

DÉRCZY PÉTER

„NYELVEKEN ÁT VÁNDOROLVA”

Ahmed Amran: Az utolsó ebéd. Novellafolyam. Fekete Sas Kiadó, Bp., 2017

Rátérek majd, mi az, hogy „novellafolyam”, most csak annyit, hogy karcsú, tizenhét novellát, rövid történetet tartalmazó, szép kiállítású könyv *Az utolsó ebéd*. Különleges is, hiszen nem más nyelvből fordított szövegekről van szó, mint a szerző nevéből talán valaki első pillantásra gondolná, hanem eredeti, Ahmed Amran – jemeni származású, Magyarországon, Szolnokon élő geofizikus és író – által *magyarul* írt művekről. Az már csak, persze nem véletlen, ráadás, hogy a könyv borítója egy szintén Szolnokon élő művész, a festő Kaid Nabil képének felhasználásával készült (kivételesen szép kivitelben). Idetartozik még az is, hogy az *Az utolsó ebéd* valójában első könyve a szerzőnek, tehát bizonyos tekintetben írói debütálás szemtanúi is lehetünk. Ha ezt a pár konkrét adalékot, amit itt felvettem, komolyabban kezdjük el vizsgálni, akkor rögtön láthatóvá válik, hogy e vékony kis kötet már létezésével, létrejöttével is rengeteg kérdést, problémát testesít meg, és akkor még egy árva szót sem szóltam arról a társadalmi környezetről, amely közrefogja. De majd fogok.

Előbb azonban (bár az *Eső* szolnoki olvasóinak nem lesz nóvum, de azért mégis) elmondom, hogy Ahmed Amran Jemen északi részéről származik, egy pici hegyi faluból, amit (ahogy ő mondja) a térképek sem jegyeznek, és nyilvánvalóan az ottani regionális arab nyelvet tanulta meg anyanyelveként. De már kisgyerekként átkerült Szaúd-Arábiába, itt folytatta általános iskolai és gimnáziumi tanulmányait. Nem vagyok nyelvész, pláne nem vagyok az arab irodalom és nyelv specialistája, de annyit józan ésszel (és előtanulmányok nélkül is) beláthatunk, hogy egy ilyen hatalmas területen szóródott, hatalmas népesség által „használt” nyelv bizonyára nem egységes; kérdés, hogy az egyiptomi arab hogyan viszonyul például a jemenihez, és mondjuk a szaúd-arábiai mennyire pontosan érti a jemenit (és akkor még a tényleges regionalitásról, helyi dialektusokról nem is volt szó). Amran, amikor átkerült Szaúd-Arábiába, nyilván más nyelvi közegbe került, mint a pár száz fős falujában volt addig. S persze azt is meg kell említeni (megint csak hangsúlyozva, nem vagyok szakembere a témának), hogy az általános arab nyelvi széttagoltságot (földrajzilag, szociológiailag) az arab irodalmi nyelv fogja össze, amelyet viszont nem beszélnek, hanem írnak; tehát alapvetően egy írott nyelv. Ebből aztán az is következik, hogy az arab nyelvű országoknak azon részében, ahol évtizedekig, évszázadokig a gyarmattartók (angol, francia) nyelve volt a hivatalos, ott a függetlenség megszerzése után is jelentős szerepet töltött be (részben mint közvetítő nyelv). Egy interjúban (*Eső*, 2015/3, e kritika címe is ebből idézett) Amran említi, hogy Szaúd-Arábiában az iskolában angolul tanult, később (más megfontolásból és önszorgalomból) még németül is. Foglaljuk össze: a nagyjából 7-8 éves Ahmed Amran, egy földrajzilag lényegében jelölhetetlen kis hegyi faluból Szaúd-Arábiába érve, és ott tanulni kezdve, beszél az ő hegyi falvának a sajátos

regionális arabját, megtanul egy újabb arab nyelvet, amit Szaúd-Arábia hétköznapjaiban használnak (és nyilván jelentősen eltér az ő „falusi” nyelvétől), de persze az oskolában meg kell tanulnia az irodalmi arabot is, ami (nem igazán beszélt nyelvként) eltér az ő immár szaúd-arábiai arabjától. Amikor 1987-ben egyetemi ösztöndíjjal Magyarországra érkezik (ha más lehetőségeit használja ki, akkor ma talán angol nyelvű íróként üdvözölhetnénk – fordításban), akkor beszél-ismer legalább kétféle arab nyelvet, gondolom, elboldogul angolul (a németet hagyjuk), s bár a világ egyik legnyomorultabb, legszegényebb, polgárháborúkkal sújtott országából érkezik Miskolcra, és nem tud természetszerűleg semmit a magyar nyelvről és Magyarországról, mégis egy nyitott, friss szellemű, mindenre fogékony fiatalember tekint szét a rónaságon. Ezzel a nyelvi háttérrel, bár nyilvánvalóan rengeteg szenvedéssel is járt, nem volt nagyon szörnyű megtanulni magyarul; mert a nyelvi sokszínűség, a nyelvi tolerancia szinte kölyökkorától ivódhatott belé, és talán nem tévedek, hogy amint ez amúgy szokásos, a társadalmi elfogadókészség is.

Az irodalom azonban más, a nyelvváltás nem olyan egyszerű, mint a hétköznapi életben. Kétségtelen, világhírű írók hozhatók példának, hogy nem az anyanyelvükön értek el nagy sikereket, mindjárt itt van az idei Nobel-díjas, a japán származású Ishiguro, aki azonban öt éves kora óta él brit nyelvi környezetben, és természetszerűen ír angol nyelven (lényegében az írói anyanyelvén). De hogy magyar példát is hozzak, Teresia Mora (Móra Terézia) sikeressége német nyelvterületen kevésbé meglepő, ha tudjuk, hogy bár Magyarországról származik, de családjá sváb, így valójában német volt az anyanyelve. Agota Kristof francia sikerei azonban már tényleg közelebb állnak ahhoz a nyelvváltáshoz, amit Amran is véghez vitt, hiszen egy tanult nyelven érte el őket.

Az idegen nyelven való tudás, bármilyen tökélyre fejlesztjük is nyelvi készségeinket, mindig kétséges, legalábbis az anyanyelvünkhöz képest. Nagy kérdés, hogy megtanulható-e egyáltalán (felnőttkorban), s ugyanilyen problémás például ezzel összefüggésben a fordítás lehetséges vagy csak kényszerűen lehetséges volta. Ha mindezt észben tartjuk, akkor láthatjuk csak igazán, hogy milyen érdekes, különös és bátor vállalkozás az, amit Ahmed Amran e kis könyvben elénk tár: magyarul írni arab nyelvi és kulturális és vallási háttérrel. Azt nem tudom megállapítani, hogy az anyanyelve miként és mennyire szűrődik át a felvett magyarba (ehhez, ugye, ismerni kéne a jemeni és a szaúd-arábiai arabot), az azonban elég jól érzékelhető, hogy másként nyúl a magyarhoz, mint egy anyanyelvi szinten beszélő, s ebből többnyire igen izgalmas nyelvi konstrukciók, mondatfűzések vagy csak épp szóhasználatok alakulnak ki. Egyetlen példát hozok erre, szinte minden benne van az előbbiekből: a *Gyökvonás* gyermekszereplője mondja az új tanárukról: „Nem tudtuk, hogy ez milyenféle csend, az ő csendjével korábban még nem beszélgettünk.” A „csenddel” való beszélgetés metaforájában összesűrűsödik az a szituáció és emberi érzelem, mely az új tanár és a kisdíákok majdan létrejehető kapcsolatát előlegezi meg, ahogy két „idegenség” méricskéli egymást, de rokonszenvvel és nyitottan egymásra. De persze említhetném a talán kevésbé

megragadó mondatot is ugyanitt: „Több kockán állt a lábam”, melyről én magam nem tudom eldönteni, hogy vajon arab tükörfordítás-e, vagy nyelvújítás a „több lábon állás”-ra. S persze találhatunk olyan megfogalmazást, kifejezést, amely biztosan sutaság, nem a két nyelv egymásra hatásából, hanem nyelvi bizonytalanságból származik (a kötetnek épp az egyik legjobb novellájában: „alacsony frekvenciásságot”). Viszont érdemes figyelni az *Ingatlan* című kis bravúrdarabra, mely a nyelvi-formai ismétlődéseken keresztül mutat be már-már dramatikus jelenetkezéssel egy figurát (a feleséget) és egy kapcsolat zanzásított történetét; egészen kiváló a maga nemében. Mindezeket csak arra hozom példának, hogy lásuk, hogyan ingázik az Amran-novellák szöveges megjelenítése ellentétes pólusok között.

A tizenhét novella világában ugyanez az oda-vissza hatás működik, mint a nyelvi regiszterekben. Hangsúlyosan megjelenik a jemeni gyermekkor környezete, de megtalálhatjuk a magyar megfelelőjét is, miközben a különféle itteni és ottani tereket, emberi viszonyokat körbefogja a kötet valóságos története: egy szerelem, egy házasság és egy válás egyre szomorúbb története. Itt van jelentősége annak a „műfaj-meghatározásnak”, mely a kötet címlapján is szerepel: novellafolyam. Nem igazán ciklusba szerveződő szövegekről van szó, nagyon gyakran változik a többnyire első személyű, monológyszerű előadásmód beszélője, ám bizonyos motívumok, szereplők és terek újra és újra ismétlődnek, egyik szövegből a másikba „átbújnak”, és így mintegy bűvópatakaként folynak egymásba. A legszebb ilyen nagy repetitív motívuma a könyvnek a „kardamonzöld ruha”, melyet a férfi elbeszélő édesanyja kap férjétől, hogy aztán „ugyanezt” a zöld ruhát kapja a férfi felesége, míg végül e zöld ruha a szeretet és otthonosság metaforájává válik, ami aztán a könyv zárónovellájában szertefoszlik. Érdekes módon, ahogy említettem is, az egyes szövegek, ha zenei kompozícióhoz akarnám hasonlítani őket, egy-egy áriának felelnek meg: így több novella mint a feleség monológja tűnik föl (*Ingatlan*, *A híd*, *Telítettség*, *Gyertyák*, *Szélütés*, *Kardamon*), mások a férfi elbeszélését tükrözik a gyerekkorról, az apáról és az anyáról, testvéreiről, a családjáról (*Ajándékom*, *Vallomás*, *Az utolsó ebéd*), de fölbukkan a feleség korábbi házasságából született fiának a monológja is (*Igazán*). A tizenhét szövegből így kikövetkeztethető akár egy szerteágazó családregény apró mozaikokból összeálló váza is, és ez adja lényegében az igazi erősségét a könyvnek; a szövegek ugyan megőrzik önállóságukat, de egymásba folytatásukkal Amran az egyes szövegek felett is álló összefüggéseket, értelmeket és értelmezési lehetőségeket is létrehoz. Egy gyengébben sikerült írást így ellenpontoz az, hogy egy nagyobb egészebe is tartozik, s ezáltal az önmagában vett esetlegessége, halványabb minősége is felértékelődik.

A novellák anyaga, legalább részben, önéletrajzi lehet, de nem ez az igazán érdekes benne, hanem azok a tematikus szintek, melyeket ez az anyag átölel. Az egyik ilyen szint az a történet (itt nem egy novelláról van szó, a szövegek különféle módon, de összefüggnek, így alakul egy történetsík), szóval az a történet, melyben egy arab kisfiú kiszakad az ő megszokott, jól ismert, otthonosságot jelentő nyelvi-szociális közegéből, majd ifjú férfiként teljesen elszakad nyelvtől, otthonától, vallásától, kultúrájától, s megpróbál valahogy ebben az idegen (magyarországi) környezetben beilleszkedni, magára találni, otthonra lelni, például azzal is, hogy feleségül vesz egy magyar nőt, gyerekei születnek. Ez a történetsík, bár tartalmaz különleges elemeket is (az idegen nyelvűség és egyebek), valójában nagyon egyszerű és a magyar olvasónak is igen ismerős lehet: a patriarchális világból való kiszakadás és az új (városi) élettel való küzdelem a magyar (nem csak) népi irodalom jelentős

