. Legutóbbi kötete: *Ikea, vasárnap* (2017).

MAJLÁTH ÁKOS (Nyíregyháza, 1996): költő, az ELTE pszichológia szakos hallgatója.

MARKÓ BÉLA (Kézdivásárhely, 1951): költő, író, szerkesztő. Legutóbbi könyve: *Bocsáss meg, Ginsberg* (2018).

MÁRTON EVELIN (Kolozsvár, 1980): író. Legutóbbi kötete: *Szalamandrák éjszakái* (2015).

MOLNÁR H. MAGOR (Marosvásárhely, 1986): költő, az Eső szerkesztője.

PETŐCZ ANDRÁS (Bp., 1959): költő, író, esszéista. Legutóbbi könyve: *A macska visszatér* (2019).

RŐHRIG ESZTER (Bp., 1954): novellista, irodalomtörténész, fordító, kritikus. Kötete: *Vízhomok* (2018).

S. BÉRES BERNADETT (Jászberény, 1979): irodalomtörténész, kritikus. Tanulmánykötete: *Körtánc – A rondó verstípus a kortárs magyar költészetben* (2015).

SZABÓ T. ANNA (Kolozsvár, 1972): költő, műfordító. Legutóbbi kötete: *Határ* (2018).

SZÉKELY JÁNOS (Torda, 1929 – Marosvásárhely, 1992): költő, író, műfordító, esszéíró, szerkesztő.

SZÉKELY SZABOLCS (Budapest, 1983): költő. Kötete: *Kilenc másodperc reggelente* (2005).

SZÉLESI SÁNDOR (Bp., 1969): író, forgatókönyvíró. Legutóbbi regénye: *Kincsem* (2017).

SZKOK IVÁN (Szombathely, 1944): szobrász, festőművész.

TOROCZKAY ANDRÁS: (Bp., 1981): író, újságíró, kritikus. Legutóbbi verseskötete: *A labirintusból haza* (2015).

ZALÁN TIBOR (Szolnok, 1954): költő, író, drámaíró. Legutóbbi kötete: *Revizorr* (2017).

SÁRA
AKRIL-TEMPERA, KRÉTA, KARTONON 100X70 CM

AZ ESŐ MEGJELENÉSÉT TÁMOGATJA:

EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

nka Nemzeti Kulturális Alap

SZOLNOK MEGYEI JOGÚ VÁROS ÖNKORMÁNYZATA

ABA-NOVÁK AGÓRA KULTURÁLIS KÖZPONT SZOLNOK

500 FT

9 771419 798000 19001