

H. NAGY PÉTER

## Víz és nyelv – akvarellpoétika és materialitás

1 KULCSÁR SZABÓ  
Ernő, „Magát  
mondja, ami írva  
van”. *Jegyzetek az  
újabb magyar líráról*  
= Uő.,  
*Megkülönböztetések.  
Médium és jelentés  
az irodalmi modern-  
ségben*, Akadémiai  
Kiadó, Budapest,  
2010, 277–278.

Zalán Tibor költészetében megfigyelhető egy olyan átrendeződés, amely máig ható érvénnyel alkalmassá tette e poétikát beszédképességének megőrzésére. Ez a váltás az avantgárd tipopoézist és az avantgárd utáni, materiálisan telített költői megszólalásmódot választja el egymástól, és köti össze a medialitás kétféle megjelenítése mentén. Érdekes mód ez az utóbbi azt jelenti, hogy a vizuális megoldások visszaszorulásával éppen hogy nem csökken az olvasás optikai műveleteinek érvényessége, de egy olyan intermedialis térbe kerül, amelyben elsődlegesen nem a vers szerkezeti-formai kelléktára közvetíti az erre utaló jelzéseket. Ebből a komplex folyamatból emelnék ki egy kézenfekvő példát a közelmúltból, felvillantva ennek történeti vonatkozásait is.

A későmodernség költészetében már érzékelhető volt, hogy a lírai beszéd materiális telítettsége olyan architektuális, pontosabban a műfaji kódokat újrendező megoldásokkal párhuzamosan erősödött föl, melyek nem csak áthelyezték a klasszikus modern poétikák vers-technikai centrumait, de újabb kontextusokat rendeltek a versszerűség mediális világerzékeléséhez. A „statikus” versektől, az „ebéd” verseken, a „homorú” verseken vagy az „áthúzott” verseken keresztül a „gerilla” és a „lehetetlen” versekig stb. kibontakozó horizontképzés élő példája volt annak a tapasztalatnak, hogy a költőiség ismérvei nincsenek *előzetes* esztétikai instanciákhoz kötve. „Ennek megfelelően – írja Kulcsár Szabó Ernő – nekünk, befogadóknak sem kell már előre, még a szöveg olvasása előtt *eldöntöttként tudnunk*, hogy – egyáltalán és eredendően – mi lehet, és mi nem lehet *irodalmi*.”<sup>1</sup> Ha vetünk egy pillantást a kortárs magyar líra folyamataira, kérdésként vetődik fel, hogy ennek a jelenségnek láthatók-e a nyomai az áttetszőbb – olykor csak a nyelvi-mitológiai trükközés kódjait vagy a multimedialis mixelést mozgósító – versalakítási eljárások közepette. Érdekes fejleményekkel kecsegtethet tehát annak vizsgálata, hogy – mindebből kiindulva – a szövegekben észlelhető materiális törésekkel mely újabb lírai „műfajoknak” (s azokon belül mely konkrét műveknek) sikerül felszabadítania olyan potenciálokat, melyek – ismételtelen – viszonylagosíthatják a közlés humánideológiai támpontjait. Ez a kérdésirány a '30-as évek költészetének horizontjában kelet-



kezett, s az újabb szakirodalom fényében belátható, hogy a líra medi-  
alitásának módosulásai kísérik. A szóban forgó életműből az egyik  
leglátványosabb példa ebben a hatástörténeti horizontban válik külö-  
nösen érdekessé.