vonulatát ihlette meg. Más kérdés, hogy Amran novelláiból az is felsejlik, hogy nem pusztán a falusi, romlatlan életforma a maga egyszerű, de pontos erkölcsi értékrendjével kerül szembe egy új világgal, hanem lényegében földrészek, teljesen eltérő kultúrák, vallások ütköznek. Talán még pontosabb úgy fogalmazni, hogy gondolkodásmódok, s ezt a szerző egy házasság felbomlásának történetével metaforizálja. Ez a novellák másik síkja, mely önmagában is két részből tevődik össze: az egyik a kulturális, értékrendbeli elkülönböződések emberi kapcsolatokban megnyilvánuló és nagyon nehezen átléphető ténye-rétege. Ezt metaforikusan „helytörténetnek” is nevezhetnénk, ahogy a *Valami másban* olvasható (a feleség monológja): „Azon a helyen, ahonnan ő származik, ez az értékrend. Ez már nem az ő döntése, hanem a helyé.” A kötet címadó novellája is lényegében erről a szörnyen nehezen áthidalható mélységről szól, amely két különböző kultúrájú ember közt feszül, akkor is, ha történetesen szeretik még egymást. Ám az említett síkban a másik réteg igazából egy nagyon is általános emberi történet, egy férfi és egy nő kapcsolata, melyről nem kapunk teljes képet, hiszen a novellák nagyobb részt már egy felbomlott, szétesőben lévő viszonyról szólnak, még *Az utolsó ebéd* is, amely parafrázált, baljóslatú címével Jézus elárulatására, az utolsó vacsorára utalva már a pusztulást vetíti előre. (Itt térnek vissza a könyv borítójára, melyen Kaid Nabil festménye vagy annak részlete látható, egy jemeni város ódon épületekkel az alkonyati fényekben, melyek a folyó vizében is tükröződnek; ez is a kép címe, *Alkony*. Bármennyire bukolikusnak érezzük is a témát és megjelenítését, a vöröslő égbolt, a narancs-vörös fények mintha pusztító tűznyelveket idéznének, s a képcímmel, valamint *Az utolsó ebéd* címmel valaminek az elhamvadását, eltűnését vetítenék előre. Amit aztán a könyv novellái meg is erősítenek.) Amran ezt a férfi-nő kapcsolatot a maga bonyolultságában is néhány egyszerű, de hatásos jelenetben fogalmazza meg, amelyek erősségét éppen az adja, hogy látunk egy esendő emberi párkapcsolatot, mely bárhol lehetne, milliószor és milliószor naponta történik meg a világban, hogy két ember nem képes együtt maradni. De a két névtelen főhős (mert sem a férfinak, sem a nőnek nem tudjuk a nevét, utóbbiét legfeljebb sejtjük egy utalásból: „Krisztusasszonya”) hétköznapi, mindennapos tragédiája vagy szenvedése mögött hangsúlyosan ott van mégis az eltérő kultúra, az eltérő értékrend. Mindennek esszenciája a kötet záró és talán a legjobb novellája, a *Kardamon*, melyben rezignáltan vehetjük tudomásul a kapcsolat végleges lezárulását, s amely szépen össze is foglalja a többi novella legfontosabb motívumait, köztük a kultúrákon, generációkon „átrepülő” kardamonzöld ruháét, mely talán, hangsúlyozom, talán egy elfogadható, bár változásokon áteső értékrend továbbításának lehetőségét is megvillantja. S persze azt is, hogy bár azt hisszük, ugyanazon a nyelven beszélünk, mégsem értjük egymást. Ami egy másik nézőpontból az otthonosság és az otthontalanság problémáját vetíti ki, illetve a kettő furcsa elegyét alakítja ki. Ezzel kapcsolatban jegyzem meg, hogy sokáig nem figyeltem föl rá, hogy bár tudható, hogy a novellák egy része Magyarországon játszódik, de lényegében egyetlen külső kép, tájleírás nincs a szövegeknek erről a teréről, míg a gyermekkor jemeni-falusi hegyvidéki kopár tája vissza-visszatérő eleme néhány novellának. Egy helyütt azonban mégiscsak feltűnik, mintegy jövődöbéli látomásként, egy távoli föld, „ahol négy évszak követi egymást. Ott minden zöld, mert rengeteg a víz, és sok folyó szeli át a termőföldeket... Ott minden év telén az égből többször is hullik sok fehér színű valami, mintha egy összefüggő, puha fehér vatta lenne. Ha sok esik belőle, beborít mindent, a házak tetejét, a földeket, az erdőket és a hegyeket. Csodálatos, ahogy a napsu-

gár ráesik arra a makulátlan fehérségre, szemvakító és gyönyörködtető” (*Tisztelet*). Ennél az utópisztikusnak ható leírásnál nehezen tudok szebbet elképzelni, mely Magyarországot ilyen gyönyörűnek álmódja.

Érdekes, különös atmoszférájú könyv *Az utolsó ebéd*, nem mondom, hogy nem hullámzó színvonalú, de ahogy említettem, a könyv egésze kárpótolhat mindenkit a megbicsaklásokért, s persze kíváncsivá is tesz, hogy lesz-e és milyen lesz a második könyve a szerzőnek.

Végezetül majdnem azt írtam, hogy ugyan nem tartozik a könyv lényegéhez, pedig hát dehogyan: a kritika elején említettem, hogy mindennek, egy novelláskötetnek is van társadalmi környezete, és hogy erre majd ki fogok térni. Mert aligha tekinthetünk el attól a mai magyarországi lélektani állapottól, mely gyűlölettel vesz körül mindent, ami idegen. Pedig csak ezt a könyvet kellene kézbe venni, hogy rácsodálkozzunk, hogy igen, nehéz kultúrák, vallások, társadalmi előítéletek, nyelvek falain áttörni – egy-egy emberi kapcsolatban talán szenvedésekkel, kudarcokkal jár is –, de nem lehetetlen. S bár *Az utolsó ebéd* közel sem „boldog véget” sugall, a törekvés rá, úgy értem, az elfogadásra és megbékélésre, mélyen bele van kódolva.

LAPIS JÓZSEF

RÉSNYIRE NYÍLT VÉCÉAJTÓ

Turi Tímea: Anna visszafordul. Magvető Kiadó, Bp., 2017

Nagyjából két évtizede Háry János vette elő az *Anna Karenina* híres, magyarul Németh László átültetésében ismertté vált kezdőmondatát („A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az”), a végvári vitézek sorsára terjesztve ki a történetalapító boldogságértelmezést: „Minden boldog vitéz egyformán boldog, de minden boldogtalan vitéz a maga módján boldogtalan.” Fölsmerjük mindebben a romantikus mítoszt, mely szerint története csak a boldogtalanságnak van, s csak abban mutatkozik meg az egyediség, a másság – a boldogsághoz az egyformaság, érdektelenség társul. Bármelyik művet olvassuk azonban tovább, kiderül, hogy pusztán az emblematisz nyitómondatot értelmezve bizony tévútra jutunk. Tolsztoj nagyregénye feltétlenül többet tud és mond a boldogság szerkezetéről ennél, egészen odáig, hogy tulajdonképpen e könyvben találjuk meg a világirodalom kevés, tényleges történetet elnyerő boldog házasságának egyikét, Levin és Kitty esetében. *A Dzsigerdilen* boldog vitézeiről pedig már az első bekezdés végén kiderül, hogy bizony a boldogtalanságnak is megvan a maga megszokható, hasonló mintázata: „Mintha mind, ki boldogtalan, egyformán boldogtalan vitéz volna, ahogyan a halottak halottak és az élők élők.”

Levin, a „boldog családapa” végül elkerüli az öngyilkosságot, ám *Anna Karenina*, a boldogtalan anya, tudjuk, a halottak sorsában osztozik idő előtt. Turi Tímea

a végső pillanathoz fellebbez harmadik verseskötetében, amely az *Anna visszafordul* címet kapta. Erős gesztus, érthetjük kiállásként minden kiszolgáltatott, félresiklott, tragikussá váló női sors mellett, s azt sugallja: a történetnek ez nem szükségszerű kimenetele, Anna megmenthető. A nagy, ideológiai tartalmaktól sem mentes újraírásoknak persze ez a legfőbb üzenetük: ha valami az adott keretek, körülmények között elkerülhetetlen is, tekinthetünk rá olyan (modernebb) távlatokból, amelyekből nézve más magatartásminták, lehetőségek is megmutatkoznak, illetve a kritika éppen a körülményekre hull vissza. Az átírás azt is hivatott megmutatni, hogy milyen mintázatok szövik át azt a közeget, amely meghatározza az adott történet alakulását.

A kötetben a legközvetlenebbül kapcsolódik mindehhez az *Anna visszafordul a peronról* című rövid, kétsoros szöveg: „A szerelmek története mind hasonló egymáshoz. / Minden házasság a maga módján az.” A verscím már pontosítja a kötet cím általánosabb allegóriáját, s egy konkrétabb képbe merevíti azt, miközben a vers, látjuk, maga is újraírása a Tolsztoj–Németh-féle nyitánynak, mégpedig úgy, hogy csavar kicsit a dolgokon: az eredeti boldog(ság)–boldogtalan(ság) szembenállást a szerelem-házasság kettősére cseréli. Amíg Németh Lászlónál az „az” meglehetősen egyértelműséggel a „boldogtalan” helyettesítője (láttuk, Háy átírása inkább nem is él a névmásítás eljárásával, pontosan jelzi, miről van szó), azzal, hogy Turi nem a jelzői szerepű melléknemekre, hanem a főnevekre helyezi a hangsúlyt a mondatban, fölerősödik a többértelműség: az „az” visszautalhat nyilvánvalóan a „hasonló”-ra, egy sajátos paradoxont hozva létre (mely szerint minden házasság a maga módján hasonló egymáshoz...), avagy utalhat önmagára is, azaz minden házasság sajátos házasság. A lényeg természetesen így is, úgy is az, hogy a romantikus *love story* demitizálásával a házasságok izgalmának felemelése történik – talán azzal a sugallattal, hogy ha Anna utóbbira tekint, s nem dől be a szerelmi szenvedély kitalációjának, akkor hátra sem nézve könnyen maga mögött hagyhatta volna a végzetes vonatszerelevényt. A címében Dante feleségét megidéző *Gemma Donati füveskönyve* ki is mondja: „A szerelem elhatározás kérdése. [...] Legyen eszed. Lehet, hogy halhatatlan / a szenvedély, de te mégis halandó vagy: / eszerint élj.” (A két vers kapcsolatára Domján Edit recenziója is fölhívja a figyelmet: *Tudom, mit beszélek*, KULTer.hu, 2017. május 26.)

Ez a fajta, a józan észre apelláló, mítoszromboló (s bevallom, hogy számomra alapvetően rokonszenves) attitűd lényegi jellemzője a kötetnek, sok esetben kevésbé esztétikai, mint inkább etikai-ideológiai tétekekkel. Olyan jellegzetes női mítoszokat és sorsképeket bolygat, piszkál meg, mint a hűséget jelképező Solvejgá vagy Pénélopeé. Utóbbi vers (*A szövőszék*) nyelvi szempontból gubancos kissé, gondolatilag pedig a jellegzetes poénleütős struktúra jellemző rá is (az *Odüsszeia* hőseként azonosítható beszélőt különösebben nem érdekli a férje, egyszerűen élvezzi az egyedüllétet és a szövőmunkával járó pihenést). A *Solvejg elköltözik* nagyobb szabású, lassabban fölfejtendő lírai mű, amelyben megjelenik a kötet egyik vezérmotívuma, az elmúlt idő. A megszólaló maga mögött tudja már fiatalságát, egykori szerelmét („azok a napok elmúltak”), s örül, hogy „most nem múló” napokban élhet. A *Tatjana válasza Anyegin harmadik levelére* úgy végződik, hogy „tudod, az zavar, / hogy mindegy, mi lesz, elmúlik a pillanat” (a záró sorpárt talán nem csak én érzem meglehetősen banálisnak).

A *hetedik év Pemberley-ben* frivolnak érezhető nyitása („Ha már elmúlt a szerelem, még mindig összetart / a lakáshitel”) ironikusan, talán cinikusan utal arra a Jane Austen-re-

gényben is már ott lévő sugalmazásra is, mely szerint a két kivételes hős, a kor vezető nő szerepelvérsáiból kikülönülő Elizabeth Bennet és a nehezen megközelíthető Mr. Darcy egymásra találásában utóbbinak pazar ingatlanja és birtoka bizony jelentős szerepet játszott. Allegorikusan persze a hét év után kihűlő, de a különböző társadalmi, gazdasági, családfenntartási és hasonló okok miatt mégis egyben maradó kapcsolatok helyzetét jeleníti meg. Nekem egyébként minden szórakoztató elméssége mellett is az a problémám a kötet ilyen típusú költeményeivel, hogy olyan nagy íveket rajzolnak, és olyan általánosságokba emelkednek, amelyek a horoszkópok „hoztam is ajándékot, meg nem is, de bárkire ráérthetem” bölcsességén kevésbé lépnek túl. „Hét év van közöttünk, és, tudod, / mostanában látom be, hogy mi az igazság azokban, / amiket hét éve mondtál – mennyit vitatkoztunk! –, / de mostanában már ideges vagyok, ha nem gondoljuk / ugyanazt; bár nyilván van egy-két dolog, amit időközben / Te láttál be.” A világirodalom egyik legnépszerűbb szerelmi történetének lebontásához-továbbgondolásához ez nem feltétlen elég („azokban, amiket hét éve mondtál”: tényleg szó szerint bármire utalhat; mindenki azt gondol mögé, amire emlékszik), párkapcsolati krízis megjelenítéseként (c)sekély. „Emlékszem arra, milyen volt a szerelem, / ezért tudom, hogy semmi nincs, ami erősebb a múltnál.” Ehhez hasonló szlogeneket még találunk a könyvben, ám jelen esetben Coelho-poétikáról semmiképp sem beszélhetünk, hiszen Turi Tímea reflektált, szellemes, ironikus – csak épp sok esetben a költemények dramaturgiája nem elég jól megoldott ahhoz, hogy érdemi és érdekes jelentésekkel töltsse föl ezeket az elhasznált sorokat. Úgy érzem, hogy a szerző nem mindig ódzkodik a könnyebb út választásától, és ezt mind az esztétikumra, mind a gondolatiságra értem (zömében egyszerűbb megoldásokkal élő, prózai intonációjú, témakifejtő, inkább retorikus, mint poétikus, gondolkodó szövegekről van szó). A versben felüdülés a végre teljesen hétköznapi, profanizált konkrétumot előhívó „Mikor lettél idegenből rokon? / Mióta nem zárod be a véccéajtót magad után?” sorpárra bukkanni, amely már érzékletesen mutatja meg a másik korábban vonzó idegenségének tűnését. (Hm, néha talán jobban is ki lehetne tární azt a budiajtót – ha már egyszer fölforgatunk.) A zárlat fanyar bölcsességét viszont szintén inkább feledném: „Azt mondják, a hetedik év a kritikus, / így eldőlt: már mindig együtt leszünk, ha elmúlt / a szerelem.” Turi Tímea kétségkívül szeret kísérletezni a bölcsességretorikával, ám ennek határfoka meglátásom szerint lehetne magasabb. Az *Ami elveszhet* és a *Bús férfi* szerkezete (a boldog családokhoz hasonlóan) egyforma a tekintetben, hogy egy szentencia más szereplő általi visszafordítására épül: „Ami elveszhet, az el is fog veszni”, olvassuk, s ami lesz belőle: „»Ami elveszhet, az voltaképpen már el is vészett«, / bólintott, és vágott még egy szeletet a gesztenyealagútból.” Avagy a másik szlogenpár (süteményvágás helyett ezúttal vezetés közben hangzik el): „»Vannak mondatok, amiket nem lehet visszavonni.« [...] A férfi arcát sem láthattam. »Nem tudom. Szerintem minden visszavonható«, mondtam, lekanyarodtam a főútról, hogy hazavigyem, és tudtam, hogy többé már soha nem beszélünk ilyen bizalmasan.”

Azt hiszem, a kulturális, irodalmi előképek némileg rutinszerű, többé-kevésbé szórakoztató játékba vonásánál sokkalta pezsgőbb, izgalmasabb, frissebb az, amikor a hétköznapi, élőbb, sajátserűbb helyzetek jelennek meg a versekben, s kevésbé egyetemes tanulságok hangzanak el. Ezekben a fölényes szellemességen, kifordító gyakorlatson túl ott van egyrészt a személyesség(-illúzió) szavatossága, másfelől az átélhető tapasztalat keserédesége. A kötet végén a *Barátaink* remek körképét mutatja meg annak, hogy mennyire eltérő módokon távolodunk el a régi ismerősöktől, s miképp jutunk el oda, hogy „a távolság lett

köztünk a vágyott tisztelet". A vers nem az arctalanná nagyítással éri el azt, hogy könnyen helyezkedjünk bele az adott szituációba, s ezáltal érezzük ránk is érvényesnek, hanem konkrét és pontos, tényleges eseteket sorjáztat, s így a többes szám első személy ezúttal szereplehetőségeket jelöl („akkikkel azért nem járunk már össze, mert unjuk, / amit mondanak, és magunkat is unjuk, miközben / hozzájuk beszélünk; akik olyan helyre költöztek, / ahová ritkán jár a busz, vagy mi maradtunk vidéken, / és ők felénk se néznek"). Még nagyszerűbb a könyv záróverse, a *Találkozó*, amely az egyébként többször felbukkanó témát kerekíti le: a gyerekek nélkül a játszótérre visszatérő édesanyák találkozásának összetett, gazdag, távlatos megjelenítését kapjuk. Az utolsó mondat pedig szintén rímel a többször előkerülő boldogságmotívumra is: „Csend lesz. / És ők felidéznek a boldog időköt, és boldogok lesznek újra." Van a kötetnek egy-két fogós kérdése: az egyik, hogy vajon mi van a gyakori többes szám első személy mögött? Kiket takar a „mi"? Általában a nőket? Nők egy meghatározható csoportját? Valamely egyénített női szemszöveget? Netán ha ráérhető, akkor ráérhetjük a férfiakra is? Elgondolhatjuk-e a szövegek „mi" alakzatát a nemi kódoltságon kívül? Ez alighanem költeményről költeményre másképpen válaszolható meg. A nagyon jó, ciklusokon kívüli kezdővers például leginkább az anyai (és valamelyest az apait is integrálni képes) „mi"-t jeleníti meg – a mű arról a szülői tapasztalatról ad számot, amely a gyermek nem előnyére történő, szorongást okozó megváltozásakor jelentkezik, s a felelősség hangján szólalva meg a „Mikor romlanak el?" kérdéstől a „Mi mikor romlunk el? Hiszen még jók voltunk, amikor szültünk" válaszig tart. Retorikailag kiválóan felépített a vers, hiszen a gyermek „romlásának" firtatásából az alábbi két sor vezet ki: „[Mikor tanulnak meg...] Felcserélni a tettet és az áldozatot. / Tükörbe nem tudni nézni." A tettes-áldozat viszony aktuális nehézségének megsejtéséhez az önreflexió jelképe, a tükör segíthet hozzá, s ez folyik át a saját felelősség már idézett faggatásába.

Máskor a „mi" feloldása nyilvánvaló – „Mi, nők, tartsunk össze" (*Small talk*) –, s az ebbe a típusba tartozó versek esetében a Te, Ti rendre a férfit, apára vonatkozik; legjellemzőbben a Ti megszólítást variáló *Vendégek vagytok* említhető: „Ti vagytok az apák [...] Emlékek lesztek, és történetek, / fognak rólatok sokat beszélni: / de *most* és *itt* sosem lesztek otthon." Ez az alapvető beszédhelyzet természetesen nyíltabban befolyásolja az olvasó helyét, azonosulási lehetőségét, versbefogadását annak nemétől függően is – e kötet esetében bizonyára nem értelmetlen dolog arról is beszélni, hogy milyen lehet nőként vagy férfiként olvasni a verseket, de valójában ez a szempont, minden provokatív kitüntetettsége ellenére, csak egy a sok lehetséges érintettség közül (s azt sem kell túlrágogni, hogy teszem azt férfiként is hányféleképpen olvasunk). Mindenesetre Turi Tímea könyve erőteljesen játékba hozza a társadalmi nemek kérdését, reflektáltan, a sztereotípiák tudatos használatával, hol ironikusan, hol ideologikusan. S azt hiszem, hogy az olyan bekerülő darabokra, mint például az egyszólatos *Dal a családon belüli erőszakról*, biztosan nem elsősorban esztétikai szempontból érdemes tekinteni, hanem emellett gesztusértékét és etikai összefüggéseit is észlelni, s a vak komondorok országában (világában) fontosságát is érzékelni: „A nők mindent kibírnak / egy ideig." Bizonyos dolgokat egyszerűen nem lehet elégszer szóba hozni a különböző megszólalási felületeken – beleértve a kortárs verseskönyveket is.

Különösnek tűnhet, hogy az alternatív elbeszélések könyvében több vers (beszélője) láthatóan mégis az „egy" történetben gondolkodik – ez nem pusztán a nyilvánvaló utalásokban mutatkozik meg („Minden történet ott kezdődik..."; „a vége mindig ez a mondat marad a történetnek..."; „Felismerem, hogy a történet egy"), hanem a túlátlánosító nagy

kijelentésekben is („A nők nem írnak naplót”; „Mindig a férfi fájdalma látszik”; „mert a férfiak lelke a nők teste” stb.). A látszólagos ellentmondás azonban logikailag föloldható, akár úgy, hogy a különböző versének más-más totalizáló nagy elbeszélést vázolnak föl, akár úgy, hogy az egyes versekben a hangsúlyozottan túláltalánosító kijelentések ásnák ironikusan alá önmagukat (mint például „A nők nem beszélnek magukról. / És nem a férfiakról” esetében). Az *Anna visszafordul* ugyanis tisztában van a hagyományozott (nagy) elbeszélések erejével, és ezért írja újra és tovább a történeteket.

Anna Karenina történetének vége (most már úgy kell fogalmaznunk: Tolsztojnál), mint tudjuk, a halál (amely nem az *Anna Karenina* elbeszélésének vége: az utolsó nagy fejezet Levin öngyilkosságának elmaradásáról, Levin és Kitty ellenpont sorsáról szól): „»Oda! – mondta magának, s a vagon árnyékában a szénnel elegy homokra nézett, amivel a talpfák köze fel volt szórva. – Oda a közepére, és megbüntettem őt, s megszabadulok mindenkitől.«” A szerelmi szenvedély és elkeseredés, a (női) kiszolgáltatottság cselekedete a tett pillanatában végzetesen megkérdőjeleződik: „Ugyanabban a pillanatban már el is borzadt attól, amit tett. »Hol vagyok? Mit csinálok? Miért?« Föl akart emelkedni, hátravetni magát, de valami hatalmas, könyörtelen ellökte a fejét, s hátra taszította.” Turi Tímea könyve a hatalmas és könyörtelen erők elsőprőnek tűnő szükségszerűségével megy szembe, a lehetőség fölmutatásával segítve elő azt, hogy a felismerés ne a tett pillanatában, hanem egy momentummal korábban történjen meg. Hogy a szerelmi történetek ne legyenek olyannyira hasonlatosak egymáshoz.

HAKLIK NORBERT

A FÁK LÜKTETŐ SZÍVE

Györfly Ákos: A hegyi füzet. Magvető Kiadó, Bp., 2016

Az emberélet útjának felén egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, mivel az igaz utat nem lelém – indította Isteni színjátékát Dante Alighieri hét évszázaddal ezelőtt. Danténál a sötétlő erdő a végső zsákutca. A hely, ahonnan csak a pokolba van tovább.

De vajon megadathatik-e, hogy a sötétlő erdő ne végpont, a kudarc beteljesülésének szimbóluma, hanem maga az út legyen? Györfly Ákos *A hegyi füzet* című prózakötetében éppen ez történik. A narrátor a Börzsöny sűrűjében talál egy elhagyatott erdei házat, és – akárcsak Mózes a Sínai-hegyre vagy Jézus a sivatagba – ide vonul el, hogy a falak közt talál füzetet önmaga megismerésének gyónásszerű aktusaként megtöltse feljegyzéseivel. Az elbeszélő a kötet egészére jellemző szikár pontossággal jelöli ki a tétet és a feladatot: „Azért kezdek írni ebbe az ismeretlen tulajdonos által itt hagyott, világoskék fedelű füzetbe, hogy megpróbáljak rájönni arra, mit keresek itt.” Vagy – hogy ismét Dantéra utaljunk – azért, hogy végre meglelje azt a bizonyos igaz utat.

A dantei párhuzamot meg sem próbálja palástolni a szerző. (Igaz, az Isteni színjátékot következtesen nyolcszáz éves műként emlegeti, tehát öregít rajta egy évszázadot. Kár, hogy a kötet anélkül jutott el a kéziratléttől a könyvespolcokig, hogy ez bárkinek is szemet szúrt volna – márpedig egy szerkesztőnek néha számolni is tudnia kell, a *hét*százát!) Győrffy inkább személyessé teszi a párhuzamot, és annak mintájára, ahogyan a középkori költő-elődnek Vergilius volt a pokolkalauza, a nagyapa alakját idézi meg a belső utazás nyitányában: „A hűvös, gombák illatával telt erdei levegőben ökörnyálként úszik az elképzelt ház képe. Arra gondolok, hogy ha nagyapám, akit sosem ismertem, kilépne egyszer csak a fák mögül, ideülne mellém a rönkre, értené-e egyáltalán, ha elmondanám neki, mit jelent nekem ez a reggel. Értené-e, ha azt mondanám neki, kétségbeesés, ha azt mondanám, tanácstalanság, ha azt, gyötrelmem, ha azt mondanám, nők és gyerekek lelke, ha azt, hazugság, ha azt, gyávaság, ha azt, hogy bennem immár semmi nem maradt abból, ami az ő számára észrevétlenül volt természetes. Ha azt mondanám neki, valóban létezik az a nagy, sötétlő erdő, amit egy olasz költő idézett meg nyolcszáz éve. Értené-e azt az erdőt, azt a nyolcszáz éves erdőt a szavakban. Miközben tudom, és ez a tudás a sötét centruma ennek a bénult melankóliának, hogy senki, hogy soha többé nem lép elő senki a fák mögül, ahogy eddig sem lépett elő soha senki a fák mögül, hogy szelíden állhatatos tekintettel a vállamra tegye a kezét, hogy megöleljen, és hogy aztán a résztvétől átvált mélységes csendben a gyógyulás, a felejtés lehetősége egyáltalán felmerülhessen. Nem, sem a halottak, sem az élők, senki és semmi, csak az a szurokszerű mocsok a lélekben, az út eddig a kivágott gesztenyerönkig, és az elképzelt ház lassan feloldódó képe a hűvös, gombák illatával telt erdei levegőben. Az elképzelt házé, amelyből most lépne ki az a valaki, aki már soha nem leszek, most lépne ki, és halvány mosollyal venné tudomásul, hogy csak álmodta azt a másikat, aki itt ült valahol a közelben, és nem volt válasza semmire.”