Zalán Tibor negyedik, és *néhány akvarell* című verseskönyve  
jelentős fogadtatásban részesült a 80-as évek második felében. A  
receptió még ekkor is Kassák költészetével rokonítja Zalán poétiká-  
ját, s ebből a szempontból „hagyományosnak” tekinti az életmű ala-  
kulását (vagyis az *Opus N<sup>3</sup>: Koga* emlékezetétől távolodóként érzé-  
keli). Petőcz András kritikája oppozíciók (modern/konzervatív, önfel-  
mutató/rejtőzködő, avantgárd/avantgárd utáni) felől közelít a kötet-  
hez. Kifejti, hogy a Kassák számozott verseire utaló „sorozat” új moz-  
zanattal jelzi Zalán tehetségét: „az és *néhány akvarell* a lázadó avant-  
gárdon túli állapotról is tudósít, egyfajta »új-érzékenység«, új klasszi-  
cizálódás jegyében”.<sup>2</sup> Petőcz emellett a „személyiség hitelességé-  
nek” elvárását társítja a ciklus darabjaival, majd zárásként megállapít-  
ja: „Az és *néhány akvarell* nem versek, hanem feljegyzések, naplótö-  
redékek sorozatából áll”,<sup>3</sup> azaz kedvez az autobiografikus olvasásnak.  
A receptió szerint továbbá az és *néhány akvarell* fordulatként köny-  
velhető el az életművön belül. Méghozzá az avantgárdtól való szem-  
léletbeli eltávolodás és az irányzatok közötti „egyensúly” megterem-  
tésének individuális példájaként. (A nyitóvers „reménytelen / nagy  
szabad *avant-garde* versek”-ként emlegeti a személyes múlt művé-  
si tartozékait.) E dilemmát fenntartva, a fent megfogalmazott jelen-  
ség alapján közelítenénk a kötet egy fontos poétikai megoldásához.

A cím kapcsán érdemes megemlítenünk, hogy az életművön  
belüli eddigi gyakorlattól eltérően az és *néhány akvarell* szintagma  
képzőművészeti fogalomhoz rendeli az olvasói tekintet első pillantá-  
sát, az „akvarell” ugyanis vízfestéssel készített festményt jelöl. (Egy  
kis művészettörténeti kitérő: akvarell például Heinrich Füssli híres,  
*Lidérces álmom* című képe 1782-ből, melyet a szürrealisták a párizsi  
*l'Écart absolu* elnevezésű rendezvényen állítottak ki 1965-ben, mint  
az onirikus érzékiség mintadarabját. Bár az akvarell nem kötődik  
konkrétan egyetlen művészeti irányzathoz sem, az avantgárd által  
kedvelt „technikáról” van szó. Spilliaert, Picabia, Wols szintűgy készí-  
tett akvarellt, mint Picasso, Macke vagy Tanguy. A 20. század első  
felének mégis talán legkiemelkedőbb akvarell-festője az interkanoni-  
kus pozícióba kerülő Paul Klee, aki egyébként „költemény-képeket”  
is alkotott, és persze számos más művészeti eljárást alkalmazott a  
szórópisztollyal való festéstől kezdve a décollage-ig [pl. kaparás]. Ha  
feltennénk a kérdést, hogy miben ragadható meg az akvarell sajátos-  
sága, erre rendkívül nehéz lenne válaszolni. Olyan műtárgy-defini-  
cióról van ugyanis szó, amely a festék anyagáról kapta nevét. Mégis  
talán megkockáztatható – semmiképpen sem általános érvennyel  
persze –, hogy az akvarellek többsége – és ez a Zalán-kötet szem-  
pontjából is érdekes lehet – inkább elmosódó, egymásba folyó for-  
mákat montíroz egymás mellé a színhatárok körvonalainak megerő-  
sítése, kihúzása nélkül. Nyilvánvalóan ez összefüggésbe hozható a

2 PETŐCZ András,  
*Innen és túl, az  
avantgárdon* – Zalán  
Tiborról – = Uő., *A  
jelben-létezés méltó-  
sága*, Colosseum  
Kiadó, Budapest,  
1990, 138.

3 Uő., 139.

4 Egy távoli példára utalva: Apollinaire *Aquarelliste* című költeménye éppen a színválasztás kötöttségeit és referenciális vonatkozásait tematizálja a vízfestés üregyén.

5 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = Uő., *A megértés alakzatai*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998, 38.

kép másik anyagával, a víz állagával, illetve a folyadék mennyiségével.)