Az idézett passzus zárata Dante mellett Szabó Lőrincet is nyilvánvaló referenciaként hozza játékba. A Dsuang Dszi és a lepke dilemmáját idéző kérdésfelvetés a későbbiekben is előkerül majd: „Álmomban gyerek vagyok, de az álombeli tekintet mostani önmagamé. A mostani tekintetem annak a gyerekeknek az érzeteivel. A számára elképzelhetetlen jövőből nézek vissza rá.” Hosszan lehetne sorolni még a kötetben azonosítható irodalmi-filozófiai utalásokat Dantétól Wittgensteinen át Pilinszkyig, ám ha ezekre fókuszálnánk, akkor éppen a lényegét tévesztenénk szem elől. A *hegyi füzet* tétje ugyanis sokkal több annál, mint hogy afféle referenciaparádé legyen – itt inkább arról van szó, hogy egy, a görög-római-zsidó-keresztény kultúrkörbe vetett egyén gondolkodik önmaga helyéről a világban, amely szükségszerűen hozza magával ennek a kulturális háttérnek a jelenlétét. Ha mégis ki kellene ragadnunk a leghangsúlyosabbat e referenciák közül, akkor az újszövetségi párhuzam kínálná magát a legnyilvánvalóbban. A *hegyi füzet* ugyanis nem csupán címében idézi meg a hegyi beszédet, hanem a későbbiekben is, például így: „A szegénység csodálatos. Az ember valójában nem lehetne más, mint szegény. Csak a legszükségesebbekkel rendelkezzen. A lelki szegény az, aki birtokolja a legszükségesebbet, és tudja, hogy minden más felesleges és jelentéktelen. A szegénység az ember természetes állapota. Isten az embert szegénynek teremtette. Szegénynek lélekben és szegénynek anyagi javakban. A szegénység mint eredendő, természetes emberi létállapot rettenetesen hiányzik a világból. Ami a helyét átvette, ami a helyébe furakodott, leírhatatlan. A szegénység nem nélkülözés, hanem annak a belátása, hogy végső soron csak egyvalami kell. Mindig csak egyvalami. Ha ez az egyvalami nem a miénk többé, nem léphet más a helyébe, csak a semmi. A világnak

alapvetően nem a szegénységgel kell szembenéznie, hanem a semmivel. A nyomor és kizsároltság már ebből a semmiből következik, és nem a szegénységből. Nagyon kevés szegény embert ismerek. Alig néhányat. Annál több olyan embert, akinek élete közép-pontját a semmi foglalta el.”

Győrffy kötete azonban a legkevésbé sem teológiai esszé, hanem inkább olyan, mint egy jó prédikáció, amely az elmélet mellé odateszi a gyakorlatot is. A kötetben oly hangsúlyosan jelen lévő szegénység és a szenvedés fogalmát például éppen az tölti meg tartalommal, hogy a narrátor az ezekről való gondolkodás során felidézi hajléktalanok között (feltehetően) szociális munkásként töltött munkanapjainak gyakorlati tapasztalatait is. Az ideák és a gyakorlat kettőssége teszi elevenné és megközelíthetővé a kötet gondolatvilágát. Legremekebb pillanataiban e kettősség a krisztusi példabeszédeket idézi, például amikor a halott birkáról és a kislányról szóló passzus fogalmazza meg egyetlen bekezdésben azt, hogy az igazi szeretet túlnő azon, mintsem hogy csupán saját tárgyának függvénye legyen. Győrffy kötete mintha rendre arra a végkövetkeztetésre jutna, hogy saját kicsinyiségünk felismerése és a racionális megértés erejébe vetett bizalom feladása az út ahhoz, hogy megtalálhassuk helyünket az egyetemességben és megcsillanhasson bennünk az isteni visszfénye. Egyszerre van jelen mindebben a kálvini kegyelemtan és az agnoszticizmus. *A hegyi füzet* legszebb pillanataiban az erről való gondolkodás ilyen megállapításokat szül: „Isten léte nem hit kérdése. Éppen ezért nem hitre van szükségem, hanem arra, hogy eszembe se jusson a hit. Ha eszembe jut, bajban vagyok. Ne kelljen erre gondolnom. A hitre való rákérdezés már önmagában egy súlyos krízis tünete.” Vagy, csak hogy egy olyan mondatot is idézzünk a kötetből, amely a buddhizmusra sem áttal kikacsintani: „Szeretnék semmit sem akarni, és akkor talán sikerülne megértenem azt az egyetlen igaz akaratot, ami a világot tartja.”

Győrffy kötete a gondolkodás alázatának könyve. Ha úgy tetszik, a rövid fejezetek közötti csenddel mondja a legtöbbit, a hiátussal, amelynek során az éppen olvasott szövegrész tovább munkálkodik az olvasóban. „Ma egész nap nem beszéltem, mégis mintha valaki folyton kérdezne, és mintha valaki folyton válaszolna is a kérdésekre” – áll a kötet utolsó bekezdéseinek egyikében, és mintha ez a passzus éppen *A hegyi füzet* olvasásának élményét foglalná össze, hogy aztán egy álmot emlegessen a narrátor, amelyben egy ismeretlen erdőt jár, kezében egy gyümölcscsel, melynek elfogyasztása gyógyír a fájdalomokra, és láttatni enged, „a fák lüktető szívét”.

Győrffy Ákos legújabb kötete eddig az erdőig kalauzolja el az olvasót, kérdések sorával, amelyek éppen megválaszolhatatlanságuk felismerése által segíthetnek hozzá ahhoz, hogy abban a bizonyos nagy, sötétlő erdőben végül a fák lüktető szívéig lássunk.

**PAPP
ATTILA ZSOLT**

OTT MARADT, AHOL A HAZA VAN

Haklik Norbert: Tom Hanks a vizek felett. Scolar Kiadó, Bp., 2017

„Mindig az első mondat a legnehezebb.” Különösen áthallásos ez az első mondat – merthogy így kezdődik egy novella Haklik Norbert *Tom Hanks a vizek felett* című legújabb kötetében – egy olyan szerzőtől, aki több mint tízévi „hallgatás” után tért vissza az irodalmi prérira. Ezeknek a nagy írói hallgatásoknak a kritika előszeretettel szokott valamiféle jelentést tulajdonítani, és gyakran joggal. Egy évtized hosszú idő, és a legtöbb író ritkán enged meg magának ekkora „szünetet” két könyv között. Haklik esetében azonban talán helyesebb, ha inkább „felkészülési időről” beszélünk. A mostanit megelőző kötete, a 2006-os *Big Székely Só* című regény meglehetősen ellentmondásos fogadtatásra talált, és egy időre ismét előtérbe állította az érvényes Székelyföld- és Erdély-narratívák kérdését – más-más előjellel, de ez egyáltalán nem baj. Szerzőnk azonban, ahelyett hogy – „addig üsd a vasat, amíg meleg” alapon – learratta volna a bekamerázott székely falu története által hozott vegyes népszerűség babérjait, és folytatta volna ennek az igencsak sok vitát kiváltó, de annál relevánsabb témának az irodalmi feldolgozását, fogta magát, és kivonult a magyar irodalmi életből – méghozzá szó szerint. Minderről persze egy szót sem kéne ejtenünk, ha a kizárólagosan szövegközele, műközpontú olvasás hívei volnánk, és azt gondolnánk, hogy egy irodalmi mű értelmezéséhez egyáltalán nincs szükség az életrajziság vagy a hatástörténet mankóira, és ez bizonyos művek esetében valóban így van; de a *Tom Hanks*-könyv megértési lehetőségeinek szándékos elszegényítése lenne, ha nem vetnénk számot azzal az úttal, amely ehhez a novelláskötethez vezet(het)ett. Tehát Haklik Norbert, a tehetséges „fiatal író” és jó tollú zsurnaliszta, két novelláskötet és egy regény után, a kétezres évek második felében elment Csehországba (pontosabban Morvaországba: Brnóba/Brünnbe) egy multinacionális számítástechnikai céghez dolgozni, és láthatóan úgy döntött, hogy – megszabadulván a publikálás és a folyamatos jelenlét kényszerétől – füttyöl az irodalmi élet, valamint a kritika elvárásaira, vagyis akkor adja ki a legközelebbi kötetét, amikor tényleg van mondanivalója. A *Tom Hanks a vizek felett* pedig nagyon is pontos képet ad arról a hosszú felkészülési időről, amely megelőzte – és tökéletesen indokoltta is teszi azt.

Ha az egyszeri olvasó úgy üti föl ezt a kötetet, ahogyan a művelt angol javasolja („let’s begin from the beginning” – kezdjünk mindent az elejéről), akkor az az érzése támadhat, hogy Haklik Norbert pontosan ott folytatja, ahol abbahagyta bő évtizede. És aki így gondolja, nem is áll távol a valóságtól. Érthető, de kockázatos vállalkozás volt ugyanis ezt a novellagyűjteményt a *Történet Kutysról, aki medve volt* című szöveggel kezdeni: a mostanában ismét (vagy még inkább) aktuálissá vált székelyföldi „medveproblémát” a Ceaușescu-korszakba ágyazó, egy székely kisfiú és egy mackó sajátos „barátságáról” szóló sztorira ugyanaz az anekdotikus szerkezet és körülményes, jóízűen mesélős mondatfűzés jellemző, amiért Haklik korábbi, hason-

ló témájú írásait szerették azok, akik szerették – és amiért viszont mások meg nem. Nem kell tisztában lenni a keletkezési körülményekkel ahhoz, hogy azt valószínűsítsük, a kötetindító elbeszélés időben is közel születhetett a *Big Székely Só* világához, és vélhetően a könyv (egyik) legkorábban írt darabja. És bár stilisztikailag valóban elűt a kötet későbbi szövegeitől – amelyek érezhetően jobban törekednek az ökonómiára, és jóval szikárabb, tömörebb fogalmazásmódot hoznak –, van valami, ami egyáltalán nem változott az eltelt évek alatt Haklik prózaművészetében: a történet iránti szenvedély, a töretlen mesélőkedv. (A nyelv némiképp barokkos használata azonban nem tűnik el teljesen, és olyan – érzésem szerint feleslegesen – túlbonyolított szerkezetekben tér vissza, mint például a „valós idejű üzenetmegosztó-alkalmazás” és hasonló a *Gyapjas halban*.) Ez átüt a könyv kísérletezőbb műveinek szövetén is, mindjárt a következő novellában is, amelynek talányosan az *Gazam volt Tévedtem* címet adta a szerző, így, áthúзва – és amelynek háttértörténetéhez minden bizonnyal az újságírói, szerkesztőségi múltjának némely eleme szolgáltatott érdekes, de inkább csak a „díszletezésben” megnyilvánuló adalékot. A mesésnek, a valószínűtlennek ez a szervesült, magától értetődő használata többeket bizonyára arra készíthet, hogy meglebegtessék a mágikus formulát, ti. a mágikus realizmusét – de Haklik történetmesélői kedvének és erejének inkább a klasszikus (miksaáthi) magyar prózahagyományhoz van köze, semmint a latin-amerikai mágusokhoz. Bár ez is csak óvatosan jelenthető ki, hiszen nagyon sokféle ágazó, összetett témavilágról és motívumkészletről beszélhetünk Haklik kisp prózája esetében.

Mindez akkor válik leginkább világossá, ha áttekintjük az elbeszélések világát térben és időben – úgy, hogy közben egyértelművé válik, a két „koordináta-rendszer” nem választható el egymástól. Haklik novelláiban az időnek „szaga” van, mint annak a bizonyos hangszáznak az Apollinaire-versben. Vagy éppen íze, mint a gyermekkor első gofrijának, amely egy új, szabad(abb) világ ígéretét jelenti az *Amerikai palacsintában*. De ha már a szabadságnál tartunk, van valami, ami ezt még inkább megidézi, és folyton vissza-visszatérve a Haklik-novellák meghatározó motívumává, már-már védjegyévé válik: a zene. Haklik egy nemzedék popzenei tapasztalatáról ad hiteles és néhol megindító láttelepet, a nyolcvanas (és részben kilencvenes) évek ikonikus zenekarai, hullámai és helyszínei, a punktól a new wave-ig azt a nosztalgikussá szelídült, mégis felszabadító erőt képesek közvetíteni az olvasónak, amit Jürgen érez a *Born to Die in Berlin* című novellában a Nina Hagen- és a Ramones-élmény közt lebegve az egyszerre valóságos és szimbolikus jelentőségű léghajón. És nemcsak a zenéről van itt szó: sok egyéb – ma már úgy mondanánk: retró – elem mellett a *Csillagok háborúja* fantáziavilágának megidézésével Haklik egymástól látszólag független, valójában viszont egymással kommunikáló szövegei megszönek egy olyan generációs élményháló, amelyen nemcsak azok akadhatnak fenn, akiknek tapasztalati háttere miatt ez a popkulturális közeg ismerős, hanem azok is, akik afféle önismereti tréningként kíváncsiak Közép-Kelet-Európa közelmúltjára.

Haklik ugyanis erről beszél akkor is, ha az Oregon állambéli Mount Jefferson tövében áll, akkor is, ha az egykori vasfüggöny felett repül át egy léghajóval – vagy épp a cseh vidék fölé emelkedve, egy hamisítatlanul švejski vétetésű „Tom Hanksszel” az oldalán (*Tom Hanks a vizek felett*). Nem lehet megkerülni ezeket a léghajókat, mert a hakliki mitológiában róluk látható be az a táj, amely – hiába szállunk fölébe – „nem térkép”, hanem zsigereinkben élő történelmi tapasztalat. És ilyenkor néha gombóc képződik a torokban, amolyan kusturicai sírva vigadós módon, mint amikor *Jovan háborúról álmodik* a délvidéki *bolnicában* (elme-

gyógyintézetben), arról, hogy „egyszerűen csak lemészárolta a mudzsahedineket, meg mindenkit, akit odabent talált a házakban” a boszniai háború idején. És van, amikor a kép kitágul, átfog korokat és földrészeket, hogy a kötet egyik legerősebb szövegében, nevezetesen a zárónovellában (*Ha eljön az idő*) egy elátkozott zsebóra útját követve írjon le egy kalandosságában impozáns történelmi ívet, az 1849-es szabadságharctól a Titanic elsüllyedéséig, a Zagyva-parttól New Yorkig és vissza, katasztrófákon, világégéseken, diktatúrákon át, hogy ugyanoda jusson a végén, hisz: „Ott maradt, ahol a haza van.”

Mert mindig az utolsó mondat a legnehezebb.

PÉCSI GYÖRGYI

AZ EMIGRÁCIÓ EMLÉKEZETÉNEK ÍRÓJA

Ferdinandy György: Meglátogatjuk a múltat. Magyar Napló Kiadó, Bp., 2017

Az olvasó, aki nem most vesz először kézbe Ferdinandy-könyvet, az író legújabb összeállítását lapozva kezdetben tán gyanakszik. Gyanakszik, mert nemcsak a tónus, a modor ismerős, de mintha már találkozott volna ezekkel a szereplőkkel, ezekkel a történetekkel az író más elbeszéléseiben, regényeiben, „műfajtalankodó” írásaiban is. Válogatás volna régi szövegekből, néhány újabbal kiegészítve? Az alcím szerint *Új írások 2015–2017* lennének, a fülszöveg azonban némiképpen talányos, hiszen spanyolul és franciául közölt írásait fordította, írta át magyarra – s ami idegen nyelven új volt, magyarul, hát... mondjuk... ismétlés. Csakhogy az író, függetlenül attól, hogy a spanyol vagy francia olvasó rendelkezik-e tapasztalattal a Ferdinandy-szövegek világában, képes-e dekódolni önreflexív megjegyzéseit, rendre emlékezteti önmagát, hogy egyik-másik hősének történetét már megírta, elmesélte, vagy utal olyan eseményre, amit sejtetően máshol már elmondott. Másutt zsémbeskedik, hogy nem emlékszik pontosan nevekre, részletekre emitt, amott viszont pontosan eszébe jut, s még azt is bevallja, hogy nem tudja, álmodta-e vagy valóságosan is megtörtént, amiről személyes élményként mesél.

Ferdinandy sokszor elmondta, megírta, hogy ő az a fajta író, aki nem fikcióra támaszkodva konstruál műveket, nem is a valóságot akarja rögzíteni, hanem a maga személyes életét, és amit látott, hallott, azt meséli el. Tehát nem a memória megbízhatóságáról van szó jelen esetben, hanem tudatos írói stílusról, tónusról, modorról, (nota bene!) világszemléletről. Kérdés persze, hogy eléggé teherbíró-e a személyes életélmény a világteremtéshez és egy egész írói életmű megalkotásához. Mert legyen bármily kalandos, fordultatos, eseménygazdag is egyetlen élet, leküzdhető-e az ismétlés, önismétlés, tautológia, oldható-e az olvasói unalom, ha az író mindig ugyanonnan indul és ugyanoda tér vissza?

Új könyvében visszatérően hangsúlyozza az író, hogy egy nyolcvanéves öregember szedegeti össze pontos és bizonytalan emlékeit a gyerekkorról és a múltról, s

tűnődve, szomorkásan, elégikusan, önironikusan szembesíti a jelennel. Egyetemes emberi ez a viszonyulás az élethez és magához a létezéshez, amelyet, a véget elfogadva, a legtöbb (talán minden) idős ember átél, hiszen a biológia törvénye szerint nem jövője meg jelene, hanem múltja van, s ahogy zsugorodik a jövőkép, ürül ki a jelen, úgy tölti be a személyes tudat egészét egyre inkább a múlt. Háromgenerációs családba születtem, a mi öregjeink is mindegyre ugyanazokat a történeteket idézték fel, kicsit mindig másként, hol erre emlékeztek jobban, hol arra, egy picit folyton elmozdult az előző kép, már jobban eligazodtam a történeteikben, mint ők maguk, s minden emlékezet valamiféle mérleggel zárult: mi történt az egykori szereplőkkel, jó volt-e így, vagy történhetett volna-e másképpen. Tulajdonképpen ilyen egyszerű a magja a Ferdinandy-írásoknak is: újra és újra *meglátogatja a múltat*, az elmúlt idő nyomába ered, emlékezik történetekre, helyszínekre, sorsokra, újra és újra fölméri emberi kapcsolatait, veszteségeit, rendre számvetést készít, jól döntött-e, amikor '56-ban elment, majd hogy utóbb visszajött, hogy hol van otthon, otthon van-e egyáltalán a világban. Ezt a verbálisához közel álló elbeszélői stílust erősíti, hogy az író a klasszikus próza elvárásához képest tulajdonképpen elnagyoltan, de az élőbeszédnek megfelelően inkább főbb vonalaiban vázolja a történeteket, sorsokat, karaktereket, máskor éppen csak utal egy korábban, máshol elmesélt epizódra, s akkor sem bőbeszédű, amikor gondolatilag összegzi tapasztalatait. A verbális kommunikációban az emlékezés, történet-idézés szaggatottságát, mozaikosságát, kihagyásait a metakommunikatív gesztusok alakítják lineárisan értelmezhető folyamattá – itt az író a természetes élőbeszédre játszó stílussal és modorral vonja be bensőségesen személyes, mélyen emberi szférájába az olvasót.

Három sűrűsödési pontja van az író (műbeli) életének: Budapest ostroma, amit gyerekként, kilencévesen élt át, az '56-os forradalmat követő emigrációs évtizedek, illetve a hazatérés. Ferdinandy óvakodik attól, hogy átlépje a személyesség határát, nem értelmezi, kommentálja magát a történelmet, a politikai körülményeket, a nagyhatalmak játszmáit, de világvonatkozásban néhány arkhimédészi pontot feltétel nélkül rögzít: „ez az én '56-om. Az emberi közösség megtalált és azonnal elveszett édene. Nem véletlen, hogy 1956 után egy időre megszűntek a szóhasználatunkban az olyan ellentétpárok, mint urak és prolik, pestiek és tahók, urbánusok és népiek. Magyarok vagyunk. Az történt nálunk is, amit a francia történészek 1789 legnagyobb eredményének tartanak: befejeződött a nemzetté válás, magára talált a megalázott nemzeti öntudat.” Ennek az evidenciának az őrzése számára erkölcsi feladat – és erkölcsi feladat a forradalom következményeként kialakult emigránsi lét, sors reflexív megírása, politikumtól, heroikus pátosztól és mártíromságtól mentesen. De '56 és az emigráció vonatkoztatási pontja számára mindig az otthon, az otthonra (házára) találás dilemmás bizonyossága.

Az '56-os megemlékezések alkalmával – új kötetében is említi – többször megkérdezték az íróat hazai olvasói, miért nem írta meg sem ő, sem nemzedéke a forradalom történetét, hollott a szabad világ nem korlátozta őket. Az író válasza, hogy egyrészt nem élték át, nem voltak cselekvő részesei, másrészt igenis őrizték, ápták a forradalom emlékét írásokban, előadásokban, ünnepekben, sőt, a trópusokon maga Ferdinandy tanította is az egyetemen. Meghátározó személyes élményei azonban nem a forradalomhoz, hanem a forradalom emigrációs következményeihez kapcsolódnak, ezeket viszont árnyaltan és tagoltan megírta.

Jan Assmann német társadalomkutató különbséget tesz a kollektív emlékezet fogalma kapcsán a kulturális és a kommunikatív, a közelmúltra vonatkozó személyes emlékezet között. A múlt áthagyományozása a személyes, biografikus emlékezetek áthagyományo-

zása által válhat bensőségesé, személyessé. „Az emlékezet kommunikációban él és marad fenn; ha ez utóbbi megszakad, illetve ha a kommunikációban közvetített valóság vonatkoztatási keretei változást szenvednek vagy akár elenyésznek, a következmény: felejtés.” (J. Assmann) Politikai okok miatt az emigránsi sors kommunikatív, biografikus emlékezete itthon a rendszerváltozásig egyszerűen nem (vagy alkalmyszerűen) létezett, a kétszázézer magyar kivándorlója nem volt több és más, mint absztrakt történelmi adat. Ezt a hatalmas kommunikatív emlékezetűrt, emlékezhíányt csökkentik Ferdinandy György elbeszélései, műltra emlékezései. Az író kialakított egy nagyon jól működő stílust, modort, tónust, a bensőségesen, önreflexíven emlékező-elbeszélő íróét, és nem tesz mást, mint e modorban elmeséli és újrameséli a maga és a körülötte élő emberek életét, sorsát, az olvasó számára pedig érzékletesen és tagoltan megképződik az ötvenhatos emigránsok egyfajta, sikereiben, de főleg kudarcokban gazdag képe.

A *Meglátogatjuk a múltat* kötet négy fejezete az író huszonhat műfajtalankodását (Ferdinandy önironikus meghatározása), szabálytalan műfajú, az elbeszélés, memoár, tárcza műfaji határát átlépő írását tartalmazza. Az első fejezet az ostromlott Budapestre, a második és a harmadik jobbára az emigrációs időre, a záró pedig a hazaköltözés utáni évekre fókuszál. A keret hangsúlyosan felerősíti az otthonlétet mint vonatkoztatási pontot. Az első fejezet a legegységesebb, klasszikusan szép emlékező elbeszélések idézik fel az idillből tragikusba forduló gyerekkort. Az anyai, részben német eredetű nagypolgári nagyszülők svábhegyi háza oltalom és biztonság – egészen az ostromig (*Ostrom*). Filmszerűen peregnek a képek: svábhegyi idill, az ostromlott főváros képei, a légópincék, a fagyott lótetemek, az emberi aljasságok és nagylelkűségek, a német, majd orosz frontkatonák, a három kiskorú gyerekkel az anya küszködései – a háborút nem a békeszerződés, hanem házukkal együtt a nagyszülők lebombázása fejezi be. A nyolcvanéves író emlékezik megrendülten, de a kilencéves fiú életderűje felülírja a tragédiát: „Az exhumálást a fa ágaiból néztem végig... Nagypapán semmi sérülés nem látszott, de nagymama szép arcából hiányzott egy darab: hosszú, ősz haja pedig egészen a derekáig ért... A nagykertben virágba borultak a fák, fékeveszetten énekeltek a madarak. Talán még sosem volt ilyen szép a tavasz. Kezdődhetett újra az élet. Megvalósulhatott, amit nagypapám, a professzor szerint a Názareti tanított.”

A nyitóelbeszélés, az *Ostrom* után megsűrűsödnek a reflexiók, önreflexiók, a múlt nem statikus emlék, hanem a személyes emlékezet kezdete, az emlékezőben folytatódnak a feltorlódtott sorsok, életek – a jelenig és vissza. „Erről az országról álmodtam minden éjjel száműzetésem félszáz éve alatt. Erről a lány lejtőről, a Sashegy törpe sziklája és a Németvölgy árnyas árka között. Hírt csak egy-egy félmondatban adott róla, amíg élt, anyám. Később már csak édes öcsém és kishúgom... A régiekről azonban ők sem tudnak sokat.” Bármi, egy bárzongorista éppúgy, ahogy egy régi, lakatlan ház megpillantása, *Ada néni háza* intenzív emlékezést ébreszt az íróban, a gyerekkori idillig repíti vissza, hogy cikázva, szélesebben fölrajzolja rokonainak, barátainak, a ház, az utca lakóinak sorsát, a békebelitől a rettenetes ötvenes éveken, majd a szétszóratáson át a máig. Elnagyoltnak mondtam fentebb Ferdinandy történeteit, de iszonyatos drámákat képes néhány vastag ecsetvonással megragadni: „Adák házában élt Edit néni is. Nagynénikém, aki visszatelepült Argentínából, hogy itthon felvarrassa a sárga csillagot. A lányát, Mercédeszt, egy utcánkbeli fiú, Papp Kornél vette feleségül. Mercikének – mondják – Ausztráliában él egy fia. Nagybátyámat, Lajost, egy belga szeretetotthonban érte a vég. Hajóra várt, visszament volna Argentínába. Nehéz visszacsinálni elrontott dolgokat” – a zárómondat jellegzetesen ferdinandy: földol-

gozhatatlanul tragikus, keserű sorsok, csak belepusztulni lehet, vagy rezignáltan továbblépni (mert az élet mindig erősebb, többnyire).

Egy tárcanovella (*Gyalog*) a sikeres '56. őszi szökésről, hogy a következő emléktöredék sokkoljon – *Véget ért hát száműzetésed* –: az első barát öngyilkossága Strasbourgban, az egyetemi előkészítő táborban. „Történt aztán ezen a temetésen valami rettenetes. Követeltük, hogy nyissák fel a koporsót. Még egyszer, utoljára látni akartuk Lajost. De a ládában nem ő volt. A koporsóban nem találtunk csak két véres, hófehér végtagot. A tisztviselő azt mondta, hogy ha valaki hozzátartozó nélkül hal meg Galliában, az orvosi egyetemnek továbbítják a maradványokat. Ő pedig hozzátartozók nélkül ment el, szegény Lajos.” De Ferdinandy nem feledkezik bele a tragédiába. Hatvan évvel később itthon egy „szép, tisztaszemű asszony”, Lajos gyerekkori szerelme, néha még vele álmodik, az egyik találkozó után érdeklődik. Gyönyörű, ahogy az író feloldja a tragédiát, és szelíd, bölcs szeretettel, líraian zárja le a történetet: az asszony „Nyílegyenesen lépkedett. Nem volt egyedül: várta valaki kinn a kapuban. Otthon kikerestem a könyvet, amibe beleírta a nevét a Lajos.”