A vizualitás kontextusát azonban a versek csak igen kis mértékben társítják tipográfiaileg hangsúlyozott elemekkel. A látványszerűség tehát ebben az esetben inkább metaforikusan értendő, mintegy a képiség szövegbeli tematikájára (pl. színek megnevezése)<sup>4</sup> vagy retorikai-mediális konstrukcióira vonatkozatható. Emellett az „akvarell” műfaji orientációt is körvonalazhat – s számunkra most ez a fontos –, hiszen feltehetően ekvivalens a líra bizonyos, a kötetben megjelenő válfajával. Az utóbbi kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy a „vers” más diszkurzusból származó fogalommal történő helyettesítése mennyiben járul hozzá a szövegek architextuális komponenseinek megértéséhez. Hiszen eme „előírás” azt feltételezi, hogy a szövegeknek volna valamilyen, individualitásukon túli közös jellemzője, mely „akvarellként” lenne felmutatható. Ha a címet ilyen integratív funkcióval látjuk el, találhatunk is a kötetben olyan mozzanatokot, melyek az egyes alkotásokat közelítik egymáshoz. Feltétlenül ilyenek számít például az aposztrofikusság, hiszen a költemények legtöbbje valamilyen implicit párbeszéd-szituációba helyezi a lírai én szolamát (pl. „ígérted”, „nyugodj meg”, „még nem mondtam el”, „nem haragszom”, „semmi baj”, „nézd”). Ily módon e versek úgy is elgondolhatók, mint amelyek egy már megkezdett dialógust folytatnak, írnak tovább. Másrészt ugyancsak közös jellemzőként említhető a strofaépítkezés feladása, illetve a sorvégződés és a szintaktikai határok szabálytalan elrendezése, melyeknek következtében a befogadó együttalkotó tevékenysége jelentős tényezőjévé válik a beszédszegmensek létrehozásának. Mindez egyfajta ellenirányú dinamikaként értelmezhető, a lírai hang elválaszthatatlan szubjektumhoz tartozását elbizonytalanítja a közlés partitúrajellege. Kérdéses persze, hogy többnyire nem olyan komponensekről van szó, melyek általános jellemzői a lírai műnemnek (az aposztrophé nem-konfiguratív alkalmazása, a szöveg hangjának megszólaltatását megelőző, a szöveg partitúrájával folytatott dialógus).<sup>5</sup> Vegyük tehát szemügyre az *és néhány akvarell* verseinek képkincsét és retorikáját.

Feltűnő, hogy a kötet 33 darabjának kivétel nélkül mindegyikében konstruktív tényező a víz képzetköréhez, illetve a folyadékszerűséghez köthető trópusok használata. Ez nem pusztán anyagok, természeti jelenségek megnevezését jelenti, hanem a különböző diszkurzusokat egymáshoz közelítő többértelműségeket is áthatja. Például az 22. vers „történeseit” folyadék-mozgásra utaló szavak kötik össze:

szamovárom nikkelbevonata ezüsttel önti  
el az ásító szobát montblank töltőtollam szétömlött tintája  
fekete térkép a fodrozódó falon  
az idő szétfolyni látszik  
[...] mozdulatok  
helyén halk hullámverés jelzi létezésem. mint nyugodt  
vitorlás tovaring egy-egy barna gondolat s a csobbanó emlékek  
után visszaforr a tükör.

[...]

hatalmas kulcslyukon át folyik  
el megállíthatatlanul az *alma vére*

[...]

belocsolt ruhák úsznak tova a tárgyak folyamán így is s  
a kék óra mindörökre alámerül. hátrafeszült fejem  
az áradásból sápadtan kiemelkedik.