Ferdinandy az emigráció hiányzó emlékezetének az írója, de az emigráció – legalábbis számára – az otthon fogalmkörében értelmeződik. Strasbourg, Párizs, Malaga, Puerto Rico, háromszor elvett francia feleség, gyerekei szétszóródva a nagyvilágban, sorszazonosulások egyetemi tanárság a bennszülöttek közt a trópusokon, sikeres francia írói indulás, elismerések, beérkezés a magyar irodalmi kánonba, megbecsültség és jobbára széthullott család – ám minden kérdések közt a legfontosabb az, hogy hol van otthon a világban. Az emigráns (száműzött) folyamatosan valamilyen viszonyban van, nem föltétlenül a politikai hazával, de a lelki hazával, a lélek hazájával. Letelepdedései, családteremtő próbálkozásai, hazaköltözése, minden emlékező számvetése arra tartott és arra tart, hogy otthonra leljen a lélek, s ez az otthonra találás ne virtuális, hanem valóságos dimenziók közt valósuljon meg. „Tulajdonképpen mindenütt, amerre jártam, megszerettem a tájakat és az embereket. De megszeretni és otthonra lelni valahol nem egészen ugyanaz... ahol csak megfordultam, működött két kötőanyag, a munka és a szerelem. De a hazatalálás valami egészen más, irracionális dolog. Igaz, hogy honvágyam volt mindenütt a nagyvilágban. De hogy pontosan miféle hon után, azt magam sem tudtam, és még ma sem tudom... Az író hazája az anyanyelv – nyugtatgattam magam fél évszázadon át. A hely – teszem hozzá –, ahol ez a nyelv él, fejlődik, változik. A világpolgárság – íróember számára – a fantazmagóriák világába tartozik... A hetedik haza az, amit az emlékeiben őriz a vándor. Hazája az álomvilág, amiből útnak indult, amit a szívében visz magával egy életen át, és ahová nem jut vissza soha többé.” (*Hét haza*)

Ezért látogatja mindegyre a múltat, a gyerekkori éden emlékezetét, és keresi valóságosan az egykori ismerősökkel, társakkal a kapcsolatot. Jóvátehetetlenül tönkretett életek itthon, és jóvátehetetlen elmagányosodás odakint: „Megöregedni, idegenben, keserves. Most látom csak, mekkora szerencse, hogy hazamentem, amint lehetett” (*Öreg szivarnak*); „Itt, a Sashegy oldalán én is újra itthon vagyok. Gödöllő, Florida és a francia tanya megannyi távoli álom. Hazataláltam. Boldogul, boldogtalanul, ez itt az otthonom” (*Hazafelé*).

A kötet legterjedelmesebb, s egyik legárnyaltabb, legkidolgozottabb írása a *Portréfilm* című vallomásos elbeszélés. Budapesti filmesek portrét forgatnak róla, és „eredeti” helyszíni felvételeket is akarnak készíteni. Az író tehát ismét, valóságosan is meglátogatja múltját, a lényegében gyarmati sorban hagyott trópusokat. „Harminc évet töltöttem a Szigeten. Olyan magányosan, mint egy bölény. Szépirodalmat fordítottam... A pótcselekvésnek

szenteltem az életemet.” Finom, csipkelődő iróniával figyeli a pesti filmesek sutaságát, ámuldozását a szegényes viszonyokon, bosszantja értetlenségük, érdektelenségük, tájékozatlanságuk, holott a Sziget története, amit fölvezol Ferdinandy, s nem egy megrázó írásban megörökített, szinte kényszerít az empátiára, szolidaritásra. De valójában önmagával szembesül megrendülten. Évek óta nem volt kapcsolata a Szigeten élő felnőtt fiával, most a vendége. Az egymásra találás öröme mellett az elmulasztott idő szégyene is föltolul. „Nem az a baj, hogy elmegyek. Hogy talán soha többé nem látom a fiamat. Inkább az, hogy nem sikerült egymásra találunk. Hogy kamerákkal jöttem, annyi év után. Hogy a kettőnk dolgát így játékká (szkeccsé) silányítom.” De borzongató, hogy az „útpadkára szorultak krónikása” *elmegy* a lehetőség mellett: „Meglátogattam a múltat. Hogy a filmesek mit fognak csinálni, nem tudom. De én megírtam a portréfilmemet. Megöleltem szegény trópusi fiamat.”

„Elmúltam nyolcvanéves, keresztül-kasul feltérképeztem a világot, az embereket. Magamra maradtam. Fiaim távoli földrészekre kerültek, nem ismerem (de vannak-e egyáltalán?) az unokáimat. Egyre gyakrabban kétségem támad: érdemes-e folytatnom?... Elmenni könnyű, csak visszatalálni nehéz. Nekem sikerült. Szerintük [budai környezet] szerencsés vagyok.”

Nyugtalanítóan rezignált őszikéksummaryzat a száműzötti sorsról. Kesernyés, fanyar irónia, önirónia – kifosztottság, és ha nem is derű, mégis valamiféle kegyelem (mert az élet mindig erősebb).

BOLDOG ZOLTÁN

A SZARVASSÁ VÁLTOZOTT KÖLTŐ

Pál Sándor Attila: Dűvő. Magvető Kiadó, Bp., 2017

„Sanyi beérett” – írom Messengeren barátomnak a *Dűvő* fiatal szerzőjéről, akit jól ismerek. Ez a mondat sokat elárul a kortárs irodalom szükségszerű belterjességéről, ahol az olvasók gyakran a szerzőt és ismeretségi körét jelentik. Kifakadásom azonban elfedi meglepettségemnek azt az árnyalatát, amely Pál Sándor Attila előző kötetéről alkotott véleményem alapján még erőteljesebb. A *Pontozót* ugyanis nem szerettem, mert az volt az érzésem, hogy a szerző poétikája megúszósan alakult: többnyire novellavázlatokat kaptunk versek helyett, amelyek csak néha váltak líraivá. A *Dűvő* azonban úgy formálja újjá a magyar költészettel együtt egy vizionált folklor számos elemét, hogy szerény hatvanhat számozott oldalával ott a helye az elmúlt évtizedben megjelent legsúlyosabb verseskötetek között.

Mi a titka annak, hogy csalódott olvasóból egyik könyvről a másikra rajongóvá váltam?

Pál Sándor Attila a *Dűvő*ben nem fél nyitni a közérthetőség felé, miközben olyan műfajok kereteit tágítja ki és gondolja újra, mint többek között a virrasztóének, a táncdal, a pásztordal, a bujdosóének, a vándorének, a bordal vagy a ballada. A közért-

hetőség nemcsak nyelvi szinten, hanem tematikailag is meghatározóvá válik. Ennek egyik kiváló példája az *Andrei Crişan balladája*, amely egy román anya és a Spanyolországban dolgozó fia kapcsolatára épül. Ebből is látható, hogy a *Düvő* olykor jelenünk legfontosabb problémáihoz, ebben az esetben a Nyugat-Európában dolgozó közép-európai ember helyzetéhez, az otthonról való kényszerű elszakadás kérdéséhez fűz kommentárokat, és megtalálja hozzá a hatásos poétikai keretet. Így az olvasók könnyen felfedezhetik a számukra ismerős élethelyzeteket számos vers mögött, miközben az egyéni tragédia is átszűrődik a sorokon.

Ennek az újnépességnek az egyik rétege úgy is leírható, leegyszerűsíthető, hogy Pál Sándor Attila egy-egy mai témához megtalálja a megfelelő hagyományos műfaji kereteket. Ez gyakran úgy hat, mintha a 19. század dohszagú vitrinjéből előhúzná a tárgyakat, és a 21. század lakberendezési követelményei szerint elhelyezné őket a megfelelő helyen. Mintha a vidék olykor archaikus, elfeledettnek gondolt miliője hirtelen beszabadulna az alapvetően nagyvárosi költészet uralta térbe, és kibékítené egymással a magyar irodalomtörténet kollektív tudattalanjából időnként fel-felbukkanó népi és urbánus oldalt. Hagyomány és modernség ilyen szintű, poétikailag indokolt, színvonalas együttállása ritka a mai magyar irodalomban. A harminc alatti fiatal generáció leginkább a hagyomány megkerülésével alkot magának új poétikát, néha egy-egy megszólítható, még lélegző apafigurát választva magának (gondoljunk csak a Kemény István-követők népes táborára). Természetesen Pál Sándor Attilának is vannak ilyen apafigurái (pl. a kötet jegyzeteiben megnevezett Juhász Ferenc vagy Oravecz Imre), de kevesen mondhatják el saját lírájukról, hogy ott áll mögöttük a magyar folklór az élet különböző eseményeihez kapcsolódó dalokkal, énekekkel (munka, szerelem, tánc, vándorlás, katonáskodás stb.).

A hagyományt és modernitást ilyen következetesen vegyítő módszerrel Pál Sándor Attila képes olyan hosszan tartó történelmi traumák feldolgozására is kísérletet tenni, mint a Kádár-rendszer (*Kádár János balladája*). Ennek köszönhetően születik egy direkt és mégis összetett vers, amelyben a népdaltörédek és a közép-ékelődő történelmi utalások (konkrétan a diktátor utolsó beszédéből származó részletek), megnyilatkozások egyvelegéből groteszk, metsző látélelet nyerhetünk a korról.

Mielőtt úgy tűnne, hogy Pál Sándor Attila egy fantáziált újnépies mozgalom első és egyetlen zászlóvivője, akiről egy évszázad múlva a Tokaji Írótábort fogják majd elnevezni, érdemes elmerengünk a kötetben intenzíven jelen lévő irónián. A *Düvő* a folklór ellentmondásosságára is felhívja a figyelmet, görbe tükröt tart a hagyomány elé. Amíg a virrasztóénekek a néprajzi leírások pontosságával megszólaló lírai én megfigyelését formálják költészetté hiteles pátozzsal, addig a *Bölcsődal* és a *Gyermekdalok* a műfajon ironizáló csattanóra építenek. Az előbbi így zárul: „Aludj, fiam, kérlek, nagyon fáradt vagyok. / Reggel, mikor felkelsz, aranybáránykát / lelsz. Együtt vizsgáljuk, tapogatjuk, / szagoljuk, aztán eldöntjük, hogy megöljük-e”. A csattanóval a vers fellazítja a tradicionális, kiegyensúlyozottságot és boldogságot sugalló anyaképet. Ehhez kapcsolódnak azok a morbid gyerekdalok, amelyek inkább az átírás alapjául szolgáló szövegek súlyosságára irányítják a figyelmet: „Süss fel, nap, fényes nap, / kertek alatt a részek megfagytak.” Pedig itt csak annyi történik, hogy a „ludaim”-at „részek”-re cseréli a vers, de ezzel a zavarral világossá válik, milyen traumatikus helyzetleírások szolgáltatták mondókánk alapját.

Az iróniával és a pátozzsal hasonlóan bánik a kötet, mint a hagyománnyal és a modernitással, a népiességgel és az urbanitással. Ez leginkább a két virágének összehasonlításával

válik egyértelművé. Az *Akármelyik virág* kezdetű opuszt még a vegetáriánus olvasók is szorongva fogyaszthatják, hiszen kiderül belőle, hogy ha bármelyik virágot „leszakítod, lemetszed, eltéped, megeszted, eltiprod, / lerúgod, megrohasztod, kiszárítod, lekaszárod, akkor egy, / a te füled számára érzékelhetetlen hangfrekvencián felülvölt”. A *Düvő* természetközelsége miatt a virágéneket olvashatjuk komolyan, de akár ironikusan is, amennyiben a virágokat nem tartjuk lélekkel rendelkezőknek. Nem is beszélve arról, hogy ebben az esetben a hagyományos virág-nő megfeleltetés az értelmezés különböző játékait indíthatja el. A *Minta szedése* kezdetű virágéneket viszont nehéz nem ironikusan, már-már viccbe hajló kísérletként olvasni: „Minta szedése: február 6. – 171 rügy / Virágzás kezdete: február 28. / Kinyílt virágok száma: 415 darab / Ebből hiányos virág: 66 darab / Egészséges virág: 349 darab // Szank, március 1.”

A *Düvő*nek van humora, de néha éppen a pátosz és az irónia eldönthetetlensége adja meg a báját. A kettő mellett megjelenik a groteszk is, amelynek érzékelése szintén olvasófüggő. Megítélése, felismerése mindössze attól függ, hogy a falakra írt obszcén kifejezéseket (fasz, pina stb.) a folklór részének tekintjük-e. Amennyiben igen, akkor például a *Bujdosóénekek* egyszerűen a népi kultúra fogalomkészletéből merít a következő sorokban: „Bent, a fehér / alapon zöld mintás falon faszok, pinák, / káromkodások.” Amennyiben elhatárolódunk ezen közkincsek művészeti értékétől, úgy egyből elkezd groteszkké válni a hatás. Mindezt fokozza, hogy éppen az említett versben található a könyv egyik legerősebb költői képe: „A lepattogzott fehér / meszelés, néhol méteres szakaszokon / szürke, porzó, szalmás vályogtéglák. / Házanyajjegyek.”