Az ilyen jellegű szövegszervezésnek rendkívüli gazdagsága figyelhető meg a kötetben. Túlzás nélkül kijelenthető, hogy a versek retorikai megalkotottságát sokkal inkább ez, mintsem a szerelmi tematika uralja. A tropológiai lánc ugyanakkor folyamatosan bővül, így módon létrehoz egy olyan decentrálódó teret, melyben a jelölők szó szerinti és metaforikus olvasási lehetőségei kereszteződnek (pl. „vörössel elárasztott / ócska bárban”, „megvehessem magamnak szomjúságot”, „rettegéstől megáradt falak”, „kandallón száradó védtelen koponyádról”, „szétmázolják szemed árnyékában a földrészeket”, „álmodók átitatódott koponyája”, „örökre eltűnik szétfolyik / elolvad mint a lábnyomok”, „kihűlt mell után kapó szomjas / kezek”, „és sóhajodba alámerüljenek ismeretlen fáradt / égitestek”, „kiszáradt sivatagos / agyon süvít át a vörös huzat”, „a fény kristályai között / forgat sós-fehér szomjúságom”, „megáradt szemétben”, „mosakodj utánam”, „emlékeimre mint szédült kendő ráömlik hajad”, „nyomornegyedek szomjúsága ragyog” stb). E kiterjedés több ponton magával a versszerűséggel, illetve a festéssel hozza közös nevezőre a retorikai mozgás alapszerkezetét (pl. „szólítom magam: anyádnak írvet / mely nem hasonlít rád de nem hasonlít egyetlen / anyának írott versre sem / vízre hasonlít”, „látod ilyen

**Drávaszög**, installáció, Szeged, 1993



könnyen írom már a verset / hát ilyen könnyen csúszol ki a készségesen / zuhogó szavak közül a semmibe”, „s a fogalmakat / [haza művészet ember erkölcs] szégyellni fogja mert / életünkől kiérti mind milyen haszontalan: mennyi / mocskot festenek halálusra velük és velünk és / ellenünkre” stb.).

Ha innen nézve térnénk vissza arra a kérdésre, hogy a kötet címe milyen kapcsolatban áll a szövegek megalkotottságával, akkor megkockáztathatnánk: az „akvarell” a képek szerkezetét, az egymásba folyó értelem-töredékek szemantikai játékát, a líraiság itt megvalósuló retorikai hullámvázát jelölheti (akvarellpoétika). Vagyis az avantgárdban oly népszerű vizuális technika nyelvi konnotációinak itt lényeges funkció tulajdonítható, hiszen míg az olvasó a jelek státusának elkülönítésén fáradozik, addig – ahogy a 13. darab önkomentárként is interpretálható részlete fogalmaz – „a víz közben teszi [a] dolgát”.

Mindez azonban kiegészíthető egy-két fontos mozzanattal. Juhász Attila – Zalán második monográfiája – a következőket írja: „Nyomasztó hatású, hogy a versek háromnegyede nem szakad el a halál-motívumoktól, hogy a létállapot-szemléltetés kulcsszavai a totális perspektívavesztés szinonimakészletét reaktiválják és bővítik [...], s hogy az érzelmi árnyalás mellett a halálképzetek jelentésháttérében is mind gyakoribb az agresszió motiváltsága (bárd, borotva, kard, penge, kés, fejsze, vér)”.<sup>6</sup> Ennél tovább is mehetünk, hiszen nem csak egy szerelmi kapcsolat horrorizálásáról van szó immateriális értelemben. A kötet folyamatosan tudatosítja az olyan jellegű mediális határok közbejöttét, amelyek a megírhatatlanság mediális akadályait érintik (pl. „*amit meg lehet mutatni, nem lehet elmondani*”). De emellett a versek arra is reflektálnak, hogy mit „csinál” a szöveg anyagi dimenziója, illetve arra is, hogy a fotografikus rögzítés nyelvi lehetetlensége párhuzamos a megfogalmazás utólagosságával („nincs már ott a látvány”). (Az ezüstre, az ezüstrétegekre és a fényre történő utalások a fotózásra is vonatkozhatnak.) Másrészt a zenei utalások szintén egyfajta anyagtalanságot konnotálnak, pontosabban a betűk és szavak eltérő viselkedésére terelik a figyelmet.