A kötetbeli lírai én olykor egyes szám első személyben szólal meg, majd áttetsző lesz, máskor leíróvá válik. Többek között ezeknek a pozícióknak a váltogatását is megfigyelhetjük a *Virrasztóénekek* különböző változatain keresztül, így a téma sokrétű poétikai megközelítésének lehetünk tanúi. Ebben az értelemben Pál Sándor Attila *Düvő*-beli költészete kísérleti. Ennek során jut el a szerepversig, amelynek kiemelkedő példája a *Szarvasénekek*. Itt a szarvassá változott fiatal beszél hozzánk a halálon túlról. Ez egyszerre játszik a Juhász Ferenc-féle világgal és a magyar mondákból ismert totemállattal. Két egymásra rétegződő hagyományt mozdít meg, miközben felszámolja saját megszólalói pozícióját. A vers azonban ezen ismeretek nélkül is könnyen olvasható. A kötet egy-egy alkotásának ez a sokarcúsága az, amely biztosítja, hogy az adott vers egyaránt rámosolyogjon a szűk családi kört alkotó lírafogyasztókra, akikből éppen a *Düvő*höz hasonló vállalkozások miatt lehet egyre több, és ez talán az *Időmérték* sorozat (amelynek 11. tagja éppen az értékelt könyv) egyik vállalt célja is.

Pál Sándor Attila kísérlete azonban veszélyekkel teli. Éppen a kötet cím és a Magyar Néprajzi Lexikonból származó mottó az, ami túlzottan behatárolja a *Düvő* mozgásterét. A könyvben szereplő fénykép a szerző dús arcszörzetével óhatatlanul abba az irányba mozdíthatja el a lírai énnel azonosított figurát, hogy rányomják a „korunk Petőfi Sándora” bélyeget (habár Petőfinek csak bajsza volt). S ha már én is segítek ebben, megosztom abbéli reményemet, hogy Pál Sanyi költészete hasonlóan színes lesz, mint a népiesség jegyében induló költőelődé, de végül fiatalabbik Sándorunk nem esik el a magyar irodalom intrikákkal teli segesvári csataterén.

SZARKA KLÁRA

A MEGISMERÉS SZŰK HORIZONTJA

Kerégyártó István: A rendszerváltó. Bp., Kalligram Kiadó, 2017

Kerégyártó István negyvenhét évesen lépett be a magyar irodalmi életbe. Tőle magától tudható: volt vidéki egyetemi oktató, majd privatizációs tanácsadó és saját céget gründoló üzletember is, sőt még politikai megbízást (elnöki posztot az ORTT-ben) is vállalt egy rövid ideig. Vagyis közel állt a rendszerváltozás politikai húsfaszekéához és az abból kanalizókhöz, amíg bele nem unt, meg nem csömörlött ettől is, attól is, és írásra adta a fejét. Bár voltak fanyalgások még az első kötete kapcsán, irodalmi karrierje felfelé ível. Két regényéből sikeres dráma született, volt, amit külföldön is kiadtak.

Legutóbbi könyve, *A rendszerváltó* már témájával azt ígéri, hogy egy bennfentes tapasztalatai alapján született művet olvashatunk hazánk elmúlt negyedszázadának mélyáramairól, (esetleg titkos) mozzanatokról. Nem csoda, hogy a magyar értelmiség politika iránt (még) valamennyire fogékony része felkapta a fejét a regény témájának hallatán. Különösen azért, mert bár Kerégyártó mindenütt hangoztatta, hogy fikciót írt, még csak nem is kulcsregényt, vagyis olyasmit, amelyben egy az egyben megfeleltethetők az alakok, esetek a valósággal, de azt ő is hangsúlyozta, hogy a regény a valóság mozzanataiból gyúródott össze. Van, ami szó szerint igaz, van, aki éppen az, akinek gondolnánk.

A mű egyetlen ember élettörténetére, Vidra Milán volt egyetemi oktatóra fókuszál. Az őt körülvevő alakok hősnők sorsának, karakterének, „járulékos” elemei. Vidra – mint történetének írója, Kerégyártó a privatizációba – belekeveredik a rendszerváltozás politikai pártjainak vezető magjába. S amint véletlenül ott találja magát, örömmel ott is marad viszonylagosan sok pénzért és kevés munkáért cserébe, amit háttéremberként, vagyis egyre piszkosabb ügyek intézőjeként végeznie kell. Falaz a pénzügyi disznóságokhoz, a nevét adja törvénysértésekhez, s végül már az illegális politikai magánhadseregek hírszerzője és zsarolásokat, rágalmozásokat vezénylő főtisztje.

Többen megírták, a szerző is nyilatkozta, hogy a késznek gondolt kéziratot alaposan meghúzták. Így aztán a kötet szövegét a párbeszédnek uralják, ami könnyen olvashatóvá, már-már forgatókönyv- vagy színműszerűvé teszi a textust. Tényleg afféle minimalista írás *A rendszerváltó*. Igaz, az elbeszélés kronologikusan töredezett, de szabályosan váltakozó idősíkjai a történetet a rendszerváltás előtti és utáni részekre szabdalják szét, hogy az összkép, Vidra sorsa és karaktere csak a mű végére álljon össze, afféle puzzle-ként.

S ez a karakter több mint csüggesztő. A tétova és gyöngye jellemű Kádár-kori ifjúból a nagypolitika újkapitalista magyar világában gátlástalan figura válik. Igaz, körülötte kivétel nélkül mindenki az. Aki pedig egy picit is más, az csak gyávább. Megalkuvás, elvtelenség, hazugságok, erőszak, harácsolás, szexizmus, pitiáner he-

donizmus jellemzi, és egyre színvonalatlanabb, talpnyaló ifjútörök gárda alkotja ezt a politikai elitet. Ha az elit szó használható itt egyáltalán.

Így aztán a regény végét olvasva, amelyik már a kötet megjelenéséhez képest a jövőben játszódik, csöppet sem csodálkozunk azon, hogy a terroristák videóból meg a durvább thrillerekből ismerős módon vágják át az önmagából is kiábrándult, túl sokat tudó és feleslegessé vált egykori elintézőember, vagyis főhősünk torkát a magyar belpolitikai játszma – nem túl fontos – részeként a távoli Laoszban.

„Sok minden úgy történt, ahogy írom, sok minden csak hasonlóan, és sok minden történhetett volna úgy is. A lényeg, hogy a regényről gondolja csak azt az olvasó, hogy: na, valahogy így történhetett, a fene vigye el!” – nyilatkozta egy helyütt az író. S valóban, nem látszik igazán érdekesnek, hogy mi igaz, mi félig az, és mi nem. Hiszen fikciót olvasunk a szerző szándéka szerint. Hát, kitalálhatta volna az egészet az első betűtől az utolsóig! A kérdés az – ha valóban megtörtént, ha csupán kitalált –, hogy közelebb kerülünk-e vele ahhoz a nagybetűs, kritikai elemzésre, önismeretre, önkritikára is sarkalló igazsághoz, amit az irodalom képes nyújtani az olvasónak. Ahhoz, ami fölkavar, érzékenyen érint meg, nem hagy nyugton. Ami után már nem egészen olyanok leszünk, mint előtte, mert szembesülünk valamivel, amit addig nem tudtunk, éreztünk pontosan.

Ezúttal a politika vegykonyhájába ígér bepillantást olvasójának a mű, méghozzá olyan konyhába, ahol még javában forr a leves. Még azt sem tudjuk, megégetjük-e magunkat (mi is), sőt ahol még arra is gondolhatunk, hogy az egész konyha leég levesestül, szakácsol, a vendégekkel együtt. Hiszen Kerékgyártónál negyedszázada még csak a konferencián kínált déligyümölcsöt csúszatták aktatáskáikba a kezdő „rendszerváltó” politikusok, a történet vége felé pedig a mindent uraló, befolyásoló, lenyúló és manipuláló Főmérnök már a saját ellenzékét szervezi és vásárolja meg az újfajta totalitás keretei között.

Az ív a szürke nihilt és repressziót jelentő Kádár-kortól – amely írónk szándéka szerint lelkiileg megalapozta a márt – az ázsiai, a keleti sötétségig húzódik. Főhősünket kelet-ázsiai bujkálása során végzik ki a regény végén. Ott, ahol ő maga is párhuzamot vél fölfedezni a hazai viszonyok és a szörnyű Ázsia között.

A szűk horizontot, a csakis ellenszenves megrontók, háttéremberek, politikusok világát, az Ázsiába züllés tényét egyik-másik recenzens azért kárhoztatja, mert úgy érzi, nem elfogadható, hogy nem volt más lehetőségünk, s így Magyarországon tényleg a Vidra Milánok fognak diktálni örökké. Mások éppen ellenkezőleg, a saját reménytelenségük igazolását látják a kötetben, s kárhoztatják a rendszerváltozás és az uniós csatlakozás idején érzett naiv lelkesedésüket. A regény szűk horizontja, azaz a durvuló napi politikai hatalmi játzmák egyik szegmensének leírása sokak szerint tehát azért fontos, mert tiltakozást vagy belenyugvást kiváltó módon bizonyítja, hogy némelyek gyarlóságai miatt vagy közös felelősségből nem lettünk a jobb világ részévé. S így ki tudja, mi vár ránk.

Pedig *A rendszerváltó* irodalmi univerzuma elsősorban a saját ki nem mondott ígéretéhez képest kelthet hiányérzetet az olvasókban. Abban, hogy tényleg azt mondhassuk, valahogyan így történt, a fene vigye el. Hiszen országunk állapota a (nyugati és keleti) világot meghatározó gazdasági, társadalmi, ökológiai változások, válságok végzetes kezdőlökése hatására fordult úgy, ahogy. A fásultság, értetlenség és szorongás világméretű térnyerését éppen a nagy és bonyolult, bennünket – például a politikai elit bűneinek formájában – érintő világrengések okozzák. Azok, amelyek mára már a politikailag passzívnak tetsző – s a honi értelmiség jó része szemében a sorsát kiérdemlő vagy csak láthatatlanná vált – vesztes többség számára egyértelművé tették a mindig csak kevesek számára jobb világ, a „kulturált nyugat” nálunk máig hangoztatott hazug illúzióját. A fapados gépeken kókadózó vendégmunkások rabszolgák nem sóhajtoznak az uniós csatlakozás emlékét idézve. Igaz, bűnös komédiaként táruul eléjük a rendszerváltozás előtti korszak hamissága is.

Kötetünkben róluik még csak említés sincs, az egyetlen hajléktalan drogossá lett távoli rokon pillanatnyi feltűnését leszámítva. De a nyomorúság, küszködés, lecsúszás, megaláztatás és kijátszottság érzésének milliónyi árnyalata – előzményei és a mai társadalomra gyakorolt hatása –, vagyis életünk valósága sokkal, de sokkal kuszáltabb és torokszorítóbb, mint a társadalmi periféria legszélénél tényleg túrhetetlen, szagos-rongyos mindennapi látványa. Velük, a nem elittel nyilván csak úgy megtörtént, aminek meg kellett.

A valóság mai dimenzióinak tornyosuló árnyékában Kerékgyártó világa a háborgó óceán hullámainak taraján szétfröccsenő vízpermetet idézi meg pusztító vízözönként. Lehet, hogy tényleg minden vízcsöpp pontosan olyan nála, mint a valóságban, de ez mégsem a vízözön maga. De még csak nem is annak égi mása. Valahogy így látszik, a fene vigye el!

S. BÉRES BERNADETT

„SZAVAKON MÚLUNK”

Turczi István: Üresség. Scolar Kiadó, Bp., 2017

Turczi István, a költő, író, műfordító, szerkesztő, irodalomszervező idén ősszel ünnepli hatvanadik születésnapját. Tíz évvel ezelőtt napvilágot látott *Áthalások* című kötetében ötven, a pályáját, költészetét meghatározó költő előtt tisztelgett. Idén tavasszal megjelent *Üresség – Elégia a másnapért, hajnaltól hajnalig, négy tételben* című könyve azonban egyetlen, sokrétegű, szerteágazó és komor, szabálytalan sorokba rendezett, ezerszáz soros szabadvers, s csupán egyetlen pályatárs emlékének szól.

A hátsó borítón olvasható fülszöveg – kétségtelenül a szerzői szándékot jelezve – burkoltan szólítja fel az olvasót, hogy a kötetet Borbély Szilárd huszonnégy évvel ezelőtt megjelent, *Hosszú nap el* című – Nádas Péter szavaival élve – „korszakos költemény”-ével együtt, az arra adott válaszként olvassa. A fülszöveg azt a körülményt is megemlíti, hogy a kezünkben tartott mű első részletét még a 2014 februárjában elhunyt költőbarát is olvashatta.