Ha továbbmegyünk ezen a nyomvonalon, világos lesz, hogy a Zalán-versek hálózatában a gyakori én/te-póluscserek is arra utalhatnak, hogy a nyelvi elemek önmagukban nem hordoznak emocionális töltetet (a fentebb említett horrorisztikus metaforák sem), sokkal inkább a mediális működést teszik nyilvánvalóvá (még abban az esetben is, amikor a lírai jelenetezés agyi folyamatokat ír körül – pl. „koponyád játszóterein bealkonyodik” –, hiszen az agy is médiumként viselkedik, pl. jeleket továbbít, alakít át). Innen nézve a kötet legjelentékenyebb darabja a „bogár mászik hideg arcon ez egy személytelen vers / lesz minden szem éjtelen benne s a moccanatlan közömbös / félhomályban sercegve nő a szőr az állon. borotva vérben / ázik dült téli táj” kezdetű vers lesz, melynek már a felütése is materiális töresekkel tesz láthatóvá. Ez egyrészt a szavak szintjén („személytelen” – „szem éjtelen”) nyilvánul meg, másrészt a vers többször is az elemek felcserélhetőségét kommentálja és működteti

(„e szerepek végleg felcserélhetők”, „meleg vérű állatok énekelnek” – „meleg vérű éneket énekelnek... állatok”). Harmadrészt a „bogár” kinetizmusának többértékűsége („bogár mászik hideg arcon”) és a „szembogár” fényvel való összekötöttsége („hideg szembogárban fénylenek”) az elemcsere közbejöttével lehetővé tesz olyan olvasatot is, mely a horrorisztikus szcenikában a bogár mozgását a kifolyt szemmel azonosítja („szétvágott bogár”). Ebben a jelölőláncban a szem médiuma irányítja a látottakat, de oly módon, hogy a látványelemek felcserélése a jelentés megfordulására, nem véglegesíthető mozgására utalhat.

Külön érdekessége továbbá a szóban forgó Zalán-versnek, hogy a folyamatos cserélődések következtében a mondottak kontextusa sem rögzül, hiszen a vizuális szegmensek alapján előállítható például *Az eltévedt lovas* szcenikája is, míg a horror-vonal a „szétvágott bogárral” egy filmtörténeti mozzanatot is felidézhet: ama híres Hitchcock-filmet, melyben Dalí képi világát megvalósítva, szuperközeliben átvágnak egy szemgolyót. Mindenesetre a *bogár mászik hideg arcon...* kezdetű költemény remekül hozza az akvarellpoétika lényegét, amennyiben azt az intermedializáló olvashatósággal és a materiális mozzanatok kiemelt szerepével hozzuk kapcsolatba. A vers kifutása koncentráltan foglalja magában az imént tárgyalt fejleményeket:

borostás arcon hideg bogár : ez egy személytelen vers. építkezik  
s az elemek tetszés szerint felcserélhetők  
színek rakódnak meggyötört gyulladt szemfenékre a látvány  
varázslata attrakció csupán a hó a lány a légüres térben  
éneklő egykedvű isten. hattyú könnyű vére : tűnődő hó  
szítál lovasok léptetnek elmerült erdők suhogó kék  
ösvényein. lábnyomokat rakosgat egymáshoz az eltévedt  
idő. feladványa végén démoni nyugalommal várakozik a  
szétvágott bogár.

Az és néhány akvarell esetében tehát kevésbé lehetne érvelni az egységes vallomások karakter mellett, s talán ezért sem véletlen, hogy a kötetben előbukkanó nyelvi örökség, a kozmikus metaforika, a különbeke tematizálása olyan József Attila-, Szabó Lőrinc- és Kosztolányi-allúziókkal társul, melyek a szerelmi költészet záró horizontját, az intimitás kódolásának megváltozott poétikatörténeti körülményeit elevenítik fel újra. Emellett Zalán Tibor említett versei kitörlik a poetizáltság és a nem-lírai megnyilatkozás retorikája közti különbségeket (az esztétikai meg nem különböztetés elve szerint), ugyanakkor az idegenséget teszik meg a szerelmi líra végének jelölőjeként. Felerősítve ezáltal azt a fejleményt, hogy a szerelem olyan médium, amely a személyt működteti (vö. póluszcserék, drasztikusság stb.), míg a szerelmi költészet olyan diszkurzus, amely a (nyelvi) személyt elhasználja, materiális értelemben felőrli. Erre a rendkívül jól működő konstellációra az életmű számos ponton utal majd vissza, újra és újra felelevenítve annak komponenseit, s ezáltal fenntartva, de át is rendezve az akvarellpoétikát.