Összefonódó irodalmi párdarabokról van tehát szó, s vélhetően nehéz is lesz őket a jövőben egymástól elválasztani. A könyv olvasása közben többször kapunk emlékeztetőt az egymásra olvasás szerzői szándékára vonatkozóan. Elsőként az alcímben, mely a másnapért írott elégiaként határozza meg a könyv tartalmát, műfaját és hangvételt, majd a dedikációban, mely Borbély Szilárd emlékének ajánlja a művet. A Papp Rita által tervezett kötet figyelemfelkeltő és megragadó eleme a halvány krémszínű borítólapon jobb oldalán elhelyezett, a címlapot függőleges irányban átszelő négy párhuzamos, egymástól azonos távolságra fekvő fekete vonal, melyeken aposztrófok és idézőjelek sorjáznak. Ez a grafikai megoldás nyilvánvalóan zenei asszociációkat ébreszt a legtöbbünkben, akár hiányos kottaként, akár egy vonós hangszer húrjaiként értelmezzük ezeket a vonalakat. Az aposztrófok és az idézőjelek pedig a mű nyitottságára és szövegek közötti létére engednek következtetni. A kötet élén mottóként egy Rilke-idézet mellett a fentebb említett Borbély-mű egy sora áll („Ki voltam én Hogy többé nem vagyok”), s a szövegben számos alkalommal Borbély szavait és motívumait véljük felismerni. Mindezek mellett az *Üresség* nyomdatechnikai kivitelezése is az 1993-as *Hosszú nap elt* idézi – a betűtípustól kezdve a betűméreten át, a balra zárt sorokon keresztül az oldalszámokat a szövegtől elválasztó vízszintes vonalig minden elem. Néhány oldalon szinte megtevesztő a két kötet közötti formai hasonlóság.

Ezzel szemben a versszövegek építkezését, dikcióját tekintve markánsan különbözők egymástól a két munka. A *Hosszú nap el* precízen kivitelezett, rímek nélküli ötös és hatodfeles jambusi sorok váltakozásából épül, s ez a versmérték, a blank verse (drámai jambus), Shakespeare drámáinak metruma. Olvasás közben szinte andalító lehetne a jambusok lüktetése, de a sorokon belül többször újakezdődő mondatok, a hiányos írásjelek, az ismétlések kissé akadozóvá, bizonytalanná teszik az intonációt, vagy amint Jász Attila írja, a minimalista zene ismétléstechnikáját idézik. Turczinál a versmérték nem ilyen kifejezett – a szabadversben itt-ott érezhető az időmértékes vagy ütemhangsúlyos verselés nyomai, de szinte soha nem formaadó módon. Néhol távolságtartással, a magyar helyesírásnak ellentmondó írásmóddal kerüli el a szabályosnak még a lehetőségét is: „Gúnyoros jambusokat morzsol el a száj” (60.). Az *Üresség* első tételében még különösen érezhető a Borbély-szövegből ismert ismétlő, szavakat szétszabdalo, a hangalakot előtérbe helyező, s ezáltal gyakran új jelentéseket generáló technika hatása, pl. „A hajnal A hajnal A haj / nal, ahogy az ég palatáblájára / lehelem és kitartom a szót, / már szájrimeg / Az én hajnalom” (15.). A második tételtől azonban felerősödik, s a harmadik tételben kiteljesedik az a csapongó, történeteket mesélő narráció, mely már-már prózai vonásokat ad a költeménynek. A negyedik tétel elején meglepő fordulatot vesz a költemény: a szabadvers gomolygása közepette előtűnik egy öt versszakos, versszakonként négy négyes jambusi sorból, párrímekkel épülő klasszikus lírai alkotás, vers a versben, melynek a címe ismétli a kötet címét (*Üresség*). Mondhatnánk, címadó költemény, ha egy hagyományos verseskötetről beszélnénk.

A könyv négy részből, tételből áll, s mind a négy tétel élén egy-egy „címlap”, melyek a borító grafikáját, elrendezését ismétlik, bizonyos módosításokkal. Az első tétel „címlapján” az első vonal fekete, a többi világosabb szürke, a második rész élén az első két vonal fekete, a maradék kettő szürke, és így tovább. Ez a megoldás azt mutatja, amit a szövegmű egésze is teljes mértékben alátámaszt: átgondolt, geometriai pontosságú, és a részleteket is a helyükre illesztő, hosszasan munkált kötetkompozícióval van dolgunk. Az egyes *tételek* címei olasz nyelvű zenei szakkifejezések, melyeket értelmezhetünk a szöveg kvázi tempójelzéseiként, vagy a befogadásra vonatkozó javaslatokként is: *a prima vista* (első pillantásra,

lapról játszani) a hajnal tétele, a *sostenuto* (kitartva, visszatartva) a reggel és a délelőtté, a *capriccioso* (szeszélyesen, csapongva) a délutáné, a *con moto* (nyugtalanul) az éjszakáé és az új nap hajnaláé. A kötet számos verbális és grafikai eleme azt hangsúlyozza tehát, hogy a Turczi-életmű lírai főműveként aposztrofált *elégia* lényegi vonása a zeneisége, azaz a hangzása. A *versopusz* pretextusként mozgatja, idézi a magyar és a világirodalom emblematikus elégiáit: az ógörög gyászdalokat, Rilke *Duinói elégiáit*, Vas István *Cambridge-i elégiáját*, Tóth Árpád *Elégia egy rekettyebokorhoz* című versét és József Attila *Elégiáját*, hogy csak a leginkább nyilvánvalókat említsük. Hiszen a szövegben a számtalan, s több művészeti ágat érintő utalás, rájátszás, reminiscencia mellett szó szerinti irodalmi idézetek, köztük Paul Celan német nyelvű vendégszövegei is megtalálhatók (kurzív jelöléssel kiemelve), s a kötet végén egy filológiai gondosságot sugalló katalógus, mely a könyvben szereplő idézetek alkotóit veszi számba. Az *Üresség* tehát olyan műalkotás, mely önmagát egyszerre határozza meg szöveggént és zeneként, sőt, olvasása közben az a benyomásunk támadhat, hogy legalább annyira festmény is, mint amennyire szimfónia. Központi szerep jut ugyanis a színeknek, formáknak, a hajnaltól hajnalig tartó nap változó fényeinek, s a vers témává emel, szóvá tesz több képzőművészeti, sőt építészeti alkotást is. Az *Üresség* úgy áll be a magyar költészet hajnalverseinek sorába, s írja tovább azok motívumait, beszédhelyezeteit, sőt költői eszközeit (gondoljunk csak például Juhász Gyula, Tóth Árpád, Kosztolányi, Radnóti vagy Petri verseire), hogy mindeközben új tartalmakkal, új színekkel és megoldásokkal gazdagítja ezt a hagyományosan a lét és alkotás határhelyezeteit tematizáló tradíciót.

Zsille Gábor *Kitölteni az űrt* című kritikájában *trouvaillé*-nak, leleménynek nevezi azt aényt, hogy Turczi az *ürességet* teszi meg e könyv-vers témájának. És valóban, a vers fő témája első pillantásra az üresség – az idő és tér, az ember, az ember világának üressége. De talán éppen ennyire szól a szavak hiábalóságáról, hiányról, némaságról, várakozásról, s arról, hogy mindennek ellenére az új nappal észrevétlenül és megállíthatatlanul indul a reggeli rutin, hogy sípol a „teafőző a gázrezsón”, hogy „surrog a fény szövőszéke”, hogy az udvaron álló fenyő „szavalja / megállás nélkül hőskölteményeit”.

Turczi több alkalommal is elmondta a könyv kapcsán, hogy rendkívül nagy gyötrődés volt számára a mű befejezése, mégsem szánja gyászkönyvnek. Nem tagadható el azonban, hogy bizonyos mértékig mégiscsak komoly gyászmunka eredménye a kötet („Hosszú lesz, tudom, amíg lépésenként / visszakerül a helyére minden bennem” – 23.), de nem vigasztalhatatlanságból, hanem valamiféle „mégiscsak” érzésből („maradt még bőven álmodnivaló” – 38.) keletkezett alkotás. Hiszen a mű kicsengése olyan bizakodó, várakozással teli csendes katarzis, mely visszamenőleg is felerősíti a versnek ezt a szólamát: „Reggel van Más nap / Szél csapkodja a lengőajtót a verandán / Valahol egy biciklicsengő / Madárfütty Rádió / Kotyog a kávé / Ez az én reggelem / Egyszerre nyílik ég és konzerv / A mozdulat fénné élezi a kontúrokat / Aki szeretni készül / keressen tágasabb csöndet a hallgatásnál / Aki szeretni készül, / hallgasson boldog zenét” (68.). Költészet ez a javából. Sűrítmény, s mint ilyen, cseppenként fogyasztható.



MÓNIKA

SZERZŐINK

ACZÉL GÉZA (Ajak, 1947): költő, irodalomtörténész, az Alföld főszerkesztője. Legutóbbi könyve: *(szino)líra* (2014).

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

BÁNKI ÉVA (Nagykanizsa, 1966): író, irodalomtörténész. Legutóbbi könyve: *Fordított idő* (2015).

BENEDEK SZABOLCS (Bp., 1973): író. Egykor Szolnokon élt, most Budapesten. Legutóbbi regénye: *A fumei cápa* (2017).

BIRTALAN FERENC (Bp., 1945): költő. Legutóbbi kötete: *Akár egy etűd* (2017).

BISTEY ANDRÁS (Diósgyőr, 1942): író. Szolnokon él. Legutóbbi kötete: *A hely, ahol élnünk kell* (2016).

BOLDOG ZOLTÁN (Kunágota, 1984): kritikus, tanár, újságíró. Kötete: *Kihez beszél ez a faszi?* (2013).

BORSIK MIKLÓS (Bp., 1986): költő. A József Attila Kör füzetsorozatának szerkesztője.

CELLER KISS TAMÁS (Szenttamás, 1995): költő, Újvidéken tanul. Első verseskötete: *Anyaméh* (2015).

CSENDER LEVENTE (Székelyudvarhely, 1977): író. Legutóbbi kötete: *Egyszer majd el kell mondani* (2015).

DÉRCZY PÉTER (Bp., 1951): irodalomtörténész, kritikus. Legutóbbi kötete:

Esszé Orbán Ottó költészetéről (2016).

FERDINANDY GYÖRGY (Bp., 1935): író, kritikus. Legutóbbi könyve:

Meglátogatjuk a múltat (2017).

GÉCZI JÁNOS (Monostorpályi, 1954): költő, szerkesztő. Legutóbbi kötete:

Törek (2016).

GYÖRFFY ÁKOS (Vác, 1976): költő, író. Legutóbbi kötete: *A hegyi füzet* (2016).

GYÖRY DOMONKOS (Győr, 1967): író, könyvtáros. Első kötete: *Profán – avagy tollbamondás a pillanatnak* (2016).

HAKLIK NORBERT (Ózd, 1976): író.

Legutóbbi kötete: *Tom Hanks a vizek felett* (2017).

HÁY JÁNOS (Vámosmikola, 1960): költő, író, drámaíró. Legutóbbi kötete:

Az öregté felé (2017).

JÁSZBERÉNYI SÁNDOR (Sopron, 1980): író, költő, újságíró. Legutóbbi kötete:

A lélek legszebb éjszakája (2016).

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

KULIN BORBÁLA (Bp., 1979): költő, irodalomtörténész, A Vörös Postakocsi folyóirat főszerkesztője.

LAPIS JÓZSEF (Sárospatak, 1981): irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő. Kötete: *Líra 2.0: Közlétezés a kortárs magyar költészethez* (2014).

MARKÓ BÉLA (Kézdivásárhely, 1951): költő, író, szerkesztő. Legutóbbi könyve: *Kerítés* (2016).

NAGY ATTILA (Hódmezővásárhely, 1966): szobrászművész.

NAGY ZSUKA (Nyíregyháza, 1977): író, költő, tanár. Kötete: *küllők, sávok* (2017).

NOVÁK ZSÜLIET (Mezőtúr, 1983): író, újságíró. Első kötete: *Disznó vallomások* (2014).

PÁL SÁNDOR ATTILA (Szank, 1989): költő. Legutóbbi kötete: *Düvő* (2017).

PAPP ATTILA ZSOLT (1979, Lugos) költő, szerkesztő, Kolozsváron él. Legutóbbi kötete: *Vízimozi* (2014).

PÉCSI GYÖRGYI (Zalaszentgrót, 1958): irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő. Legutóbbi könyve: *Írások és olvasások* (2011).

PETŐCZ ANDRÁS (Bp., 1959): költő, író. Legutóbbi könyve: *Aysa* (2016).

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

SIMON BETTINA (Miskolc, 1990): költő, művészettörténész.

SOLTÉSZ BÉLA (Bp., 1981): író, társadalomkutató. Legutóbbi kötete: *Inbox* (2015).

SZARKA KLÁRA (Bp., 1955): újságíró, kritikus, fotográfiai szakíró. Legutóbbi könyve: *Előhívott emlékeim, Chochol Károly* (2015).

SZVOREN EDINA (Bp., 1974): író. Legutóbbi kötete: *Az ország legjobb hóhéra* (2016).

TÉREY JÁNOS (Debrecen, 1970): költő, író, drámaíró, műfordító. Legutóbbi kötete: *Őszi hadjárat* (2016).

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

TURCZI ISTVÁN (Tata, 1957): költő, műfordító, drámaíró, szerkesztő. Legutóbbi kötete: *Üresség* (2017).

TURI TÍMEA (Makó, 1984): költő, író, a Magvető Könyvkiadó főszerkesztője. Legutóbbi kötete: *Anna visszafordul* (2017).

VÖRÖS ISTVÁN (Bp., 1964): költő, irodalomtörténész, esszéista. Legutóbbi kötete: *Thomas Mann kabátja* (2017).



FEKVŐ HARCOS

AZ ESŐ MEGJELÉNÉSÉT
TÁMOGATJA:



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

nka

Nemzeti Kulturális Alap



SZOLNOK MEGYEI JOGÚ VÁROS
ÖNKORMÁNYZATA

500 FT



9 771419 1798000



1 7 0 0 3